

KOMPOZYCJA



Seria

KULTUROWE I CYWILIZACYJNE POSTAWY POLAKÓW

KOMPOZYCJA

* * *

pod redakcją Małgorzaty Mileckiej

Toruń 2019

wydawca

© Copyright by

Towarzystwo Naukowe Organizacji i Kierownictwa • Stowarzyszenie Wyższej Użyteczności

„DOM ORGANIZATORA”

87-100 Toruń, ul. Czerwona Droga 8

tel. (+ 48 56) 622 38 07, 622 28 98

<http://www.tnoik.torun.pl>

e-mail wydawnictwo@tnoik.torun.pl



Wydawnictwo
„Dom Organizatora”
jest członkiem
Polskiej Izby Książki

Recenzenci

prof. dr hab. inż. arch. Ewa Łużyńska, Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej

dr hab. Beata J. Gawryszewska, Katedra Architektury Krajobrazu SGGW w Warszawie

Redaktor naukowy

dr hab. Małgorzata Milecka, prof. Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie

Publikacja dofinansowana z funduszy

Wydziału Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu

Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie

ISBN 978-83-7285-902-0

Printed in Poland

Toruń

Wydanie I

Druk ukończono w 2019 r.

przygotowanie do druku

Projekt okładki

Ewelina Widelska

Na okładce wykorzystano akwarelę Jana Rylke

Studio KROPKA dtp • Piotr Kabaciński

tel. kom. 602 303 814

e-mail: biuro@swk.com.pl

Wszystkie prawa zastrzeżone. Żadna część tej książki nie może być powielana ani rozpowszechniana za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych, bez uprzedniego wyrażenia zgody przez wydawcę i autora.

Zapraszamy
na otwarte seminarium metodologiczne
Katedry Projektowania i Konserwacji Krajobrazu

KOMPOZYCJA OGRODU

które odbędzie się 20 lutego 2019 r. o godz. 19.00
w budynku CIW, w sali 382

Seminaria są kontynuacją naukowych spotkań,
które odbywają się cyklicznie w Katedrze
Projektowania i Konserwacji Krajobrazu. Tematami
przewodnimi rozważań naukowych w latach
ubiegłych były: tożsamość, interpretacja, narracja
w krajobrazie, filozofia miejsca, kultura Ziemi.

Serdecznie wszystkich zapraszamy



WYDZIAŁ
OGRODNICTWA I ARCHITEKTURY
KRAJOBRAZU

Kompozycja ogrodu

Materiały do seminarium z 20 lutego 2019 roku

Napisałiśmy obszerne teksty – pół roku przerwy w seminariach zaowocowało apetytem na pisanie esejów. Tym razem nabrały one raczej formy studiów przypadku, czyli w języku międzynarodowym: *case study*¹. W obszarze architektury krajobrazu są to przede wszystkim opisy zasad komponowania ogrodów, które autorzy uznali za obiekty nietypowe, mające charakter nowatorskich wzorów, które wpływają na nowe podejście do kompozycji ogrodowej. Pani Renata Jóźwik w artykule: *Rekompozycja, a raczej dekompozycja ogrodu na obszarze Les Halles w Paryżu*, skupiła się na aktualnym dzisiaj zagadnieniu kontekstu komponowania, czyli nad *kontekstualizmem* w komponowaniu. Przytoczyła przykład paryskich hal, które w ostatnim półwieczu bez powodzenia dwukrotnie przebudowywano, właśnie przez to, że nie zostały uwzględnione czynniki wiążące kompozycyjnie hale z ich urbanistycznym otoczeniem. Jedynym trwałym elementem w ich kompozycji okazała się oś wiążąca ogród Les Halles z dominantą kościoła św. Eustachego. Ten esej stanowił klasyczne studium przypadku z relacją ustaleń teoretycznych i praktyki, która te ustalenia pozwala zweryfikować. Także do ogrodów francuskich odnosi się esej Pani Margot Dudkiewicz: *Kompozycja ogrodu na przykładzie Rosarium Val-de-Marne (Francja)*. Jeden z czołowych planistów krajobrazowych z czasów II Cesarstwa, Edward André, stworzył nowy typ modernistycznej kompozycji ogrodu rodzajowego. Ogrodu przeznaczonego dla zajmującego się różami botanika Juliusza Gravereaux. Tutaj kompozycja została poddana geometrii i podporządkowana wymaganiom zarówno róż, jako roślin uprawowych, jak i możliwości ich pełnej percepcji przez podziwiających ogród. Od tego ogrodu rozpoczęła się kariera tak typowego dla modernizmu ogrodu rodzajowego, jakim była różanka. Również francuskim ogrodem zajęła się Pani Sylwia Szeffler w doniesieniu: *Pomiędzy kompozycją obrazu i ogrodu – Claude Mo-*

¹ *Case studies* łączą w sobie ustalenia teoretyczne danej dziedziny wiedzy z praktyką życia codziennego, która często te ustalenia teoretyczne weryfikuje lub falsyfikuje [Dańda, Lubecka 2010].

net w Giverny. Jest to niezwykle ciekawy przykład połączenia malarstwa ze sztuką ogrodową. Znany impresjonista spędził tu drugą połowę swojego życia tworząc ogród i malując jego widoki. Stąd kompozycja ogrodu była podporządkowana kreacji scen pejzażowych możliwych do oddania w impresjonistycznej manierze. Od niego rozpoczęły się charakterystyczne dla secesji ogrody, w których kwiaty były ich głównym komponentem. Następne dwa artykuły odwołują się do wzorów leżących na południu Europy. Niezwykle ciekawy esej Pani Małgorzaty Mileckiej: *Kompozycja ogrodu rezydencjonalnego w Alfabii*, podnosi problem budowy kompozycji opartej na przepływie wody. Ta kompozycja, utworzona przez dowódcę z czasów rekonkwisty, wykorzystywała spływ wody po zboczach wzniesienia, na którym ogród założono i system zbiorników dla stworzenia optymalnej w warunkach Majorki kompozycji ogrodowej. Ta kompozycja, mimo wielu przekształceń, utrzymała strukturę zaplanowaną przez jego twórcę. Kolejny artykuł Pani Eweliny Widelskiej: *Kompozycja ogrodu na przykładzie dawnej rezydencji rumuńskiej królowej Marii Koburg w Balchiku (Bułgaria)* mówi o specyfice kompozycji eklektycznej, gdzie wiązanie różnych elementów kulturowych i botanicznych uzyskano poprzez ukształtowanie ogrodu na wzór labiryntu, ideowo odniesione do jego śródziemnomorskiego, kreteńskiego pierwowzoru. Ostatnie trzy eseje opisały kompozycję polskich ogrodów. Pan Marcin Iwanek w artykule: *Kompozycja ogrodu na przykładzie Zespołu Pałacowo-Parkowego w Zarzeczcu* zajął się problemem komponowania realizowanego przez amatorkę – dyletantkę, która aplikowała wzory zaczerpnięte przez nią z podróży po Europie. W wyniku tego stworzyła model polskiej, chociaż kosmopolitycznej, rezydencji ziemiańskiej, w której arkadyjska kompozycja klasycystycznej architektury i swobodnej natury zaczerpnięta z wzorów angielskich współistniała z holenderskim modelem uporządkowanego i poddanego rygorom geometrii gospodarstwa. Także polskim, ale współczesnym przypadkiem zajął się Pan Jan Rylke w: *Kompozycji ogrodu przydomowego*. Studia dwóch przypadków umieścił w ramach koncepcji teoretycznych dotyczących kompozycji ogrodu przydomowego, ich realizacji, oraz odautorskich komentarzy twórczyń tych kompozycji. W ten sposób teoria, studium przypadku i jego weryfikacja zostały oddane komentarzowi autorskiemu twórczyniom kompozycji ogrodowych. Podobny temat dotyczący osiedli wielorodzinnych podjęła Pani Natalia Kot. Ostatni esej Pana Seweryna Malawskiego: *Aspekt ogrodowej kompozycji w twórczości Krzysztofa Kluka (1739–1796)* jest nieco odmienny. W tym wypadku studium przypadku nie opiera się na badaniach terenowych, ale jest związany z kwerendą archiwalną, zgodną z metodologią historii sztuki. Autor przytoczył jeden z pierwszych polskich wzorów ogrodów ozdobnych, opublikowanych w XVIII wieku, który pokazuje pewne zapóźnienie Polski w odniesieniu do praktyki w komponowaniu ogrodów tego okresu.

Renata Józwiak

REKOMPOZYCJA, A RACZEJ DEKOMPOZYCJA OGRODU NA OBSZARZE LES HALLES W PARYŻU

Kompozycja ogrodu jest jednym ze składników określających jego formę. Badanie to zatem sytuuje się w obszarze analiz estetyczno-percepcyjnych (w tym: w zakresie badań psychologii środowiskowej). Pośrednio odnosi się także do zagadnień związanych ze znaczeniem i szeroko pojętym kontekstem – w tym: powiązaniem także innymi niż te funkcjonalno-przestrzenne (il. 1).

Na podstawie teorii teorii empatyzowania-systematyzowania Simona Barona-Cohena (E-S – *Empathizing-systemizing theory*), którą można odnieść do percepcji ludzkiej, człowiek postrzega świat, w ten sposób, iż szuka w nim porządku, ma tendencję do grupowania, układania, choćby myślowego [Wang, Wang & He 2006; Charlton & Rosenkranz 2016].

Na podstawie paradygmatu Gestalt¹ (z psychologii postaci, który to paradygmat czasami jest aplikowana na potrzeby badań architektury i architektury krajobrazu) – suma składników jest czymś innym niż całość, które tworzą. Nie da się odseparować kompozycji np. od kontekstu kulturowo-społecznego, czy też od innych czynników z zakresu percepcji i estetyki: od powiązań, znaczenia, preferencji. Dopiero ujmowane łącznie, dają całościowy „obraz”. Ma to znaczenie dla określenia metodologii badań. Pozytywistyczne podejście do analiz było inne – takie, aby rozkładać problem na czynniki proste i badać je oddzielnie.

Jedno z kluczowych, centralnych, historycznych miejsc na mapie Paryża, obszar Les Halles², przechodzi kolejne przekształcenie, które jest pokłosiem szeregu zdarzeń zaistniałych w przeszłości. W niniejszym tekście chcę zwrócić uwagę na wpływ kompozycji ogrodu na funkcjonowanie obszaru miejskiego.

Przeszłość miejsca sięga XII w., w którym to utworzono targowisko miejskie. Nazwa *halle* oznaczała zwykle zadaszone targowisko lub jarmark. Początkowo znajdowało się ono poza murami miasta, ale wkrótce stało się centrum życia miejskiego. Sąsiedztwo takich obiektów jak Cmentarz Niewiniątek, kościół św. Agnieszki, a potem św. Eustachego, bliskość ośrodka królewskiego miała wpływ na charakter miejsca. W połowie XIX w. miejsce to zmieniło swoje oblicze – Wiktor Baltard na

¹ W publikacjach słowo niemieckie „Gestalt” często nie jest tłumaczone, jako że nie ma dobrego odpowiednika – czasami używa się określenia „postać”.

² W publikacjach polskojęzycznych błędnie opisuje się to miejsce jako „dzielnica paryskich Hal”, co sugeruje odwołanie do hal XIX-wiecznych, zaś nazwa jest znacznie starsza. Obszar nie ma statusu dzielnicy.



Ryc. 1. Deiniowanie architektury krajobrazu poprzez jej komponenty

Źródło: Swanwick 2002.

zlecenie Napoleona III próbował „ucywiliżować” handel i zaprojektował przeszklone hale o konstrukcji stalowej. Początkowo powstało 10 obiektów, a w XX w. (1936 r.) dwie ostatnie. W każdej handlowano innym rodzajem towarów. Istotą założenia hal był jego rygorystyczny ortogonalny układ, który był podporządkowany funkcji, ale jego rozdzielenie na dwie grupy wiązało się także z tym iż poprzeczna aleja wychodziła na transept kościoła św. Eustachego. Kolejny etap przekształceń to lata 60. XX, kiedy powstała idea umiejscowienia pod ziemią stacji kolejowej RER i metra. Zmiany te wymusiły likwidację handlu tego typu, a w zasadzie przeniesienie handlu hurtowego poza ścisłe centrum – poza rogatki Villette – do miasteczka Rungis (1969 r.). Decyzja ta spotkała się wówczas z protestami społecznymi. W przeznaczonych do wyburzenia halach organizowano wydarzenia kulturalne, upamiętniano miejsce poprzez fotografie (cykl zdjęć Roberta Doisneau’a) itp. Warto zaznaczyć, iż dziedzictwo architektury XIX-wiecznej nie było wówczas tak chronione jak obecnie. Jedną z hal relokowano do Nogent-sur-Marne.

Próby ponownego zagospodarowania trwały do lat 80. – nie mają jednego autora. Każdy z prezydentów miał własną wizję, jak powinno wyglądać ukształtowanie miejsca (Georges Pompidou, Valery Giscard D’estaign), dopiero Jacques Chirac jako mer Paryża zdołał zakończyć etap projektowania. Spory państwo-miasto

były jednym z powodów wydłużania się procesu. Drugim była presja prestiżowego miejsca. W tym ponad 20-letnim okresie powstało kilkadziesiąt opracowań projektowych – konkursowych, studialnych, warsztatowych.

Za prezydentury Valery'ego Giscard D'estaign promowano projekt sporządzony przez Ricardo Bofilla, o układzie całkowicie podporządkowanym zasadom kompozycji – wnętrza były wyraźnie ukształtowane – oparte na osiach kompozycyjnych – ważniejsze trakty zakończone zamknięciami widokowymi, którymi były dominanty i akcenty architektoniczne. Było to powodem krytyki środowiska „postępowych” architektów, którzy układ ten uważali za zbyt „barokizujący”. Jakkolwiek nie został zrealizowany, to kluczowe elementy pozostały w pewien sposób przeniesione do późniejszych rozwiązań: oś widokowa na kościół św. Eustachego, udział zieleni na terenie, w a rozwiązaniu z konkursu z 2004 r.: oś giełda-forum – już nie jako oś kompozycyjna, ale komunikacyjna.

W latach 80. zakończono realizację Forum Les Halles i ogrodu Les Halles. Ogród (układ zaprojektowany przez Louisa Arretche współpracującego z Apur) charakteryzował się niezbyt czytelnym układem całości, pomimo zastosowania wielu małych „zabiegów” kompozycyjnych. Oś poprzeczna i skośna na kościół św. Eustachego (tę wymusił ponoć Chirac) nie wprowadzała logiki funkcjonowania ogrodu. Duża ilość ścieżek, małe obszary o zróżnicowanym charakterze, wystająca infrastruktura z części podziemnych powodowały gubienie się i sytuacje niebezpieczne związane z anonimowością miejsc itp.

W 2004 r. David Mangin wygrał konkurs na przekształcenie obszaru Les Halles. Z konkursu zaaplikowano część dotyczącą układu przestrzennego. Pokonał trzy znane biura architektoniczne: Jeana Nouvela, Winy'ego Maasa i Rema Koolhaasa dzięki przeprowadzonej osi łączącej dawną giełdę z Forum. Oś ma wymiar komunikacyjny, ale nie organizuje przestrzeni – tzn. nie podporządkowuje jej. Ogród jest różnorodny, otwarty, pluralistyczny, ale brak elementu strukturalnego. W pozostałych pracach konkursowych całkowicie ignorowano czynnik kompozycyjny.

Wnioski końcowe są następujące: zmiany polegające na etapowych przekształceniach miejsca pokazują odejście od czynnika kompozycyjnego, które systematycznie następowało począwszy od XIX w.

Kompozycja w układzie Baltarda miała wymiar pragmatyczny – komunikacyjny i funkcjonalno-przestrzenny; w układzie Arretche – rozdrobniona kompozycja miała wymiar percepcyjno-znaczeniowy, ale brakowało elementu porządkującego całość. Taki został zastosowany w układzie z 2004 r., ale stał się on tylko szlakiem komunikacyjnym. Nie podporządkowano jemu innych elementów strukturyzujących całość – dlatego można mówić o dekompozycji ogrodu Les Halles.

W trzech etapach trwałym elementem kompozycyjnym stała się oś poprzeczna – ukierunkowana na kościół św. Eustachego – głównie ze względu na znaczenie dominanty (silne oddziaływanie kompozycyjne) i znaczeniowe (obiekt ważny dla historii Paryża).

Margot Dudkiewicz

KOMPOZYCJA OGRODU RÓŻANEGO NA PRZYKŁADZIE ROSARIUM VAL-DE-MARNE

Róża to roślina ponadczasowa, wprowadzana przez ogrodników w każdej epoce historycznej. W średniowieczu należała do roślin o symbolice maryjnej, następnie ze względu na swoje wyjątkowe walory estetyczne stosowano ją w ogrodach renesansowych, barokowych i krajobrazowych. Obecnie róża nadal jest rośliną cenioną i niezwykle popularną, sadzoną w ogrodach prywatnych i publicznych. Ogród rodzajowy, w którym podstawowymi roślinami są róże to rozarium [Berbatt 1967; Kopaliński 1988; Jeleniewska, Urbański 2013]. Główną funkcją rozarium jest ekspozycja różnych gatunków i odmian krzewów róż oraz ich różnorodności w porze kwitnienia. Charakterystycznym elementem kompozycyjnym tego rodzaju obiektów jest regularna forma, na planie kwadratu lub okręgu [Siewniak, Mitkowska 1998]. Kompozycja ta wywodzi się ze średniowiecznej tradycji *bortus conclusus*, gdzie róże stanowiły ważny motyw dekoracyjny, dodatkowo związany z kultem Maryi. Głównym elementem były tu różane kwietniki, często wzbogacane pergolami lub kratami, przy których sadzono pienne formy róż [Böhm 2000; Jeleniewska 2014].

Rosarium Val-de-Marne w l'Hay-les-Roses, zostało założone w 1899 r., według projektu francuskiego architekta krajobrazu Édouarda André i ogrodnika Jules'a Gravereaux. Zajmuje powierzchnię 1,7 ha, zlokalizowane jest w odległości 10 km od Paryża. Obiekt stanowi jeden z pierwszych ogrodów na świecie przeznaczonych wyłącznie do hodowania i eksponowania róż.

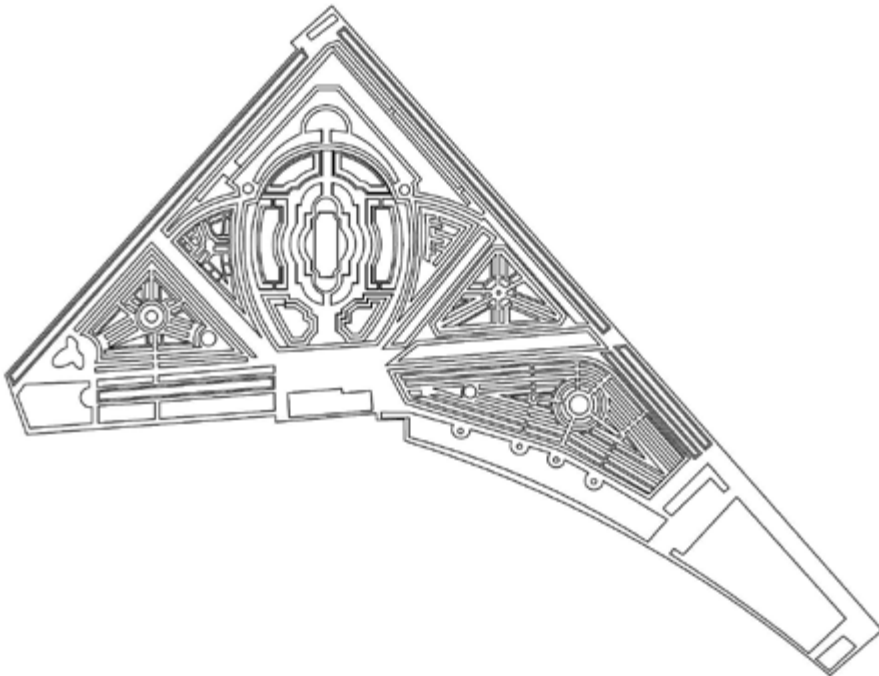
Kiedy Jules Gravereaux kupił 11-hektarową posiadłość we wsi l'Hay-les-Roses, postanowił poświęcić swój czas ogrodnictwu, a zwłaszcza różom. Częścią posiadłości, którą zakupił, był angielski park krajobrazowy, a w nim kaplica i budynki oraz hektarowy ogród warzywny. Gravereaux zaczął kolekcjonować, studiować i krzyżować róże, a w 1894 roku, udało mu się zgromadzić wszystkie znane wówczas gatunki i odmiany. Sadził je na małych kwadratowych działkach w ogrodzie warzywnym. W 1899 r. Gravereaux powiększył kolekcję do 1600 odmian, i postanowił stworzyć specjalny ogród, w którym mógłby wystawiać swoje okazy. Dlatego zlecił Édouardowi François André, znanemu architektowi krajobrazu i praktykującemu botanikowi, aby stworzył pierwszy ogród różany na świecie. Ogród powstał na planie trójkąta o powierzchni 2320 m². Całość była otoczona pergolami i kratami. Ważnymi elementami były kamienne posągi i wazony, lawki. W centrum ogrodu znajdowała się prywatna kolekcja róż wyhodowanych przez Julesa Gravereaux. Kontynuował on rozszerzanie swojej kolekcji, która w 1902 r. liczyła ponad 4000 odmian. Wówczas powiększono rosarium, a róże zostały rozdzielone zgodnie z klasyfikacją

Kompozycja ogrodu różanego...

opracowaną przez François Crépin – belgijskiego botanika, który podzielił kolekcję na 16 części zgodnie z ich zewnętrznymi (morfologicznymi) cechami.

Obecnie na terenie rozarium rośnie 16 000 róż w ponad 3 300 gatunkach i odmianach. Rosną tu róże krzewiaste, pienne i pnące – porastając pergole, filary i tworząc girlandy. Różnorodność krzewów róży pozwoliła na stworzenie trzynastu atrakcyjnych wnętrz ogrodowych. Róże rabatowe wypełniają partery z ciętego bukszpanu, a róże pnące podkreślają perspektywę porastając różnego rodzaju podpory.

Modernistyczną kompozycję osiowo-symetryczną założono na działce o trójkątnym kształcie (il. 1.). Miejsca, w których posadzono róże wyszczególniono za pomocą obwódek z formowanego bukszpanu. Zakończenia geometryzowanej przestrzeni ogrodowej akcentują rzeźby ogrodowe i ozdobne donice. Podstawowymi elementami w tej kompozycji są podłoga – gładki trawnik i odbijająca niebo woda centralnego basenu, ściany z parterów kwiatowych i sufit stworzony z luków pergoli. Najistotniejszą cechą tej ogrodowej kompozycji są wnętrza – wydłużone, kierunkowe, prowadzące wzrok ku kolejnej ciekawej rabacie. Ze wspólnego centrum przy pawilonie wejściowym – alejki rozchodzą się w różnych kierunkach, przy zachowaniu znaczenia wnętrza środkowego. Słupy pergoli i trejaży stwarzają ramy „obrazów”, tworząc kolejne „przeźrocza”. Ograniczają spojrzenie koncentrując uwagę na malowniczych ujęciach.



Il. 1. Plan ogrodu w Val-de-Marne

Źródło: opracowanie własne.



Il. 2. Widok na centralny basen i Pawilon Normandzki

Fot. M. Dudkiewicz 2017.

Na terenie rosarium znajduje się tylko jeden budynek – Pawilon Normandzki – dawniej miejsce pracy Julesa Gravereaux (il. 2.). To tutaj Gravereaux katalogował istniejące gatunki róż, tworzył nowe odmiany, pisał książki i pracował nad perfumami. W sumie stworzył 27 nowych odmian róż, głównie do produkcji olejku różanego [Brenner, Scanniello 2009]. Obecnie w budynku mieści się kasa biletowa i punkt gastronomiczny. W centrum założenia ogrodowego znajduje się płytki basen, w którego tafli wody odbija się pawilon ogrodowy porośnięty różami w odm. ‘Alexandre Girault’ (il. 3). Dla zwiedzających jest to najprzyjemniejsze miejsce odpoczynku – na kamiennych ławkach lub pod kopułą pergoli, wśród pachnących kwiatów. Po lewej stronie od wejścia znajduje się Ogród Madame Gravereaux. To tutaj małżonka projektanta ścinała róże służące ozdabianiu wnętrza ich mieszkania lub do bukietów dla gości. Dalej mieści się najstarsza część ogrodu różanego – trójkątny kwietnik ze Świątynią Miłości i Kupidynem. Współcześnie rabaty te porastają najnowsze francuskie odmiany róż m.in. ‘Adam Red’, ‘Chartreuse of Parma’, ‘Persian’, ‘Coraline’, ‘Penelope’, ‘Poker’. Następnie wzdłuż słonecznej, ciepłej ściany muru znajdują się róże herbaciane, przywożone do Europy od 1809 r. na pokładach statków Kompanii Wschodnioindyjskiej. Niektóre z nich osiągnęły tu bardzo duże rozmiary. Kolejny – Ogród róż współczesnych – prezentuje niektóre flagowe odmiany



Il. 3. Pawilon porośnięty różami w odm. 'Alexandre Girault'

Fot. M. Dudkiewicz 2017.

zagranicznych hodowców m.in. niemiecką 'Super Star', amerykańską 'Prezydent Herbert Hoover', hiszpańską 'Duquesa del Penaranda', angielską 'William Shakespeare' (il. 4). Ta część ogrodu każdego roku uzupełniana jest o nowe odmiany.

Na wprost wejścia, za centralną pergolą, znajduje się kolekcja róż rodzimych. Są one mniej atrakcyjne, kwitną tylko raz w sezonie, choć ich owocowanie jest dość spektakularne i kolorowe. Posiadają proste kwiaty składające się z jednego rzędu pięciu płatków. W tym miejscu rozpoczyna się aleja z żywopłotem z *Rosa rugosa*. Pachnące kwiaty róży pomarszczonej zainspirowały wielu ogrodników róż, a Jules Gravereaux stworzył z nich znane perfumy o nazwie *Rose à parfum de l'Hajj*. Podczas gdy współczesne odmiany francuskie i zagraniczne zebrane są po zachodniej stronie rosarium – po przeciwnej – uprawiane są tradycyjne i dawne odmiany róż. Tą część rozpoczyna Ogród różany Dalekiego Wschodu w którym hodowane są róże pochodzące z Chin, Japonii, Indii i Persji. Niektóre z tych gatunków posiadają rzadko spotykane formy kolców, a ich kwiaty mają wiele odcieni barwy żółtej i czerwonej. Znajduje się tu również kolekcja z ogrodu cesarzowej Józefiny w Château de Malmaison liczącego za czasów swojej świetności prawie 250 gatunków róż. Po śmierci cesarzowej ogród został opuszczony, a Jules Gravereaux który brał udział w odтворzeniu tej kolekcji. Na terenie dawnej rezydencji zinwentaryzował 198 odmian

Kompozycja ogrodu



Ryc. 4. Ekspozycja z różami historycznymi – skrzyżowanie ścieżek z kamienią cembrowiną.

Fot. M. Dudkiewicz 2017.



Ryc. 5. Ekspozycja z różami historycznymi – róże pienne prowadzone w formie sznura

Fot. M. Dudkiewicz 2017.



Ryc. 6. Ekspozycja z różami historycznymi – róże prowadzone w formie girlandy

Fot. M. Dudkiewicz 2017.

róż, a następnie przeniósł je do l'Hay-les-Roses. Nazwy wielu z nich nie zachowały się, więc oznaczono je wyłącznie numerycznie. W kolejnej strefie znajdują się gatunki uprawiane w Europie od średniowiecza do XVIII wieku m.in. w klasztorach. Zazwyczaj róże te kwitną tylko raz, ale ich zapach znacznie przewyższa inne m.in. róża damasceńska, burbońska, portlandzka i galijska. Ostatnia kolekcja przedstawia setki odmian stworzonych w latach 1850–1940. Są one wynikiem krzyżowania róż galijskich z różami z Dalekiego Wschodu, są to: remontantki, polianty, hybrydy i in. (il. 4, 5, 6). Remontantki to najbardziej popularna grupa róż ogrodowych w Wielkiej Brytanii pod koniec XIX w. Te silnie rosnące krzewy posiadają duże, miseczkowate kwiaty o urzekającym zapachu m.in. 'Baron Girod de ,Ain', 'Mrs. John Laing', 'Reine des Violettes'. Do ciekawszych należą tu poza tym: 'Mlle Cécile Brunner', 'Triomphe des Noisettes', czy 'Reine des îles Bourbon'.

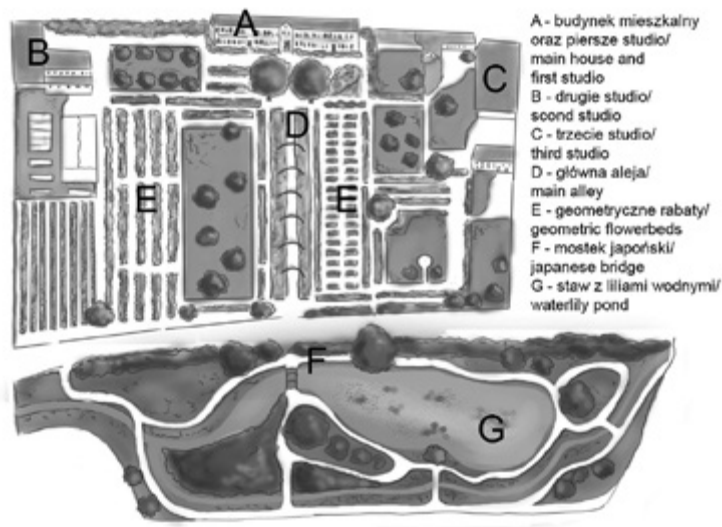
Ten starannie utrzymywany ogród ma status muzeum, jednocześnie stanowiąc atrakcyjny park publiczny. Rosarium doskonale wpisuje się w otaczający je krajobraz, zachowano jego pierwotny układ, rozplanowanie i granice. Kompozycja ogrodu jest czytelna, ekspozycja bardzo różnorodna, a jego niewielka powierzchnia nie przysparza trudności w zwiedzaniu. Przez społeczność naukowców i praktyków rosarium w Val-de-Marne jest uznawane za jedną z ważniejszych kolekcji konserwatorskich róż na świecie.

Sylvia Szeffler

POMIĘDZY KOMPOZYCJĄ OBRAZU I OGRODU
– CLAUDE MONET W GIVERNY

Claude Monet jest jednym z najbardziej znanych i popularnych malarzy sztuki współczesnej. Formując swój program impresjoniści odeszli od tematyki historycznej i mitologicznej skupiając się przede wszystkim na dokumentowaniu natury. Przedstawiali na swoich obrazach to, co w danym momencie mogli dostrzec, ulotną chwilę [Mulle 1993]. W jaki sposób Monet zyskał sławę i miano prekursora impresjonizmu? Z pewnością ogromny wpływ na jego malarstwo miały talent, wytrwałość i poświęcenie, oddanie sztuce. Dużą rolę w życiu malarza odegrała także przeprowadzka do miejscowości Giverny, gdzie wreszcie mógł realizować swoje wielkie marzenia dotyczące rozbudowy i aranżacji przydomowego ogrodu.

„Jeszcze w XIX wieku Giverny było małą miejscowością, jakich pod Paryżem wiele. I pewnie pozostałoby nią do dziś, gdyby wiosną 1883 roku Claude Monet nie wychylił się z okien pociągu i nie zachwyił widokiem kwitnących jabłoni. Spróbujmy cofnąć czas... Oto niewysoki, skromnie odziany, brodaty jegomość w kapeluszu wysiada na stacji, by przejść się po okolicy. Ma ponad czterdzieści lat, dwóch synów na utrzymaniu, jest wdowcem, a jego obrazy zupełnie się nie sprzedają. Od dawna szuka własnego kąta.” [Karska]



Il. 1. Plan ogrodu w Giverny

Źródło: oprac. własne na podstawie planu ogrodu <http://giverny.org>, dostęp 20.07.2018.



Il. 2. Claude Monet *Japoński mostek w Giverny*, 1890

Źródło: Art Institute, Chicago.

Ogród w Giverny złożony jest z dwóch części – fragmentu zlokalizowanego bliżej budynków (the Clos Normand) oraz ogrodu wodnego (the Water Garden), którego projekt inspirowany był stylem japońskim [Spencer-Jones 2008].

Pierwsza część ogrodu wyróżnia się geometrycznym uporządkowaniem. Od rezydencji poprowadzona jest główna oś kompozycyjna, podkreślona aleją. Tworzą ją lukowate pergole oplecione różami pnącymi. W impresjonizmie najbardziej charakterystyczną cechą jest podkreślenie niestabilności widoku, elementów zmiennych, tutaj ważną rolę odgrywa roślinność. Po bokach głównej osi zlokalizowane są prostokątne kwietniki z grupami roślin o różnej wysokości, dającymi wrażenie głębi. Malarz łączył gatunki popularne np. stokrotki, maki z roślinami rzadkimi. W rabatach można odnaleźć irysy, len, nasturcję czy piwonie. Kwiećniki są zróżnicowane także pod względem kolorystycznym, niektóre z nich są monochromatyczne, w innych występują barwy przeciwstawne czy dopełniające się.



Ryc. 3. Claude Monet *Japoński mostek*, 1899.

Źródło: NGA Waszyngton.

Charakter Ogrodu wodnego bardzo różni się od statycznego the Clos Normand. Ogród cechuje pewna asymetria oraz kompozycja otwarta. Ta część posiadłości była dla Moneta swoistym modelem artystycznym. Dominującym akcentem przestrzeni jest staw, stanowiący elementem dynamiczny. Zabarwienie i kształt tafli wody zależy od pogody czy pory roku. Idealnie wpisuje się, więc do stylu impresjonistycznego. Na zbiorniku znajduje się kilka mostków, które podobnie jak sam staw stanowiły częsty motyw obrazów Claude'a Moneta. Największy mostek zlokalizowany jest wzdłuż głównej osi kompozycyjnej. W ogrodzie wodnym można odnaleźć liczne lilie wodne, wierzby płaczące czy glicynię. Pomimo różnic oba fragmenty ogrodu współgrają ze sobą i wzajemnie się dopełniają.

Claude Monet stworzył dla swojej rodziny nie tylko dom, ale również własny, prywatny raj [Heinrich 2000]. Projekt ogrodu Moneta był wynikiem jego subiektywnej reakcji na otoczenie i wymagań dotyczących jego pracowni. W Giverny zbudował swój własny świat, z którego czerpał inspirację. Artysta w swych dziełach pragnął uchwycić naturę. Poszukiwał idealnej więzi między malowanym modelem, a tworzonym przez siebie jego wyobrażeniem, wizerunkiem i właśnie to udało mu się osiągnąć w Giverny.

Małgorzata Milecka

KOMPOZYCJA OGRODU REZYDENCJONALNEGO W ALFABII

Unikatowość Alfabii polega za zachowanych walorach kulturowych, które od wieków były uwarunkowane doskonałymi warunkami przyrodniczymi miejsca, świetnie wykorzystanymi do budowy zespołu rezydencjonalnego. Alfabia, jako majątek ziemski położony na Majorce niespełna 20 km od stolicy wyspy Palmy, łączy w sobie prostotę i urok życia wiejskiego. Interesujące w tym miejscu jest subtelne piękno harmonijnie przenikających się nawarstwień stylistycznych zarówno architektury dworu, jak i kompozycji ogrodowej (na którą składa się cały zespół ogrodów od reprezentacyjnych, po rekreacyjne i użytkowe). Połączenie majorkańskiej tradycji i stylów architektury ogrodowej, począwszy od kompozycji właściwej ogrodom mauretańskim poszerzonej o niewielkie wnętrza, w których można dopatrzeć się stylistyki barokowej i najrozleglejsza, położona w najniższej partii terenu kompozycja krajobrazowa, określana jako ogród angielski, daje niezwykle efekt przestrzenny, zarówno pod względem wizualnym, użytkowym, jak i - co bardzo istotne w warunkach Majorki – mikroklimatycznym.

Czynnikiem warunkującym niezwykle warunki środowiskowe Alfabii i funkcjonowanie całego zespołu jest położenie rezydencji poniżej płynącego strumienia (różnica wysokości ok. 60 m), stanowiącego stały rezerwuuar wody. W warunkach majorkańskich taki stały dostęp świeżej, krystalicznie czystej wody, spływającej z położonych powyżej gór Sierra Norte or Serra de Tramuntana jest prawdziwym dobrodziejstwem. Jak już podkreślono, modelowo wykorzystanym w tym miejscu, poprzez budowę całego systemu obiektów i urządzeń wodnych, powiązanych ze sobą poprzez krajobrazowe strugi i geometryczne kanały.

Majątek do dziś pozostaje w rękach prywatnych, ale jako obiekt muzealny udostępniony jest turystom. Oferuje zarówno możliwość podziwiania dworu i jego oryginalnego wyposażenia (część prywatna nie jest udostępniona turystom, zatem w wybranych, przystosowanych do ruchu turystycznego pomieszczeniach udostępniono interesujące kolekcje Alfabii, w tym: unikatowe meble, malarstwo, księgozbiory, manuskrypty, kolekcję porcelany, ceramiki i szkła). Istnieje także możliwość obejrzenia pomieszczeń gospodarczych (w tym niezwykle interesującej zrekonstruowanej olejarni, pomieszczenia dla zwierząt, z dość zaskakującą w tym miejscu stajnią z lustrami przy żłobach i miejscami do spania dla stajennych) oraz, to co stanowi o unikatowości miejsca - przepięknych i, co już podkreślono, zróżnicowanych ogrodów zajmujących powierzchnię około 4 ha.

Projektant, a raczej projektanci ogrodów nie są znani, choć w literaturze pojawia się nazwisko Benhabet. Biorąc jednak pod uwagę fakt iż chodzi tu o pierwszego

właściciela majątku, trudno uznać go za projektanta tej, sformułowanej na przestrzeni blisko ośmiu wieków, kompozycji. Z pewnością należy go podawać jako jej założyciela. Historia Alfabii sięga bowiem okresu mauretańskiego. Niedługo po chrześcijańskiej rekonkwiecie król Jakub I nagrodził swego sprzymierzeńca – wspomnianego powyżej gubernatora Benhabeta wielką posiadłością ziemską. On też zbudował system wodny, który sprowadzając wodę z gór nawodnił obficie dolinę, dając tym samym podstawę istnienia majątku ziemskiego, w tym rozległych ogrodów. System ten, choć przebudowywany i udoskonalany przez wieki, obecnie ma postać ciągu cienistych cystern (basenów) w stylu arabskim, które ulokowane na różnych poziomach pozwalają na wytworzenie ciśnienia wody niezbędne dla „samoczynnego” (gravitacyjnego) funkcjonowania systemu fontann i urządzeń wonnych. Jednocześnie zapewnia retencję wody, tak istotnej w trudnych dla produkcji roślin warunkach klimatycznych Majorki, poprzez jej retencjonowanie w okresach zimowych deszczy i uzupełnianie jej niedoborów w gorące i suche lato.

Wejście na teren rezydencji, nieco ukryte od drogi przecinającej miejscowość Bunyola, prowadzi poprzez imponującą, cienistą aleję z okazałych platanów. Zamknięcie jej osi stanowi, sprawiająca wrażenie obronnej, frontowa fasada monumentalnego dworu.

Wejście przez utrzymany w mauretańskiej tradycji hall prowadzi na urokliwe patio, cieniowane ogromnym drzewem i akcentowane ulokowaną pod nim fontanną. Patio stanowi swoiste serce całego zespołu, stąd można przejść do części reprezentacyjnej – mieszkalnej, gospodarczej oraz do ogrodów i sadów (il. 1, 2).

Prezentację ogrodów Alfabii należy rozpocząć jednak od jej najstarszej części, a jest nią kaskadowa aleja otoczona palmami, ulokowana poprzecznie do wejściowej. Pokonując prowadzące w górę schody, wzdłuż wijącej się u nóg centralnie spływającej skromnej kaskady dochodzimy do najwyższej położonego tarasu, gdzie na osi schodów znajduje się nisza z ozdobnym rzygaczem, zaś po prawej stronie kryty zbiornik wodny z ozdobną lukarną (il. 3, 4). Tuż dalej, na osi poprzecznej do opisanej alei palmowej znajduje się jeden z najciekawszych elementów ogrodowych Alfabii. Jest nią długa i zaskakująco wyposażona pergola. Można ją określić jako ciąg widokowy, bowiem już z jej najwyższego poziomu roztacza się sielski widok, obejmujący zarówno położone w pobliżu miejsce hodowli zwierząt, jak i dalej wybiegające panoramy, których kulminacją jest panoramiczne otwarcie widokowe na końcu pergoli (il. 5, 6).

Pergola jest rekonstrukcją XVIII-wiecznej konstrukcji, zaprojektowanej przez królewskiego architekta Isidro Velazqueza, który zatrzymywał się w Alfabii i poprzez swą działalność silnie wpłynął na jej wizerunek. Pergola otoczona jest kamiennymi rzeźbionymi poręczami obrazującymi „*Hercules invictus*”, w których ukryte są urządzenia o charakterze wodnych niespodzianek. Pergola wsparta jest na 72 kolumnach, połowa jej długości wyposażona jest w kamienne spryskiwacze, z których zniecka wyrzucana i rozporozszona woda krzyżuje się i opadając ochładza tak wytworzonymi „wodnymi kurtykami” osoby przechadzające się nią. Pierwotnie wieńczenie pergoli

Kompozycja ogrodu rezydencjonalnego w Alfabii



Kompozycja ogrodu



Kompozycja ogrodu rezydencjonalnego w Alfabii



Kompozycja ogrodu



było drewniane, ale obecnie belki zastąpiono metalową konstrukcją, którą pokrywają pnącza, cieniując ją i czyniąc z niej „zielony tunel”. Ale to nie koniec atrakcji tego wnętrza, bowiem po jednej stronie pergoli znajduje się duża klatka z ptakami, której istnienie jest udokumentowane od XVII w. i dalej zbiornik zawsze świeżej wody, nazywany „łaźnią królowej”. Na zamknięciu pergoli (wysuniętej na północ) znajduje się placzyk z altaną, pośrodku niej ulokowano niewielką fontannę, wokół której ustawione są kamienne ławy. Stąd rozpościerają się najpiękniejsze i najrozleglejsze widoki na okolice. Można je podziwiać w chłodzie cienia, przy dźwięku pluskającej wody oraz śpiewu ptaków. To prawdziwie sensualny ogród, biorąc pod uwagę, że poniżej niego rozpościerają się sady pomarańczowe, piękne i wonne w czasie kwitnienia, ale może jeszcze bardziej w czasie owocowania. Ich granicy w krajobrazie trudno się domyślać, bowiem naturalnie przechodzą w zarośla i zadrzewiania okolicznych wzgórz.

Schodząc z pergoli w kierunku dworu kamiennymi schodkami na niższy poziom ogrodów przechodzi się do zdecydowanie innego wnętrza ogrodów użytkowych zintegrowanych z ozdobnymi. Bliższe dworu geometryczne kwatery, obwiedzione żywopłotami z bukszpanu mieszczą kolekcje róż: czerwonych, białych i różowych, rosnących w zdyscyplinowanym porządku, nadając elegancji tej partii spacerowego ogrodu, posiadającego gdzieś tam placzki wypoczynkowe ze stylowymi ławkami i pergolami (il. 7, 8).

Mijając ogrody różane utrzymane w stylistyce barokowej, ulokowane na osi łączącej pergolę z dworem, dochodzi się do wnętrza stanowiącego swoisty salon ogrodu. Poniżej kamiennych schodów poprowadzonych pod pergolami osłoniętymi bugenwillą i jaśminowcami, wypełniającymi wnętrza pięknym zapachem i oferując romantyczne zakątki do wypoczynku, znajduje się najbardziej cieniasta oaza. Jest to najniższa partia terenu (fot. 9, 10). Swobodna kompozycja łącząca malownicze, sztucznie utworzone tu stawy z kolekcjami lilii wodnych i ogromnymi papirusami, gdzie szumią strumyki i przelewa się woda przez niewielkie kamienne progi, wyposażona jest w miejsca do odpoczynku i służy jako kawiarnia ogrodowa, skąd można podziwiać wyżej położone ogrody (il. 11, 12).

Monumentalny budynek dworu, skryty jest w skupinie wysokiej roślinności. Najwyższe drzewa Alfabii to palmy daktylowe i to one dają życiodajny cień obfitości roślin, jakie rosną w niższych partiach ogrodów. W opisanych ogrodach wykorzystane zostały różnice poziomów dla wyodrębnienia kolejnych wnętrz, występują też świadomie zastosowane silne kontrasty. Pierwszy z nich odczuwalny jest już z ciągu widokowego, jaki stanowi ulokowana na zamknięciu kompozycji pergola – formalna i cieniasta na tle otwartej słonecznej przestrzeni sadów pomarańczowych. Najbardziej wyniesiona ponad poziom otaczającego terenu w pewien sposób dominuje nad pozostałymi wnętrzami. Ulokowany poprzecznie do niej, opadający do poziomu dworu ciąg kaskad w obramieniu palm i geometrycznych ogrodów aromatycznych, o wyraźnej tradycji arabskiej łączy się z główną cieniastą aleją wiodącą do dworu i podkreślającą jego oś. Centralne wnętrza to nieco zacienione, dla ochłody, ale

Kompozycja ogrodu



Kompozycja ogrodu rezydencjonalnego w Alfabii

widne patio – plac wybrukowany lokalnym kamieniem polnym, z ogromnym drzewem i urokliwą fontanną. Po przebyciu hallu i przejściu do ogrodów prywatnych znacznie poniżej dworu rozpościera się najbardziej cieniasta krajobrazowa kompozycja ze stawami i swobodnymi kompozycjami kolekcji roślin, w tym: cieniolubnych, bagiennych i wodnych, których w tak trudnych warunkach siedliskowych trudno byłoby się spodziewać, a które mogą się tu rozwijać dzięki doskonale zaprojektowanemu systemowi wodnemu. Tuż przy dworze, nieco na zachód od osi głównej istnieje urokliwa kompozycja krajobrazowa, będąca wynikiem wpływów angielskich. Nosi nazwę *Jardinet de la Reina* (*The queen's little garden*), bowiem została stworzona specjalnie na potrzeby wizyty królowej Izabelli II w Alfabii. Stąd widać już położoną na zachód i wyniesioną powyżej opisywanych ogrodów pergolę, do której można dojść przechodząc przez ogrody geometryczne (o kompozycji nawiązującej do rozwiązań barokowych). Zarówno one, jak i kompozycja krajobrazowa są wynikiem prac rewaloryzacyjnych w poł. XIX w. Sądząc po zachowanym detalu najprawdopodobniej przeprowadzono je z dużą troską o zachowanie rozwiązań oryginalnych.

Rośliny w ogrodach Alfabii (oprac. M. Milecka)

Drzewa:	Krzewy, winorośl i rośliny podszytu:
<i>Abies alba var. masjoani,</i>	<i>Arbutus unedo,</i>
<i>Abies pinsapo,</i>	<i>Bougainvillea spectabilis,</i>
<i>Acer monspesulanum,</i>	<i>Buxus sempervirens,</i>
<i>Cedrus libani,</i>	<i>Chamaerops humilis,</i>
<i>Celtis australis,</i>	<i>Cycas revoluta,</i>
<i>Ceratonia siliqua,</i>	<i>Dalhia sp.,</i>
<i>Chorisia speciosa,</i>	<i>Hedera helix,</i>
<i>Citrus aurantium,</i>	<i>Howea fosteriana,</i>
<i>Citrus limonium,</i>	<i>Ligustrum vulgare,</i>
<i>Cupressus macrocarpa,</i>	<i>Myrtus communis,</i>
<i>Cupressus sempervirens,</i>	<i>Oreopanax capitatus,</i>
<i>Diospyros kaki,</i>	<i>Pistacia lentiscus,</i>
<i>Ficus carica,</i>	<i>Punica granatum,</i>
<i>Juglans regia,</i>	<i>Rhamnus alaternus,</i>
<i>Magnolia grandiflora,</i>	<i>Rosa sp.,</i>
<i>Phoenix dactylifera,</i>	<i>Ruscus aculeatus,</i>
<i>Pinus canariensis,</i>	<i>Trachicarpus fortunei,</i>
<i>Pinus halepensis,</i>	<i>Viburnum tinus,</i>
<i>Pinus pinea,</i>	<i>Wigandia caracasana macrophylla.</i>
<i>Platanus hybrida,</i>	
<i>Populus nigra,</i>	
<i>Prunus amygdalus,</i>	
<i>Quercus ilex,</i>	
<i>Thuja orientalis,</i>	
<i>Washingtonia robusta.</i>	

Kompozycja ogrodu



Trzeba podkreślić, że w Afabii poza bogatymi i różnorodnymi wrażeniami sensualnymi można doznać niezwyklego poczucia zatrzymania w czasie. Ogrody harmonijnie przenikają się z architekturą i otaczającym krajobrazem – subtelne, spatynowane, nienachalne piękno to najwłaściwsza charakterystyka tego miejsca. Odwiedzenie tego miejsca to nie tylko poznanie dawnego stylu życia majorkańskiej arystokracji, ale wspaniała lekcja historii, stylów sztuki oraz przyrody (w pełnym tego słowa znaczeniu).

Ewelina Widelska

KOMPOZYCJA OGRODU NA PRZYKŁADZIE
DAWNEJ REZYDENCJI RUMUŃSKIEJ KRÓLOWEJ
MARIII KOBURG W BALCHIKU (BUŁGARIA)

Mysząc o kompozycji ogrodu podświadomie oczekujemy spójnego, przemyślanego i konsekwentnego rozplanowania. Jedne z najbardziej efektownych przykładów sztuki ogrodowej, takie chociażby, jak: Wersal, Kew Gardens, Park Murzakowski czy Łazienki Królewskie, utrzymują ogród w określonym stylu, co zapewnia im spójność kompozycyjną i harmonijny charakter. Jednak ogrody XX i XXI w. coraz częściej projektowane były w duchu eklektycznym, inspirowane wieloma podróżyami i okresami w sztuce ogrodowej, jak i nurtami wielokulturowymi.

W malowniczym, portowym miasteczku na terenie Bulgarii mieści się rezydencja z letnim pałacikiem królowej Marii oraz okazałym ogrodem. Rezydencja ta wzniesiona została na polecenie ówczesnego rumuńskiego króla Ferdynanda I (1865–1927) dla oczarowanej nadmorskim miasteczkiem królowej Marii Koburg (wnuczki brytyjskiej królowej Wiktorii). W 1913 r., po zakończeniu wojny bałkańskiej, Balczik, bo właśnie o nim mowa, został przyłączony do Rumunii. Ówczesna królowa Maria zakochała się w nadmorskim miasteczku. W 1924 r. kazała wybudować w nim letnią rezydencję, którą poetycko nazwała „Cichym gniazdem”.

Budynek pałacyku otoczony został niezwykle urokliwym ogrodem, a sama rezydencja reprezentowała połączenie wielu stylów architektonicznych: gotyckiego, orientального oraz bułgarskiego odrodzenia narodowego. Przy jej budowie pracowało wielu wybitnych włoskich architektów, m.in. Amerigo i Agostino. Kompleks łączący w sobie kombinację wpływów orientalnych, chrześcijańskich, antycznych i zachodnich, składa się z kilku budynków, gdzie oprócz pałacu na terenie założenia mieści się winiarnia, dom dla gości i inne. W bryle samego pałacu możemy dostrzec wysoką wieżę przypominającą minaret. Całe założenie ukryte jest w bardzo malowniczym, niedostępnym i osłoniętym od wiatru miejscu. Wejście od strony morza wiedzie wąskimi, tajemniczymi przejściami po licznych schodach i tarasach, po których można dotrzeć na wysoki klif, gdzie położona jest właściwa część ogrodu.

Kompozycja ogrodu



Il. 1. Pałac królowej Marii w Balczyku
Fot. E. Widelska 2014.



Il. 2. Ozdobny ogród górny.
Fot. E. Widelska 2014.



Ryc. 3. Pawilon neogotycki na terenie ogrodu w Balcziku

Fot. E. Widelska 2014.

W obrębie urokliwie uformowanych tarasów z widokiem na morze znajdują się małe wodospady i mostki, takie jak „Most Westchnień”, który został zbudowany w stylu weneckim. Z mostu widoczny jest wysoki na 9 metrów, zapierający dech w piersiach, wodospad.

Projekt ogrodu powierzono szwajcarskiemu architektowi Jules Janine. Stworzył on niezwykle i różnorodne założenie ogrodowe. Kompleks łączy w sobie kombinację wpływów orientalnych, chrześcijańskich, antycznych i zachodnich. Centralnie przez całe założenie przepływa strumień z dziewięciometrowym wodospadem. Ta różnorodność stylów ma uzasadnienie w dzieciństwie Marii, które królowa spędziła w Egipcie, gdzie przyjęła nawet nową religię – bahaizm, łączący w sobie elementy: chrześcijaństwa, islamu i judaizmu. Dlatego też na terenie parku oraz w samym pałacu można odnaleźć rozmaite symbole i elementy orientalnych kultur t.j.: prawosławna cerkiew, budowla stylizowana na antyczną świątynię, rzymskie płyty nagrobne, a także mauretańskie potoczki płynące pośród szpalerów drzew, oryginalne antyczne dzbany, cicho szemrzące strumyczki, wodospady i mnóstwo niezwykle egzotycznej zieleni. Jest to największy i najbardziej różnorodny ogród botaniczny na Balkanach [http://podroze.gazeta.pl/podroze/1,114158,10230715,Bulgaria__Balczik__amfiteatr_nad_zatoka.html, dostęp 31.01.2019 r.]. Co więcej, obecnie jest to również największy i najbardziej różnorodny ogród botaniczny na Balkanach. Sam „Ogród Kaktusów” obejmuje ponad 250 gatunków, przez co stanowi drugą pod względem

wielkości, kolekcję tych roślin w Europie [<https://turystyka.wp.pl/balczik-malownicze-miasto-w-bulgarii-6044387635036801a>, dostęp 31.01.2019 r.].

Sam park jest imitacją słynnego labiryntu kretańskiego. Z Kretą kojarzona może być również kaplica, gdyż kamień do jej budowy sprowadzono właśnie z tej wyspy. Rośnie tu ponad 3000 roślin, w tym drzew, krzewów i bylin, i jest to dowód na to, że klimat w tej części bułgarskiego wybrzeża Morza Czarnego nadaje się nie tylko dla flory śródziemnomorskiej roślinności, ale także dla rzadkich gatunków roślin z całego świata.

Jednym z najpiękniejszych w całym założeniu jest „Ogród Allaha”. Niemniej malownicza jest również część o nazwie: „Srebrna Studnia”. Wśród zaprojektowanych ogrodów jest też ogród różany [http://www.strona.net.pl/podroze/balczik_1989/podroze1/index.html, dostęp 31.01.2019 r.]. Zaskakujące jest to, że przy tak różnorodnej stylistyce udało się projektantom stworzyć niezwykle urozmaicone, a zarazem spójne i interesujące założenie. Pobyt na terenie ogrodu jest niezwykle zmysłowym doświadczeniem, ponieważ oprócz ferii barw i zapachów, spacerowi towarzyszy szum płynących strumieni, śpiew ptaków, a całość tak silnie oddziałuje na wyobraźnię, że spacerowicz może podczas pobytu przenieść się w tajemnicze, egzotyczne miejsca.

Marcin Iwanek

KOMPOZYCJA OGRODU NA PRZYKŁADZIE ZESPOŁU PALACOWO-PARKOWEGO W ZARZECZU

Kompozycja jako czynnik przemyślanego rozmieszczenia elementów w przestrzeni jest istotna dla planowania krajobrazu w dużej i małej skali. Zgodnie z definicją zaczerpniętą z Wikipedii jest to zestawienie elementów które posiada wartość estetyczną: „Kompozycja – układ elementów zestawionych ze sobą w taki sposób, aby tworzyły one harmonijną całość. Kompozycją określa się również samo dzieło, zawierające połączone ze sobą składniki.”

Zespół pałacowo-parkowy w Zarzeczcu powstawał w latach 1798–1912 r. Na koniec wieku XVIII w. przypadają pierwsze rysunki planu pałacu, zaś w roku 1912 wybudowano secesyjną pergolę (wg <http://ogrody.podkarpackie.travel/trasy/zarzeczce>).

Przestrzeń ogrodu pałacowego realizowana była pod kierunkiem ówczesnej właścicielki Magdaleny Morskiej w latach 1817–1847. Kompozycja parku, oraz zaprojektowane elementy architektury ogrodowej dają świadectwo romantycznego stylu, którego główne założenia możemy opisać: „...typ ogrodu charakterystyczny dla kierunku krajobrazowego w europejskiej sztuce ogrodowej pierwszej połowy XIX w

Ogród romantyczny stanowi swoisty wyraz kultu natury, obejmował zazwyczaj duże przestrzenie, gdzie przyroda po części pozostawała w stanie naturalnym,

po części zaś była aranżowana tak, by sprawiać wrażenie nieujarzmionej. Miał też eksponować treści historyczno-patriotyczne, czemu służyły pomniki i popiersia portretowe bohaterów narodowych zdobiące aleje, a także specjalne pawilony przeznaczone do prezentacji historycznych pamiątek. W ogrodach romantycznych często wznoszono sztuczne ruiny, grotty oraz budowle wzorowane na starożytnych świątyniach pogańskich bądź będące swobodną „fantazją” na ich temat.” (wg [hppts://zapytaj.onet.pl/encuklopedia](http://zapytaj.onet.pl/encuklopedia)).

Ogród w Zarzeczcu jest oryginalnym dziełem, który znalazł swoje zaszczytne miejsce w historii polskiej sztuki ogrodowej. Budynki w przestrzeni parkowej stały się ramą dla kompozycji roślinnej o jednolitym charakterze estetycznym.

Inspiracją dla założenia była dwuletnia podróż hrabiny Magdaleny Morskiej po Europie, w czasie której studiowała znakomite dzieła światowej sztuki ogrodowej. Na podstawie jej obserwacji i wykonanych szkiców powstał okazały zbiór rysunków, który został wydany w Wiedniu: „Zbiór rysunków wyobrażających celniejsze budynki wsi Zarzeczca w Galicji w obwodzie Przemyskim leżącej, częścią z natury zdjętych, lub uprojektowanych, z opisem budownictwa wiejskiego w sposobie holenderskim i angielskim i ogólnymi myślami o przyozdobieniu siedlisk wiejskich.” [Szymańska 1998].

Zgodnie z planem sytuacyjnym majątek podzielony był biegnącym z zachodu na wschód szerokim pasem komunikacyjnym, który rozdzielał dwie przestrzenie o różnych funkcjach pozostających w silnym kontraście kompozycyjnym. Północna część posiadłości pomyślana została jako założenie geometryczne, południowa to swobodny układ przestrzenny, z prowadzonymi subtelными krzywiznami ciągami ścieżek, pozostającym w harmonii z porośniętymi wysoką i niską zielenią powierzchniami pomiędzy nimi. Na południu zlokalizowano gospodarstwo wiejskie z budynkami administracyjnymi i gospodarczymi, którego zadaniem była obsługa rezydencji. Zabudowa w części gospodarczej była wzorowana na podobnych założeniach realizowanych w Holandii. Główną jej cechą była funkcjonalność. Roślinność wypełniająca przestrzeń między budynkami zestawiono kierując się zasadami projektowania ogrodów włoskich. Dzięki temu powstały założenia upraw sadowniczych obsadzonymi krzewami i drzewkami. W południowo-wschodniej części majątku znajdowały się obiekty, administracyjno-biurowe, gospodarcze, magazynowe, inwentarskie, warsztatowe oraz pomarańczarnia. Budynki folwarczne i mieszkalne dla chłopów powstały na terenie wsi poza kompleksem pałacowo-parkowym z integralną częścią gospodarczo-administracyjną.

Rezydencję posadowiono w miejscu o dużych walorach krajobrazowych. Pałac zlokalizowano na brzegu łagodnego zakola rzeki, w sąsiedztwie trzystuletnich dębów. Całość kompozycji dopełniał widok na pofalowany krajobraz Pogórza Przemysko-Dynowskiego.

Obszar z funkcją rezydencjalną również był podzielony na dwie części, wzajemnie się uzupełniające: górna, reprezentacyjna, położona na wyniesionym tarasie, oraz rekreacyjna z małym stawem zlokalizowana pod skarpą na brzegu rzeki Mlecзки.



1 – budynek pałacu, 2 – budynek szkoły, 3 – budynek sakralny, 4 – staw, 5 – rzeka Mlecza

Il. 1. Plan założenia parkowo-palacowego w Zarzeczcu

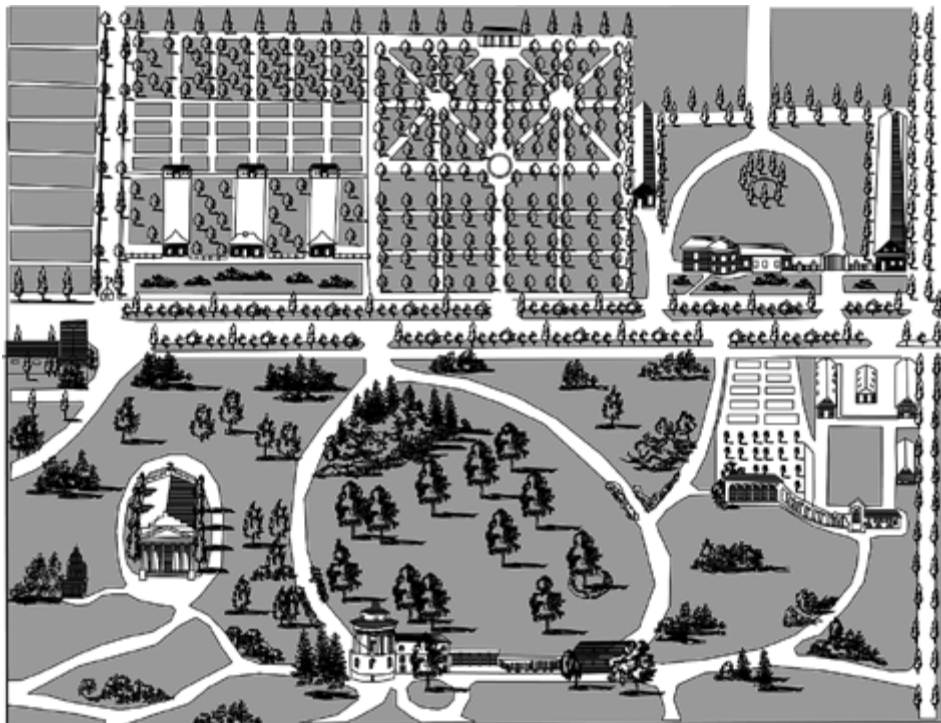
Źródło: M. Iwanek: na podstawie Mapy Google <https://www.google.com/maps>. dostęp 20.09.2018.

W przestrzeni wokół pałacu, do którego prowadził podjazd o nieregularnym krzywoliniowym kształcie zakładano rabaty kwiatowe, dalej poniżej skarpy komponowano klomby z drzew i krzewów. Na wyspie sztucznego stawu znajdował się młyn wodny, do którego prowadził szlak spacerowy. Ogród posiadał również sztucznie usypane kopczyki widokowe. Oprócz wiekowych dębów na terenie parku znajdowało się wiele gatunków roślin rodzimych i egzotycznych. Kwiaty, krzewy kwitnące m.in. azalie, różne gatunki róż i piwonie. Platan klonolistny, wraz z tulipanowcem uzupełniały kompozycję (wg <http://ogrody.podkarpackie.travel./trasy>).

Pałac wznosił w stylu klasycystycznym znakomity architekt Christian Piotr Aigner. Niesymetryczny rzut obiektu, charakterystyczny był dla eklektycznego nurtu romantycznego. Główną bryłę obiektu stanowi prostopadłościan z cylindryczną dominantą w narożniku, która wywiera duży wpływ kompozycyjny na przestrzeń ogrodu (il. 4). Wnętrza pałacu i rzeźby powstały według projektu Fryderyka Baumana (il. 9, 10).

W roku 1840 rozpoczęto budowę kościoła. Hrabina Magdalena Morska zadanie zaprojektowania świątyni powierzyła architektowi, który zatrudniony był przy

Kompozycja ogrodu na przykładzie zespołu pałacowo-parkowego w Zarzeczcu



Il. 2. Plan sytuacyjny założenia parkowo-palacowego w Zarzeczcu

Źródło: M. Iwanek; na podstawie rysunku Magdaleny Morskiej z Dzieduszyckich <https://www.rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/844.com/maps>. dostęp 20.09.2019.



Il. 3. Elewacja północna budynku pałacu

Źródło: M. Iwanek; na podstawie rysunku Magdaleny Morskiej z Dzieduszyckich <https://www.rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/844.com/maps>. dostęp 20.09.2019.

Kompozycja ogrodu



Il. 4. Elewacja wschodnia

Fot. M. Iwanek, 2019.



Il. 5. Pergola

Fot. M. Iwanek, 2019.



Il. 6. Kościół

Fot. M. Iwanek, 2019.



Il. 7. Detal secesyjny

Fot. M. Iwanek, 2019.



Il. 8. Sztuczny staw z wyspą

Fot. M. Iwanek, 2019.



Il. 9. Wnętrza pałacu w układzie amfiladowym

Fot. M. Iwanek, 2019.



Il. 10. Pomieszczenie pałacu w części cylindrycznej

Fot. M. Iwanek, 2019.

realizacji budynku rezydencji. Prace budowlane zostały przerwane w roku 1847 z powodu pogarszającego się zdrowia właścicielki posiadłości, do tego czasu udało się wykonać jedynie fundamenty, na których dopiero w roku 1880. pochodzący z Lwowa architekt Julian Zachariewicz, wznosił bryłę w stylu neoromańskim.

W roku 1912 powstała wspomniana już wcześniej pergola łącząca oranżerie z oficyną kuchenną (il. 5).

W latach 60. XX wieku w południowo-wschodniej reprezentacyjnej części parku wybudowano zespół obiektów Technikum Rolniczego z urządzeniami sportowymi (il. 1). W Pałacu mieści się obecnie muzeum (wg <http://ogrody.podkarpackie.travel/trasy/zarzecze>).

Założenie Pałacowo-Parkowe w Zarzeczu można zaliczyć do kompleksu ogrodów średniej wielkości. Wyróżnia się od innych obiektów tego typu tym, że przestrzeń reprezentacyjno-rekreacyjna i gospodarcza objęta była jednym planem inwestycyjnym. Nad całością realizacji cały czas czuwała właścicielka hrabina Magdalena Morska z Dzieduszyckich.

Natalia Kot

KOMPOZYCJA OGRODU PRZYDOMOWEGO W ZABUDOWIE WIELORODZINNEJ

Ogród to układ przestrzenny powstały w środowisku przyrodniczo-geograficznym, który kształtowany jest plastycznie i funkcjonalnie, odpowiednio do funkcji i zgodnie z programem użytkowym [Majdecki 2007]. Przez wielu porównywany jest do utraconego rajy – miejsca, w którym człowiek może odnaleźć siebie, usłyszeć swoje myśli z dala od zgiełku. W tym miejscu nasuwają mi się słowa Marka Tulliusza Cyncera (106–43 p.n.e.): *Si apud bibliothecam hortulum habes, nihil deerit* (tłum. Czegóż ci jeszcze brakuje, jeśli masz bibliotekę, a przy niej ogród?) [Cynceron].

Kompozycja ogrodu, nie opiera się wyłącznie na zestawieniu elementów funkcjonalnych, ale przede wszystkim na idei, która jak jej fundamentem. Wyraża zatem sens, który jest zamierzeniem jej autora, a dopiero w dalszej kolejności autor ubiera owy sens w odpowiednią formę, której zadaniem jest przekazanie emocji [Rylke 2017].

W poszczególnych okresach historycznych program użytkowy, układ funkcjonalny oraz forma przestrzenna ogrodu były różne. Zależały przede wszystkim od potrzeb społecznych, poglądów artystycznych, jak również od kultury, obyczajów czy wierzeń [Majdecki 2007]. Jak zauważa Rylke [2017] do XIX w. w sztuce ogrodowej dominowały duże założenia dworskie podkreślające znaczenie właściciela, w których forma dominowała nad funkcją. Były to realizacje uporządkowane, naznaczone ładem. Dziś natomiast interesuje nas świat bogaty – który możemy łapczywie konsumować. Szczególnie widoczne jest to w miastach, gdzie występuje podział na trzy

Kompozycja ogrodu przydomowego w zabudowie wielorodzinnej



Il. 1. Ogród frontowy na ulicy Pana Tadeusza 10, Osiedle Mickiewiczowskie w Lublinie

Fot. N. Kot, 2019.



Il. 2. Ogród właściwy na ulicy Grażyny 12, Osiedle Mickiewiczowskie w Lublinie

Fot. N. Kot, 2019.

Kompozycja ogrodu



Il. 3. Ogród na balkonie na ulicy Grażyny 5, Osiedle Mickiewiczowskie w Lublinie
Fot. N. Kot, 2019.



Il. 4. Ogród na balkonie na ulicy Skrzetuskiego 2b, Osiedle Sienkiewicza w Lublinie
Fot. N. Kot, 2019.

główne dzielnice: mieszkaniową, przemysłową i rozrywkową, w których ogród ma spełniać określoną funkcję – ma zaspakajać potrzeby swoich użytkowników.

W swojej wypowiedzi chciałabym przedstawić kompozycję ogrodów przydomowych powstałych w osiedlach mieszkaniowych w zabudowie wielorodzinnej, na przykładzie osiedli Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (LSM)¹ w Lublinie. Ich specyficzny charakter związany jest z zabudową, a więc układem kompozycyjnym budynków odzwierciedlających typ grzebieniowy lub gniazdowy² [Chmielewski 2001]. Obszar badań – Osiedla Sienkiewicza oraz Mickiewicza (dwa z pięciu osiedli LSM) towarzyszą mi od dzieciństwa – tu się wychowałam i tu zapaściłam korzenie. Wysszczególnić tu należy trzy typy ogrodów przydomowych, tj.: ogrody przed oknami mieszkań (frontowe) przy ciągach pieszych (il. 1), ogrody właściwe pod balkonami (właściwe) (il. 2) oraz ogrody na balkonie, rzadko tarasie³ (il. 3, 4).

Analiza ogrodów wykazała, że powstają one spontanicznie, a dobór roślin jest często zbliżony do ogrodów przydomowych kształtowanych w zabudowie jednorodzinnej Lublina. Są to ogrody jednownętrzowe, pełniące głównie funkcje ozdobne, autorstwa jednej osoby (jednego mieszkania). Każdy autor ma inną wizję ogrodu, jednak bardzo często posiadają one cechy wspólne. Najczęściej są to kompozycje symetryczne bądź rytmiczne, w których wykorzystywany jest motyw linii prostopadłej, ukośnej i równoległej (nawiązującej do kompozycji abstrakcyjnej geometrycznej), bądź łamanej i falistej – nawiązującej do kompozycji abstrakcyjnej niegeometrycznej⁴. Ich podobieństwo związane jest również z modą na materiał roślinny – kwitnące rośliny sezonowe i byliny, jak również krzewy liściaste, rzadziej iglaste – która „narzucana” jest przez szkółkarzy oraz producentów roślin. W ogrodach w zabudowie wielorodzinnej obserwowany brak jest roślin sadowniczych oraz warzywnych.

Jak pokazują zdjęcia, ogród przydomowy w zabudowie wielorodzinnej to pewnego rodzaju wyrażenie siebie, nawiązanie dialogu z sąsiadami – dla przyjemności własnej, ale i innych. Ta idea, to urządzenie i pielęgnowanie ogrodów przez mieszkańców i dla jej mieszkańców, to budowanie tożsamości miejsca – kształtowaniu relacji między społecznością konkretnej przestrzeni.

¹ Lubelska Spółdzielnia Mieszkaniowa utworzona została w 1957 r. Obejmuje pięć osiedli, tj.: Mickiewicza (1958), Słowackiego(1964), Piastowskie (1966), Krasieńskiego (1970), Sienkiewicza (1973), Konopnickiej(1974) i Prusa (1975) [Przesmycka, Sosnowska 2010], autorstwa m.in. Oskara Hansena, które ukształtowane zostały na kanwie idei osiedla społecznego.

² Typy zabudowy układów przestrzennych zespołów mieszkaniowych wielorodzinnych zaczerpnięto z *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast* J. M. Chmielewskiego.

³ Typy ogrodów przydomowych podano na podstawie systematyki, którą podała B. J. Gawryśwska w *Ogród jako miejsce w krajobrazie zamieszkiwanym*.

⁴ Typ kompozycji współczesnej podany przez J. M. Rylke w *Teoria i zasady projektowania dla architektów krajobrazu*.

Jan Rylke

KOMPOZYCJA OGRODU PRZYDOMOWEGO

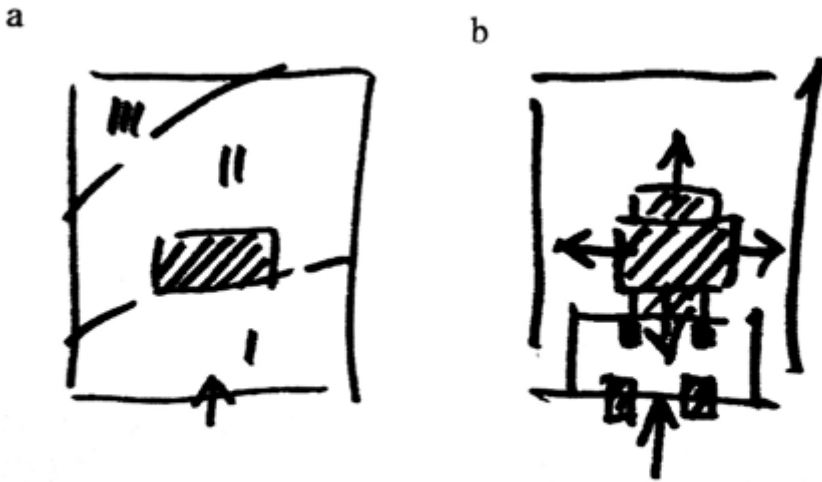
Kompozycja ogrodu przydomowego wydaje się dzisiaj dość schematyczna. Prostokąt domu wstawiony do środka prostokąta działki z ogrodem. Można zbadać wiele przypadków i zamknąć go takim prostym schematem. Ale jak wiemy, diabeł tkwi w szczegółach. Dlatego przejrzałem książki autorek zajmujących ogrodami przydomowymi, żeby sprawdzić, czy rzeczywiście istnieje obowiązujący schemat kompozycji ogrodu przydomowego, jak się on realizuje i na ile jest dopuszczalne są od niego odstępstwa. Naturalnie można zrobić na podstawie wybranej liczby takich ogrodów wykonać obliczenia statystyczne, sprawdzić rozkład i o korelację wyników, ale takie badanie może nam dać obraz, który w rzeczywistości nie pasuje do żadnego ogrodu. Teraz modniejsze od statystycznego wyciągania średniej są studia przypadku. Dlatego chciałbym przy tej okazji opisać dwa takie studia. Wybrałem do opisu studia, moim zdaniem, kompletne. To znaczy ogrody zrealizowane przez dwie osoby, które zajmują się zawodowo teorią kompozycji ogrodu przydomowego. Poprosiłem je również o komentarz do relacji z ich teoretycznych rozważań, a także komentarz do ich praktycznych działań w ogrodzie przydomowym. Pierwszą z tych osób jest Pani Beata J. Gawryszewska, która napisała na ten temat dwie książki. Pierwsza z nich: *Historia i struktura ogrodu rodzinnego* jest owocem pracy doktorskiej. Na stronach 71–85 tej książki [Gawryszewska 2006] autorka wyróżnia w ogrodzie: część reprezentacyjną, czyli wejście i drogę do drzwi i domu, część użytkową, czyli sad i trawnik przed domem oraz część niezagospodarowaną, mieszczącą się zawsze na końcu działki – namiastkę środowiska naturalnego pokrytą często przez roślinność synantropijną. Oprócz tych trzech stref autorka wyodrębnia strefy przenikania domu i ogrodu – ganki, tarasy, werandy i okna (il. 1). Nie tylko wyróżnia, ale także określa kompozycję głównych stref ogrodu. W obszarze strefy reprezentacyjnej – położonego pomiędzy domem i ulicą przedogródka, kompozycja ma charakter rytmiczny z symetryczną parą krzewów lub drzew, wzbogacony przez kapliczkę lub rzeźbę. Ogród właściwy, czyli położona za domem, strefa użytkowa i wypoczynkowa, to trawiasty placyk, ławka pod drzewem i klasyczna kompozycja oparta na siatce prostokątnej. Część niezagospodarowana ma nieuregulowany kształt i w ogrodach zaprojektowanych przez architekta krajobrazu może nie występować. W drugiej książce tej autorki: *Ogród jako miejsce w krajobrazie zamieszkanym*, który jest jej rozprawą habilitacyjną, na stronach 103–105 [Gawryszewska 2013] zauważa ona, że ogród, traktowany jako miejsce, to struktura zarówno przestrzenna jak i społeczna, która powstaje w procesie doświadczania przestrzeni, a układ ogrodu frontowego charakteryzuje się kompozycją opartą na zasadzie mandali. Oglądając

ogród autorki zauważyłem, że ogród frontowy przy ulicy Pokrętej w Nowej Iwicznej, który autorka zamieszkuje, nie jest zakomponowany w sposób rytmiczny i na zasadzie mandali (il. 2), a ogród właściwy nie posiada klasycznej kompozycji opartej na siatce. Trudno też wyodrębnić strefę niezagospodarowaną na końcu ogrodu, co więcej, rabata oparta na zespołach roślin synantropijnych zajmuje centralną pozycję w ogrodzie właściwym (il. 3). W efekcie zaobserwowanych niekonsekwencji w relacjach teorii do praktyki, sformułowałem wobec autorki kilka pytań.

Odnosnie podziału na strefy, było to pytanie, czy podział funkcjonalno-przestrzenny jest konieczny i czy każde zachowanie musi mieć konkretne miejsce? Czy ogród jest zbudowany jak mieszkanie, w którym pomieszczenia mają określone przeznaczenia i czy strefy przenikania funkcjonują jak ściany dzielące pomieszczenia, czy są specjalnymi strefami wymuszającymi zmianę zachowań (funkcjonują, jako śluz psychologiczne)? Czy strefa zaniedbana jest workiem, gdzie występują zachowania nieustabilizowane, czy jest ciężką nieprzenikalną granicą ogrodu, czy jest wreszcie ekwiwalentem zewnętrznej przestrzeni krajobrazu? Czy podane schematy kompozycyjne i zasady obowiązują zawsze – przecież w rozpatrywanym ogrodzie przykładowym nie jest to regułą? U Ciebie na przykład roślinność synantropijna nie znajduje się w strefie zaniedbanej, ale w użytkowej, która jest użytkowana przede wszystkim, jako widok i spiżarnia?

Na zadane pytania Pani Beata J. Gawryszewska odpowiedziała następująco:

„Funkcjonalści, na podstawie obserwacji uznali, że do każdej wykorzystywanej przestrzeni jest potrzebne osobne miejsce. Z mojej perspektywy wynika to bardziej ze społecznego procesu zagospodarowywania przestrzeni i budowania jej tożsamości (Harvey 2012), niż z realizowanych lub zakładanych funkcji. Dobrze to oddaje przestrzeń frontowa. Jest w niej zawarta ważna interakcja społeczna. Jest to przestrzeń, którą nadaktywnie zagospodarowując usprawiedliwiamy swoją potrzebę bycia przed domem i nawiązywania społecznych kontaktów (Gehl 2001). Pozostałe części też wynikają z potrzeb interakcji społecznych. Trzeba tutaj też włączyć interakcje z nie-ludzkimi użytkownikami przestrzeni ogrodu (Latour 2010). Różni użytkownicy tej przestrzeni muszą się dogadać w jej funkcjonowaniu. Ja mieszkam sama, więc moje użytkowanie ogrodu ogranicza się do przejścia przez niego. Zwyczajny, budowany przez lata ogród nie jest podzielony funkcjonalnie, bo różne afordancje tworzą bogatszą przestrzeń. Stąd roślinność synantropijna, bo cały mój ogród to przestrzeń niezagospodarowana, w której poza przejściem robimy miejsca wynikające z konkretnych potrzeb. Uważam też, że strefy przenikania nie mają specjalnego znaczenia. Strefę przenikania tworzy nagromadzenie elementów w pobliżu domu, bo każdy chce być blisko domu, żeby się schronić. Jeżeli mówimy o strefie niezagospodarowanej, to pamiętajmy, że jeżeli zakładamy ogród, to zaczynamy go tworzyć od strefy niezagospodarowanej krajobrazu, budując w tym krajobrazie nasze miejsce zamieszkiwane. Proces zamieszkiwania, to nie tylko jednorazowy wysiłek, ale coroczne działania pozwalające na swobodę zagospodarowania naszego terenu.



Srukтура współczesnego ogrodu rodzinnego: a – strefy funkcjonalne, b – przestrzeń przenikania się funkcji (rys. B.J. Gawryszewska)

II. 1. Ogród przydomowy

Źródło: Gawryszewska 2006.

Strefa niezagospodarowana to również miejsce, gdzie trzymamy ‘balagan’. ‘Krajobraz’ (zewnątrzny), to jest to, co za domem, gdzie wyrzucamy niepotrzebne rzeczy. Potrzebujemy bufora terytorialnego zamiast prostej linii granicznej. Dlatego na granicy sadzimy tuje, które przywołują obraz nieprzeniknionej puszczy a nie zajmują dużo miejsca. Potwierdzam pogląd, że jeżeli zagospodarujemy teren za domem, to będzie to nacechowane regularnością. Nieregularność jest bardzo trudna. Jeżeli coś robimy celowo, to regularność jest podstawą. Jeżeli coś robimy bezwiednie, to otrzymamy nieregularność. Różnica pomiędzy ogrodem kształtowanym przez użytkownika i ogrodem kreowany przez projektanta polega na tym, że projektant tworzy gwałt miksując potrzeby swoje, klienta i zasady budowy dzieła sztuki. Próbuje proces trwający lata zmieścić w pigułce kilku miesięcy budowy domu i ogrodu. Najprostszy ogród tworzy trawnik, bo z nim jest z nim związane najmniej decyzji. Ogród z trawnikiem, to angielski yard, czyli podwórze. W ogrodzie, który nie jest podwórzem musi być więcej elementów. Mój ogród jest odmienny od standardowego ogrodu, bo jestem projektantką. W moim przedogródku nie ma mandali z miejscem centralnym, walczyłam też ze sobą, żeby nie stosować w nim symetrii”.

Drugą osobą, która napisała o ogrodach jest Pani Izabela Myszka-Stąpór, autorka książki: *Elementy ogrodowe. Ich forma, funkcja i znaczenie*. Autorka wyróżniła w wyniku badań dojrzałe formy ogrodu, którymi były ogrody zamieszkałe w sposób

Kompozycja ogrodu przydomowego



Il. 2. Ogród wejściowy Beaty J. Gawryszewskiej

Fot. J. Rylke.



Il. 3. Ogród właściwy Beaty J. Gawryszewskiej

Fot. J. Rylke.

stały (przydomowe) lub okresowy (ogrody działkowe). Na podstawie analizy prototypu (obiektu posiadającego wszystkie atrybuty ogrodu) stwierdziła, że ogrodami nie są niektóre z ogrodów pokazowych, niezamieszkałych, realizowanych, jako prace studenckie lub festiwalowe ogrody tematyczne. W takich ogrodach brak jest ogrodzenia i związanego z nim wejścia. Nie są także ogrodami sady produkcyjne, które nie posiadają innych niż produkcyjne znaczeń. Tę odrębność potwierdziła także analiza powiązań Warda [Myszka-Stąpór 2014, s. 113–120]. Analizując badane ogrody, Pani Izabela Myszk-Stąpór wyróżniła elementy identyfikujące ogród (temat i nazwa), elementy konstrukcyjne ogrodu (ogrodzenie, wejście, droga i centrum) oraz elementy dekoracyjne i użytkowe [Myszka-Stąpór 2014, s. 121–123]. Tak autorka opisała ogrody w teorii. W praktyce, na terenie kampusu Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, Pani Izabela Myszk-Stąpór przejęła trzy opuszczone ogrody, które kiedyś były formami dojrzałymi ogrodów zamieszkałych, dla eksponowania w nich, między innymi, wcześniej określonych przez nią, jako nie-ogrody, studenckich ogrodów pokazowych. Zachowały się jeszcze dwa domy w tych opuszczonych ogrodach, ale nie są one od wielu lat użytkowane. Trudno uchwycić dzisiaj kompozycję przejętych ogrodów, których tylko niewielkie fragmenty są dzisiaj zagospodarowywane. Przed jednym z domków jest wejście z klasycznym przedogródkiem (il. 4), ale obok brama prowadzi bezpośrednio do centralnego wnętrza ogrodu (il. 5). Niektóre ze studenckich realizacji wyglądają jak samodzielne ogródki (il. 6). W świetle przeprowadzonych i opisanych w książce badań, elementy tworzące strukturę ogrodów wyglądały czytelnie, natomiast omówiony przykład nie sprawiał już takiego wrażenia. Dlatego, podobnie jak w poprzednim wypadku, sformułowałam wobec autorki kilka pytań.

Jakie czynności musiała Pani podjąć, żeby z trzech ogrodów przydomowych stworzyć jeden ogród? Czy poprzedzony ogródkiem domek to atrapa, czy rzeczywiste centrum ogrodu? Czy możemy wyróżnić w ogrodzie jeden, czy kilka centrów? Czy funkcjonują dwa równorzędne wejścia do ogrodu i dwie równorzędne, dzielące je drogi? Jaka rolę pełnią w ogrodzie ogródki studenckie, czy pełnią rolę elementów dekoracyjnych? Następne pytanie, to, jaką pełnią rolę niektóre drzewa, na których wiszą różne elementy dekoracyjne, czy są elementami konstrukcyjnymi ogrodu? Także, jaką pełnią rolę widoczne w ogrodzie elementy użytkowe, takie jak ule, które w rzeczywistości nie funkcjonują? Czy można mówić, w sytuacji tego obiektu, o jego kompozycji jako całości?

Na zadane pytania Izabela Myszk-Stąpór odpowiedziała następująco:

„Żeby stworzyć z tych kilku jeden ogród, przede wszystkim zdjęłam ogrodzenia oddzielające ogrody, a od frontu dałam mu jednolite ogrodzenie. Kiedy ogród został otwarty po raz pierwszy, to poszczególne dawne ogrody zostały podporządkowane jednemu tematowi (pszczoly) i otrzymały jedną nazwę (bee garden). Związane z tym tematem wiodące elementy dekoracyjne dopowiadały temat i zapewniały ogrodowi spójność. Domek z przedogródkiem noszący numer 23 jest atrapą, ale jednocześnie

Kompozycja ogrodu przydomowego



Il. 4. Wejście do ogrodu i przedogródek na działce nr 23

Fot. J. Rylke.



Il. 5. Drugie, sąsiednie wejście do ogrodu

Fot. J. Rylke.

tworzy centrum zamieszkałego domu. Przy tym domku dzieją się różne rzeczy i ja się przy nim umawiam z ludźmi. Jest atrapą, ale przyjmuje funkcję centrum, bo tam przebywają ludzie. Mamy dwa wejścia, ale są położone blisko siebie i w rzeczywistości wymieniają się rolami. Jak przychodzi więcej ludzi, to otwieramy większe wejście. Droga prowadząca do domku jest tu właściwą drogą. Dzieli przestrzeń



Il. 6. Ogródek studencki pełniący rolę dodatkowego centrum

Fot. J. Rylke.

przedogródka i niesie wszystkie funkcje przynależne drodze. Tylko atrapą jest drugi dom i druga droga pod numerem 27. Ogródki studenckie pełnią w tym ogrodzie różną rolę. Jeden z nich (widoczny na ryc. 6) jest dodatkowym centrum, pozostałe są tylko ogrodami pokazowymi – mogą pełnić funkcję dekoracyjną. Funkcja dekoracyjna jest przypisana dziełu, ale jest to także wypowiedź poprzez dzieło. Ten ogród, który pełni rolę dodatkowego centrum posiada dużo elementów, których nie mają inne ogródki. Prowadzi do niego dodatkowa droga, są rośliny dekoracyjne i użytkowe, są drzewa. Są też siedziska i one najpełniej określają i tworzą centrum. Drzewa w ogrodzie, w niektórych sytuacjach mogą pełnić rolę konstrukcyjną, szczególnie drzewa uschnięte. Pisałam o tym na stronie 44 i 73 swojej książki. W takim ogrodzie jak ten przedmioty użytkowe nie pełnią swojej roli użytkowej, ale niosą znaczenia. Takie znaczenia niosą ule, czy rozbity gąsior, pomalowany i użyty w kompozycji. Są wypowiedzią. Ogród jest raczej miejscem niż utrwaloną kompozycją. Planowanie całego obiektu rodzi się co roku wraz z ogrodami pokazowymi. Ogród jest zbudowany przez ramy kompozycyjne. Nie powinien być zamknięty, ustalony”.

Seweryn Malawski

ASPEKT OGRODOWEJ KOMPOZYCJI W TWÓRCZOŚCI
JANA KRZYSZTOFA KLUKA (1739–1796)

Dorobek rodzimych twórców w zakresie ogrodnictwa i sztuki ogrodowej czasów nowożytnych przedstawia się nader skromnie. Wśród rozpraw ogrodniczych z zakresu sztuki ogrodowej do początków XIX w. powstało tylko kilka pozycji, z których nieliczne ukazały się drukiem.

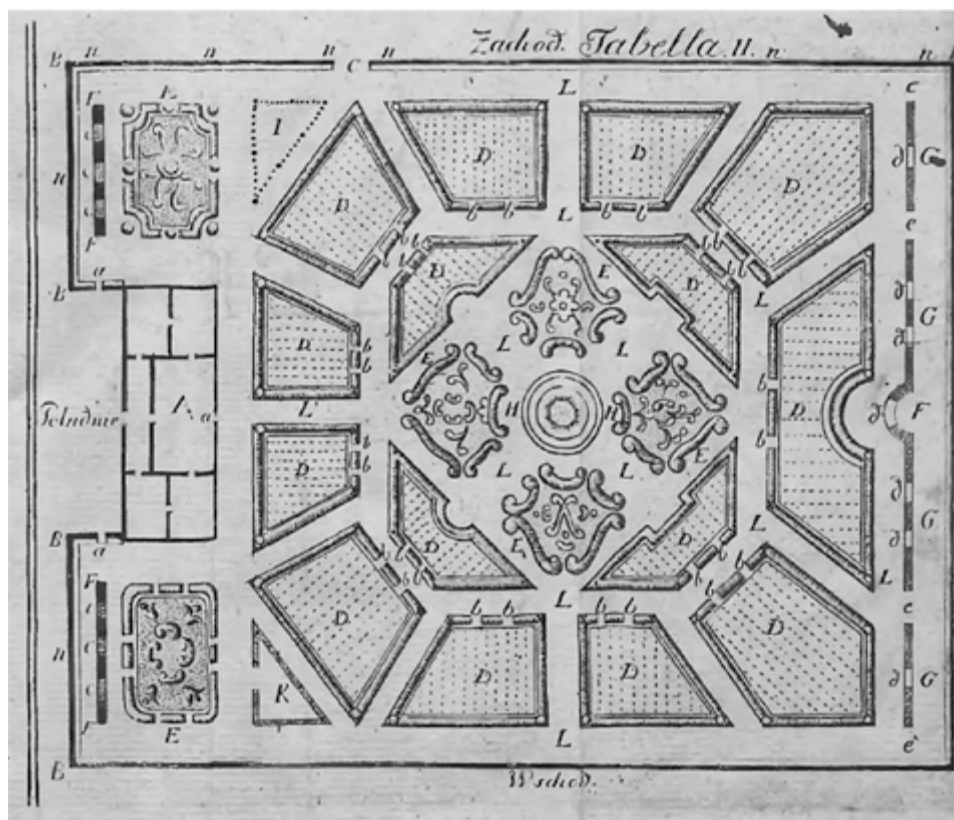
Oprócz powszechnie znanego traktatu pt. „Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów” księżnej Izabeli Czartoryskiej, opublikowanego we Wrocławiu 1805 r., na szczególną uwagę zasługują wcześniejsze rozprawy autorstwa Jana Krzysztofa Kluka (1739–1796), Wacława Sierakowskiego (1741–1806) czy księżnej Anny Pauliny z Sapiehów Jabłonowskiej (1728–1800).

Dziela ww. autorów to przede wszystkim rozprawy w formie poradników ogrodniczych, w których wątki gospodarskie przeplatają się z informacjami dotyczącymi uprawy roślin ozdobnych i kompozycji ogrodowych. Wśród rozpraw wyróżniają się traktaty podlaskiego kaznodziei, przyrodnika, autora podręczników z zakresu botaniki, zoologii i mineraologii, współpracownika Komisji Edukacji Narodowej Jana Krzysztofa Kluka [Szamryk 2015].

Wśród dzieł duchownego-naturalisty na szczególną uwagę zasługuje wydany w trzech woluminach, w latach 1777–1779 traktat pt. „Roślin Potrzebnych, Pożytecznych, Wygodnych, Osobliwie Kraiowych, Albo Które W Kraiu Użyteczne Być Mogą, Utrzymanie, Rozmnożenie I Zażycie”. Dzieło to stanowi, praktycznie rzecz ujmując, pierwszą polską rozprawę ogrodniczą poruszającą zagadnienia dotyczące kompozycji ogrodów, aranżacji roślinnych i innych elementów sztuki ogrodowej, jaka ukazała się drukiem. Fakt ten potwierdza sam autor pisząc na wstępie, że podaje on „przepisy”, których dotychczas nie mieliśmy w rodzimym piśmiennictwie [Kluk 1771].

Z punktu rozważań nad wątkiem kompozycji w sztuce ogrodowej, najbardziej interesująco przedstawia się wolumin pierwszy z 1777 r. Prócz informacji z zakresu ogrodnictwa użytkowego i ozdobnego, autor podaje wskazówki dotyczące wyboru miejsca na ogród i jego przestrzennej dyspozycji. W traktacie porusza on także zagadnienia dotyczące charakterystycznych elementów wystroju ogrodów ozdobnych, takich jak: rabaty, szpalery, altany, kryte ulice, dekoracje trejażowe etc.

W traktacie Kluk zamieścił także przykładowy projekt ogrodu dworskiego (il. 1). Omawiając jego charakterystyczne elementy, takie jak: wejścia, ogrodzenie i szpalery otaczające ogród, kwatery warzywne, alejki, kwatery kwiatowe, kryte aleje (chłodniki), arkady, szpalery, altany, autor dał także wskazówki dotyczące wykorzystania



Il. 1. Projekt ogrodu kwaterowego J. K. Kluka, plansza z traktatu: „Roślin Potrzebnych, Pożytecznych, Wygodnych...”, t. 1, Warszawa 1777, b.n.s.

materiału roślinnego. Poszczególne kwatery ogrodu zaleca obsadzić drzewami owocowymi, takim jak: grusze, jabłonie, śliwy czy wiśnie, zaś narożniki rabat kwiatowych brzoskwiniami i morelami lub też zaakcentować drzewkami cytryn i pomarańczy w donicach [Kluk 1771].

Interesującym jest fakt, że traktat o ogrodach Jana Krzysztofa Kluka wydany został w latach 1777–1779 r. w czasie rozpowszechniającej się już od ok. 10 lat mody na angielski styl krajobrazowy. Tymczasem przedstawione przez autora rozwiązania klasyfikują go w granicach sztuki baroku i rokoka. W zawartych w traktacie komentarzach autor nie wspomina, ani o pożądanej wówczas naturalności i malowniczości w ogrodach, ani o otwarciu na otaczający krajobraz. Wyrażał za to zgoła odmienne sądy, pisząc o potrzebie uporządkowania i „wykorzenia wszelkiej dziczyny” z ogrodów. Zaprezentowane przez Kluka przykłady trejażowych dekoracji ogrodowych przedstawiają wzory znane z traktatów i wzorników ogrodowych wyprzedzających dzieło autora o przeszło sto lat. Z kolei w projektach parterów

ogrodowych odnaleźć można pewne analogie do rokokowych wzorów proponowanych przez artystów pierwszej połowy osiemnastego stulecia.

Zaprezentowany przez Kluka projekt ogrodu dworskiego, klasyfikuje go w konwencji tzw. „ogrodu włoskiego” – kwaterowego ogrodu łączącego w sobie funkcje ozdobne i użytkowe. Model taki znany był w polskiej sztuce ogrodowej już od czasów renesansu [Bogdanowski 2000].

BIBLIOGRAFIA

- Bernatt S. 1967. Ogrody różane wczoraj i dziś. Rocznik Polskiego Towarzystwa Miłośników Róż, PWRiL, Warszawa
- Bogdanowski J. 2000, Polskie ogrody ozdobne, Arkady, Warszawa
- Böhm A., Zachariasz A. 2000. Architektura krajobrazu i sztuka ogrodowa. Ilustrowany słownik angielsko-polski, Warszawa
- Brenner D., Scanniello S. 2009. A Rose by Any Name. Chapel Hill, North Carolina: Algonquin Books.
- Charlton B., Rosenkranz P., *Evolution of Empathizing and Systemizing: Empathizing as an aspect of social intelligence, systemizing as an evolutionarily later consequence of economic specialization*, [w:] The winnower., Biological sciences, plik PDF, protokół dostępu: <https://thewinnower.com/papers/4249-evolution-of-empathizing-and-systemizing-empathizing-as-an-aspect-of-social-intelligence-systemizing-as-an-evolutionarily-later-consequence-of-economic-specialization>, dostęp 22.11.2018.
- Chmielewski J. M., 2010, *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
- Dańda L., Lubecka J., 2010. Metodologia tworzenia case study, Wyższa Szkoła Europejska, Kraków, s. 3
- Gawryszewska B. J., 2006, *Historia i struktura ogrodu rodzinnego*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa
- Gawryszewska B. J., 2013, *Ogród jako miejsce w krajobrazie zamieszkanym*, Wydawnictwo Wieś Jutra, Warszawa.
- Gehl J., 2009, *Życie między budynkami*, RAM, Kraków
- Harvey D., 2012, *Bunt miast. Prawo do miast i miejska rewolucja*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa,
- Heinrich C., 2000, Monet, Taschen, Köln
- Jeleniewska M. 2014. Rosarium in l'Hay-les-Roses – testimony of the contemporary standing of rose gardens from the late 19th and early 20th century. *Czasopismo Techniczne – Architektura* 6A(11): 165–188
- Jeleniewska M., Urbański P. 2013. Ogrody różane w krajobrazie wybranych miast na świecie [w:] Planowanie krajobrazu. Wybrane zagadnienia. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie, Lublin
- Karaska A., Ogród Moneta w Giverny: <https://www.weranda.pl/ogrody/duze/ogrod-moneta-w-giverny> (dostęp 19.02.2019)
- Kluk J. K., 1777, *Roślin Potrzebnych, Pożytecznych, Wygodnych, Osobliwie Kraiowych, Albo Które W Kraiu Użyteczne Być Moga, Utrzymanie, Rozmnożenie I Zażywanie*, t. 1, przedmowa, Warszawa.

Bibliografia

- Kopaliński W. 1988. Słownik mitów i tradycji kultury, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Latour B., 2010, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Universitas, Kraków
- Majdecki L., 2007, *Historia ogrodów. T. 1. Od starożytności po barok*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Mulle J. E., 1993, Impresjonizm, Wydawnictwo Arkady, Warszawa
- Myszka-Stapór I., 2014, *Elementy ogrodowe. Ich forma, funkcja i znaczenie*, Monografia. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu 3/2014, Warszawa
- Przemysław Trzeciak. Przygody architektury XX w. Arkady 1976.
- Przesmycka E., Sosnowska M., 2010, *Housing estates and culture of architecture*, Architectus, 2(28), s. 171–178.
- Rylke J., 2017, Teoria i zasady projektowania dla architektów krajobrazu, Wyd. Sztuka ogrodu, sztuka krajobrazu, Warszawa.
- Siewniak M., Mitkowska A. 1998. Tezaurus sztuki ogrodowej, Rytm, Warszawa
- Spencer-Jones R., 2008, 101 ogrodów, które warto w życiu zobaczyć, MUZA SA. Warszawa
- Swanwick, C., 2002, *Landscape Character Assessment: A guidance for England and Scotland*. On behalf of The Countryside Agency and Scottish Natural Heritage, UK.
- Szamryk K. K., 2015, *Lwowski rękopis „Roślin potrzebnych” Krzysztofa Kluka*, „Київські Полоністичні Студії”, t. 26, s. 264–273.
- Wang B., Wang B., He P., 2006, *Aesthetics theory and method of landscape resource assessment*, [w:] The journal of applied ecology, 17(9):1733-9 · October 2006.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- Cicero Varroni, <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/fam9.shtml> [data pobrania: 26.04.2019].
- <http://giverny.org>, [data pobrania: 20.07.2018].
- <http://ogrody.podkarpackie.travel> [data pobrania: 18.02.2019].
- <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kompozycja> [data pobrania: 18.02.2019].
- <https://google.maps> [data pobrania: 18.02.2019].



TEORIA KOMPOZYCJI

Zapraszamy
na otwarte seminarium metodologiczne
Katedry Projektowania i Konserwacji Krajobrazu,
które odbędzie się 6 marca 2019 r. o godz. 19.00
w budynku CIW, w sali 382.



WYDZIAŁ
OGRODNICTWA I ARCHITEKTURY
KRAJOBRAZU

Teoria kompozycji

Materiały do seminarium z 5 marca 2019 roku

W akademickiej teorii sztuki, która dominowała w epoce nowożytnej a, trochę po cichu, funkcjonuje do dzisiaj, rozróżniano rysunek zewnętrzny, to znaczy dzieło sztuki, od rysunku wewnętrznego, czyli naszego namysłu, którego dzieło było skutkiem. Pani Małgorzata Milecka w eseju: *Skąd i po co ta kompozycja?* sięga jeszcze głębiej, do współczesnej ikonologii [Panofsky 1971], która tłumaczy, że korzenie kompozycji tkwią w kulturze. W znacznej mierze właśnie kultura skłania nas do wyboru określonej teorii/koncepcji kompozycyjnych. W swoim eseju Pani Milecka odniosła się do teologicznego określenia kompozycji i orientowania świątyni chrześcijańskiej. W sposób bardziej świecki, na wzór Sigfrida Giediona [1968], który w urbanistyce widział obraz postępu, napisał esej Pan Seweryn Malawski: *Geneza przestrzennej kompozycji miasta – teoria czy praktyka. Zaczął ab ovo*, czyli od pierwszych miast, które powstały w neolicie i skończył na średniowieczu, na *Koronie królów*, czyli na czasach Kazimierza, który zostawił nam *Polskę murowaną*. Także do okresu rodzenia się teorii kompozycji wrócili także autorka i autor dwóch kolejnych esejów. Pani Sylwia Szeffler w eseju: *Złoty podział*, opisała pitagorejską proporcję stałą, obowiązującą w licznych teoriach kompozycji właściwie do czasów współczesnych. Pan Marcin Iwanek w eseju: *Teoria kompozycji – kompozycja geometryczna*, wykracza poza opisane w czasach antycznych złote proporcje. Zwraca uwagę na to, że zależności geometryczne, generowane przez współczesne programy komputerowe pozwalają na tworzenie kompozycji znacznie bardziej skomplikowanych, niż było to do niedawna możliwe. W takich kompozycjach proporcjonalność nabiera charakteru organicznego i przypomina zależności występujące w naturze. Jednym słowem dzisiaj możemy komponować jak sam Pan Bóg. Lukę pomiędzy czasami antycznymi, średniowieczem i czasami współczesnymi, a także w teoriach kompozycji ogrodowych, wypełniła Pani Margot Dudkiewicz w eseju: *Teoria kompozycji – André Le Nôtre i Lancelot Brown*. Jako jedyna opisała dwie najważniejsze teorie komponowania ogrodów. Dwie teorie, podobne w przyjętych założeniach stworzenia pięknego krajobrazu

i operujące podobnymi warunkami wyjściowymi, dały jednak zupełnie różne wyniki. Nic też nie wskazuje na wyższość jednej z tych teorii. Następne eseje odnoszą się do teorii kompozycji charakterystycznych dla urbanistyki i architektury. Pani Natalia Kot pisze o: *Teorii kompozycji miasta funkcjonalnego Tony Garniera*, która zdominowała urbanistykę pierwszej połowy XX wieku, a w Polsce właściwie obowiązywała aż do upadku komunizmu. Koniec tej teorii wiązał się według Autorki z pominięciem elementu dominanty, co przekształciło proponowany przez Tony Garniera układ trzybiegunowy, w układ dwubiegunowy, dając w efekcie układ liniowy. W Polsce propagatorem układu liniowego był Oskar Hansen i jego teorii: *Formy otwartej*, poświęca lwią część swojego eseju Pani Ewelina Widelska, pisząc: *Zarys teorii urbanistycznej w modernizmie*. Zaznacza jednak, że koncepcja Hansena miała charakter utopijny, możliwy do zrealizowania tylko w budownictwie osiedlowym. Także dwa ostatnie eseje były poświęcone teoriom modernistycznym z ubiegłego wieku. Wcześniejsza, z pierwszej połowy XX wieku, została opisana przez Pana Jana Rylke pod tytułem: *Suprematyzm. Nowa teoria kompozycji*. Dotyczyła suprematyzmu, który wyprowadzał kompozycję z podstawowej formy – kwadratu. Autor wskazał na zastosowanie tej teorii w twórczości architektonicznej radzieckiego architekta połowy XX wieku, Lwa Rudniewa, autora najważniejszej polskiej budowli modernistycznej: Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Na inny wątek teorii komponowania z tego okresu modernizmu zwróciła uwagę Pani Paulina Hortyńska w eseju: *Teoria kompozycji – barwa i dźwięk*. Przywołała w niej postać malarza Wasyla Kandinskiego, który, podobnie jak wcześniej Litwin Mikołaj Konstantyn Čiurlionis, kompozycje abstrakcyjne tworzył opierając się na zasadach komponowania muzyki, jako dziedziny sztuki w pełni abstrakcyjnej. Przegląd teorii modernistycznych zamknęła Pani Renata Józwick, opisując: *Teorię kompozycji – w pracy naukowej prof. Kazimierza Wejcherta*. Polscy architekci słuchający wykładów Kazimierza Wejcherta na Politechnice Warszawskiej uważają, że swoją teorię sformułował on przed Kevinem Lynchem, ale była ona zbliżona, różniła się przede wszystkim ze względu na odmienną strukturę amerykańskich miast. Obie teorie są do dzisiaj wykorzystywane przez urbanistów w Polsce do analiz przestrzennych, co świadczy o ich praktycznej przydatności.

Małgorzata Milecka

SKĄD I PO CO TA KOMPOZYCJA?

Kompozycja to sposób powiązania elementów formalnych dzieła tak, by tworzyły całość zgodną z intencją twórcy. Schemat kompozycyjny zaś to stały układ elementów kompozycji charakterystyczny dla danej epoki, kierunku.

Zanim zaczniemy dyskutować na temat teorii kompozycji, w szczególności nad kompozycjami charakterystycznymi dla wybranych epok czy kierunków

artystycznych warto się zastanowić czemu takie zjawisko jak kompozycja zaistniało i czemu jest tak ważne.

Człowiek od wieków porządkował przestrzeń na podobieństwo swoich wierzeń i tradycji, a przykładów owych porządków jest tak wiele, jak wiele jest śladów dawnych i współczesnych kultur. Fascynujące nas zagadkowe starożytne cywilizacje porządkowały swą przestrzeń inspirując się obserwacjami kosmosu, wymienić tu można starożytny Egipt czy cywilizację Majów i Azteków. Ich miasta to prawdziwe wielkie i monumentalne kalendarze ze spektakularnymi efektami wizualnymi, jakie odgrywają się za przyczynkiem światła słonecznego w okresie równonocy (wchodzący i schodzący wąz). Jednocześnie współczesne badania archeologiczne wskazują na ich niezwykłą wręcz wiedzę w zakresie matematyki i geometrii, stawiając hipotezy o doskonałej znajomości budowy kosmosu bliskiej tej, jaką posiada nasza cywilizacja. Dziś można by przeprowadzić oczywiście analizę kompozycyjną jednego z azteckich miast, skrupulatnie wydzielając wnętrza urbanistyczne, wyszukując dominantę, subdominanty, akcenty, wreszcie określając paralełę czy rytm, a nawet osi kompozycji, ale cóż taka analiza by dała skoro filozofia tych miejsca i ich porządki mają zupełnie inny charakter i znaczenie.

Żyjemy w innej kulturze, uwarunkowanej inną tradycją i innymi zasadami. Jednocześnie często zapominamy o istocie kompozycji, jej głębszym znaczeniu niż tylko wymiar wizualny dzieła. Warto zatem uzmysławiając sobie te głębsze wartości sięgnąć do rodzimych, a więc chrześcijańskich filozofów, a ponieważ oparli oni swe poglądy na wcześniejszych koncepcjach filozoficznych, także do tych zasad.

Z komentowanej przez św. Augustyna Księgi Mądrości, wynika że świat został stworzony przez Boga według *numerus (liczby)*, *pondus (wagi)* i *mensura (miary)*: kategorii kosmologicznych, które są również kategoriami estetycznymi, a nie tylko wyrazem metafizycznego dobra. Do ugruntowania tej wizji estetycznej świata obok tradycji biblijnej rozszerzonej przez Ojców Kościoła przyczyniła się zatem tradycja klasyczna. Myśl, że piękno świata jest odbiciem i obrazem piękna idealnego, pochodzi od Platona. Eriugena pojmował wszechświat jako objawienie Boga i jego niewypowiedzianego piękna. Wg niego zarówno materialne, jak i idealne piękno stanowi odbicie Boga rozprzestrzeniające się w urodzie stworzenia. Aby zdefiniować w terminach bardziej filozoficznych tę estetyczną wizję świata wypracowano dużą liczbę pojęć wywodzących się z triady terminów Księgi Mądrości.

Od liczby, wagi i miary, pochodziły: rozmiar, forma i porządek. W moim pojęciu rozmiar, forma i porządek to kompozycja. Zwróćmy jednak uwagę, że pod pojęciami tymi nie mieści się jedynie kwestia estetyki, ale także zdecydowanie głębsza idea.

Dobro i piękno są w substancji tym samym... W tych trzech, mianowicie kształcie, liczbie i porządku, tkwi piękno, które jak powiada św. Augustyn tworzy dobro rzeczy. A dobro, piękno, prawda to przecież trójjednia Platona.

Zatem w porządkowaniu i kompozycji będącej wyznacznikiem świadomego kształtowania rzeczy, czy przestrzeni, mieści się poszukiwanie lub też dążenie do



Il. 1. Bóg jako Wielki Architekt Iluminacja ze strony tytułowej z Biblii Moralizatorskiej, I połowa XIII wieku (1225–1230 r.), tempera żółtkowa ze zloceniem, wym. 34,4 x 26 cm, anonimowy francuski artysta, Bóg jako Architekt / Konstruktor / Geometra / Rzemieślnik, Francja (język francuski)

Źródło: Kodeks Vindobonensis 2554, przechowywany w Austriackiej Bibliotece Narodowej, Nationalbibliothek, Austria, Wiedeń [<https://olgapropkblog.wordpress.com/tag/wielkiarchitektwszechswiata/>]

naśladowania Boga w procesie kreacji, w tworzeniu rzeczy dobrych i pięknych. W moim rozumieniu kompozycja jest właśnie tym – poszukiwaniem ładu i harmonii, prawdy, piękna i przede wszystkim dobra, bo to ono stoi na szczycie platońskiej trójjedni, ponad pięknem i prawdą.

Czym jest piękno kosmosu – na ten temat wypowiada się Święty Augustyn w *Onaturę dobra* –, „Wszystko bowiem, im bardziej jest ujęte w miarę, postać, w porządek, tym bardziej z konieczności jest dobre, a im mniej wykazuje miary, upostaciowania i porządku, tym mniej jest dobre. Mamy więc te trzy elementy: miarę,

postać, porządek, żeby pominąć niezliczone inne, które do tych trzech wymienionych najwidoczniej przynależą. Te trzy tedy elementy: miara, postać i porządek, stanowią jakby główne dobra w rzeczach stworzonych przez Boga, czy to duchowych, czy cielesnych (...)" [Eco 2007, s. 48].

Ponieważ utknęliśmy w średniowieczu warto odwołać się do ówczesnych teologów i filozofów w jednym. W XII wieku autorzy ze szkoły z Chartres (Wilhelm z Conches, Thierry z Chartres, Bernard Silvestris, Alan z Lille) podjęli idee z Tymajosa Platona, połączone z Augustynową (ale pochodzenia biblijnego) koncepcją, według której Bóg rozmieścił wszelkie rzeczy wedle porządku i miary. Dla szkoły tej kosmos jest rodzajem nieustannego porozumiewania i jedności, dziełem wzajemnej zgody rzeczy, podtrzymywanej przez zasadę boską, którą jest dusza, opatrzność i przeznaczenie. Dziełem Boga jest właśnie kosmos, ład wszechrzeczy, który przeciwstawia się pierwotnemu chaosowi. Pośredniczką w owym dziele jest natura, przyrodzona siła wszystkich rzeczy, która z rzeczy różnych czyni rzeczy podobne. Ozdoba świata, zaś a zatem jego piękność, jest dziełem uzupełnienia, którego natura poprzez ograniczoną całość przyczyn dokonała w raz stworzonym świecie. Piękno zaczyna jawić się w świecie, odkąd materia stworzona odróżnia się ciężarem, liczbą, wpisuje w swoje kontury, przyjmuje kształt i nabiera barwy, a zatem piękno opiera się na formie, jaką przybierają rzeczy w procesie stwórczym. [Eco 2007, s. 83, 85].

Wracając teraz do przywołanych na początku przez mnie porządków kosmosu, warto wspomnieć zasady lokalizacji świątyni chrześcijańskiej, uwarunkowanej przecież porządkiem geograficznym. Dziś niekiedy o tym zapominamy, a przecież to podstawowa zasad tradycyjnej lokacji naszych kościołów, co w istotny sposób wpłynęło na całe układy przestrzenne. Orientowanie świątyń znane było już w kulturach antycznych i oznaczało wytyczenie położenia budowli sakralnej względem stron świata w taki sposób, aby część prezbiterialna, mieszcząca ołtarz główny była zwrócona ku wschodowi (łac. „oriens” wschód). W chrześcijaństwie pojawiło się w V wieku, w czasach, kiedy chrześcijanie zaczęli wypracowywać własny model architektury sakralnej. W okresie średniowiecza stało się obowiązującą powszechnie regułą. Było czynnością ściśle związaną z procesem fundacyjnym i zarazem pierwszą, jaką wykonywano na placu budowy. Podejmowano ją najprawdopodobniej w okresie wiosennego przesilenia (zrównania dnia z nocą), być może nawet w bliskim sąsiedztwie Wielkanocy. Przy wytyczaniu stron świata posługiwano się starożytnym przyrządem astronomicznym tzw. gnomonem. Posługując się prostymi zasadami geometrii wyznaczano wierzchołki czworokąta, który stanowił podstawę podziału planu przyszłej budowli. Rytuał orientowania, był czynnością dalece symboliczną, znajdującą swoje źródło w kultach solarnych i kosmologiach cywilizacji tradycyjnych. Chrześcijaństwo przejęło w całości bogactwo tej symboliki, nadając jej jednak – w oparciu o Słowo Objawione i teologię – charakter typowo chrystocentryczny. Dzięki właściwemu zorientowaniu świątyni od wschodu (od ołtarza czy lektorium) rozbrzmiewa Słowo Boże – oświecające i uświęcające człowieka. Dodatkowo, zorientowanie świątyni

w połączeniu z jej wydłużonym zazwyczaj planem, symbolizuje drogę człowieka, jaką musi on przebyć od strony zachodu (profanum) ku wschodowi (sacrum). Sam kościół staje się więc poniekąd drogą świętą i uświęcającą zarazem, miejscem pielgrzymowania ku Ziemi Obiecanej – drogą zbawienia. W miarę tego pielgrzymowania od wejścia ku ołtarzowi, człowiek jest nieustannie oświecany blaskiem przemieszczającego się w przeciwnym kierunku słońca [<http://www.architektura.pomorze.pl/?id=55>].

Jak wynika zatem z moich krótkich rozważań, kompozycja to znacznie więcej niż mogłoby się wydawać, a analiza kompozycji winna sięgać analizy symboliki i głęboko ukrytej znaczeniowości.

Seweryn Malamski

GENEZA PRZESTRZENNEJ KOMPOZYCJI MIASTA – TEORIA CZY PRAKTYKA?

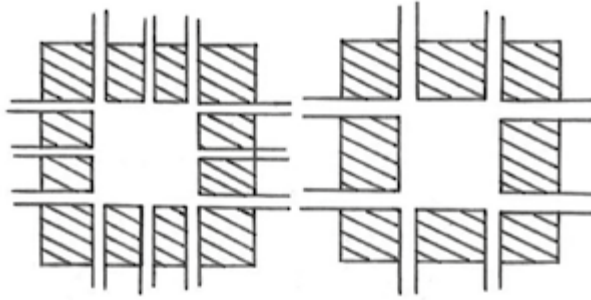
Pierwsze osady protomiejskie powstały ok. 6 tysiąclecia p.n.e. w Anatolii, Syrii i Mezopotamii. Krystalizowanie się struktury pierwszych osiedli typu miejskiego było następstwem względów praktycznych. Wynikały one przede wszystkim z relacji sąsiedzkich, tj. z łączenia i zestawiania ze sobą poszczególnych domostw. Względny bezpieczeństwa wymuszały powstanie form najbardziej przylegających do siebie, które przybrały narys zbliżony do prostokąta. Formy takie najlepiej wypełniały przestrzeń w granicach osady, a tym samym przyczyniały się do tworzenia ładu przestrzennego w zakładanych skupiskach. Planowano nie tylko domostwa, ale i znajdujące się pomiędzy nimi wolne przestrzenie, służące do celów komunikacyjnych. Stopniowo te zaczątki przestrzeni publicznych nabierały cech regularnych w postaci komponowanej siatki ulic. Powierzchnie domostw, jak i szerokości ulic zyskały podobne – modularne wielkości, tworząc tzw. „rusztu urbanistyczny”.

Układ taki okazał się najtrwalszym i najbardziej wszechstronnym wzorcem kompozycyjnym w planowaniu miast. Ponadto był on odbiciem ludzkich preferencji do kąta prostego, zapewniającego czytelność formy przestrzennej, jak i widoków poszczególnych motywów kompozycyjnych [Böhm 2016].

Na układ przestrzenny miast wpływ miały także dominanty terenu wykorzystywane pod uprawy, stanowiące zarazem rezerwę terenową pod zabudowę. W starożytnych miastach otoczonych murami, wśród atrialnej zabudowy mieszkaniowej wyróżniały się zwłaszcza dominanty kompozycyjne – zwykle świątynie i pałace władców. Kolejnym z czynników kompozycyjnych stały się ogrody. Ich zakładanie podyktowane było nie tylko względami użytkowymi, ale także potrzebą piękna.

Na rozwój europejskiego osadnictwa wpłynęły zwłaszcza osiągnięcia Grecji i Rzymu.

Czynnik kompozycji zyskał na znaczeniu zwłaszcza w komponowaniu przestrzeni rzymskich miast. Poszukiwano przede wszystkim form idealnych. Na polu



Il. 1. Schemat rozplanowania miasta na planie szachownicowo-centralnym, według A. Böhma (2016)

Źródło: opracowanie własne.

teoretycznym największym autorytetem w tej dziedzinie był Witruwiusz (I w p.n.e). W poszukiwaniu doskonałego kształtu miasta próbował on pogodzić formę wielobocznego obwodu z krzyżową siatką ulic i szachownicowym układem zabudowy. Jednym z najważniejszych osiągnięć kompozycyjnych miast rzymskich było ukształtowanie systemu centuracji wybiegającego także poza granice miasta. Centrum wyznaczało przecięcie dwóch ulic. Powstały w ten sposób czteroczęściowy plan (zamknięty obrysem kwadratowego, prostokątnego, okrągłego lub nieregularnego muru) symbolizował kosmos, nawiązując także do symboliki czterech stron Świata [Dąbrowska-Budzillo 2005].

Po upadku cesarstwa rzymskiego nastąpiło ograniczenie czynnika kompozycji w planowaniu przestrzennym miast. Ich układ był wynikiem wymogu warowności, a także postępującego wraz z rozwojem miast czynnika gospodarczego – głównie w postaci handlu i rzemiosła. Nowe miasta powstawały najczęściej poprzez organiczny rozrost wcześniejszych osad wiejskich lub wokół grodów lokalnych władców, dopiero ok. XII w. nastąpiła kolonizacja według regularnych planów na surowym korzeniu lub poprzez scalenie obiektów przedlokacyjnych za pomocą regularnego rusztu. Ukształtowały się trzy zasadnicze plany rozwijane wokół: kolistego, trójkątnego lub kwadratowego placu (il. 2) [Böhm 2016].

Najprawdopodobniej pierwsze układy wieloczołkowe stanowiące zaczątki miast powstały w Polsce, w północnej Małopolsce w VIII–X w. Rewolucję układu przestrzennego miast przyniósł okres dojrzałego średniowiecza. Jego podstawą było przejście z gospodarki naturalnej na pieniężną, a także wprowadzenie pojęcia działki budowlanej, której użytkowanie wiązało się z przywilejami, jak i powinnościami względem zasadzcy, wójta czy też właściciela miasta [Kalinowski 1986]. W układach tych dominował szachownicowy układ ulic i niemal jednakowych kwartałów zabudowy. Układ taki ułatwiał regulację stanu własności i obliczanie podatków. Centrum zabudowy stanowił rynek dostosowany wielkością do potrzeb handlowych i rodzaju transportu. W kompozycji miast występowały zwykle dominanty wysokościowe w postaci



Il. 2. Plany miast średniowiecznych o układach: kolistym, trójkątnym i trapezowym (St. Guilhem-le-Desert), za A. Böhm (2016)

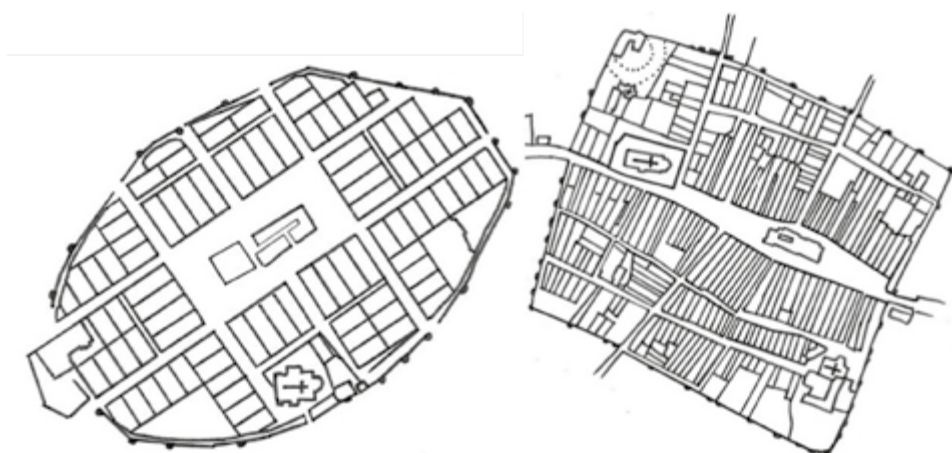
Źródło: opracowanie własne 2019.

kościola i ratusza [Böhm 2016]. Poszczególne parcele wokół rynku zajmowały domu mieszkalne wykorzystywane także do celów usługowo-handlowych. Nieco w oddaleniu od rynku lokowano kościół, w którego otoczeniu zakładano cmentarz grzebalny.

Niemal wszystkie miasta średniowieczne w Polsce powstały w miejscu istniejących wcześniej osad, a genezy ich przestrzennego układu dopatrywać należy się we wzorcach czeskich i śląskich. Na ziemiach północno-wschodniej Polski w podobny sposób zorganizowane były miasta zakonne. Trudno jednak mówić o jakimś określonym ich typie. Wykazują one znaczne różnice w rozplanowaniu od układów w typie miast śląskich, z kwadratowym lub prostokątnym rynkiem, po miasta o placach wydłużonych, przypominających szerokie ulice.

Z procesem przebudowy struktury przestrzennej i gospodarczej miast łączyły się dwa akty prawne: tzw. przywilej lokacyjny i nadanie prawa miejskiego. Początkowo nadawano prawa miejskie na wzór Magdeburga, gdzie znajdował się wyższy sąd miejski, lecz wkrótce zaczęto posługiwać się jego mutacjami. Miastom zakładanym na Śląsku nadawano prawo średzkie, a w Polsce północnej stosowano niekiedy prawo chełmińskim i lubeckie (oba zbliżone do pierwowzoru magdeburgskiego). Prawo miejskie uwalniało częściowo mieszczan od władzy feudalnej i regulowało szereg spraw prawnych mieszkańców. W okresie późniejszym łączono przywilej lokacyjny i nadanie prawa miejskiego w jeden akt. W praktyce rodzaj przyjętego prawa miejskiego nie miał wpływu na kompozycję i strukturę przestrzenną miasta (il. 3). [Kalinowski 1986].

Ujednolicenie programu miasta i jego zabudowy nastąpiło w czasach Kazimierza Wielkiego. Pierwsze miasta inspirowane wzorcami teoretyków powstały w okresie renesansu, były to np. Zamość, Głogów, Brody czy Żółkiew, jednak ich udział w stosunku do setek miast rozplanowanych według uproszczonych schematów średniowiecznych był znikomy, a i one zachowywały tradycyjny podział własnościowy wynikający z niezmiennego systemu zabudowy działek, który trwać będzie niemal



Il. 3. Schemat miasta o układzie szachownicowym i prostokątnym runku (Paczków) oraz o rynku wydłużonym (Środa Śląska), według Kalinowskiego 1986

Źródło: opracowanie własne 2019.

po wiek XIX. Trudno jest także określić kiedy w układzie XVI-wiecznych miast pojawiły się pierwsze elementy renesansowej koncepcji przestrzennej. Zmiany zachodziły stopniowo, łącząc średniowieczne układy z tendencją do osiowej ekspozycji dominant architektonicznych [Kalinowski 1986].

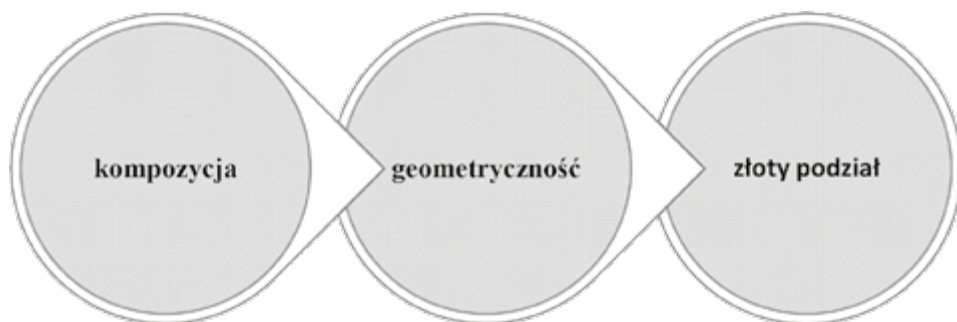
Sylvia Szeffler

ZŁOTY PODZIAŁ W KOMPOZYCJI

Rozważania dotyczące teorii kompozycji rozpoczęłam od wykonania schematu skojarzeń, w którym za punkt wyjścia potraktowałam **kompozycję**. Pomimo wielowymiarowości tego terminu, definiować ją można, jako uporządkowany układ scalający poszczególne komponenty, schemat nadający pewną „płynność”. To z kolei doprowadziło mnie do słowa **geometryczność**. Geometryczność, regularność czy symetria przestrzeni decyduje o tym, w jaki sposób jest ona przez nas odbierana. Formy geometryczne wydają się bardziej uporządkowane. Tym sposobem ostatnim skojarzeniem, który pojawił się w schemacie stał się **złoty podział**, nazywany również **boską proporcją**.

Czym właściwie jest boska proporcja? Według definicji jest to podział odcinka na dwie części tak, aby stosunek długości dłuższego fragmentu do krótszego był taki sam, jak całego odcinka do części dłuższej. Stosunek ten nazywany jest złotą liczbą, która w przybliżeniu wynosi 1,618 [https://pl.wikipedia.org].

Złoty podział odnaleźć można w przyrodzie. Kwestią tą zajmował się Adolf Zeising, który wyznaczył boską proporcję w ułożeniu gałęzi na pniu roślin czy



Il. 1. Schemat skojarzeń przedstawiający metodykę wybrania tematu rozważań

Źródło: opracowanie własne.

w nerwach liści [Padovan 1999]. Obecnie można spotkać również teorie prezentujące powiązania pomiędzy złotym podziałem, a ludzkim DNA.

Zasada złotego podziału jest znana ludzkości od czasów starożytnych i jest powszechnie stosowana (świadomie, lub też nie) m.in. w kompozycjach malarskich, architekturze czy fotografii. Boską proporcję odszukać można w Partenonie zbudowanym w V w p.n.e. Jego fasada zawiera się w złotych prostokątach, w którym stosunek boków wyraża się złotą liczbą [Van Mersbergen 1998]. Również Leonardo da Vinci, czy Salvador Dali znał i stosował zasadę boskiego podziału [<https://plus.maths.org>].

Czy złoty podział istnieje także w odniesieniu do kompozycji ogrodowych? W kontekście wcześniej przytoczonych przykładów pytanie to staje się retoryczne. Analizując kompozycję przestrzenną ogrodów barokowych zauważyć można, iż w wielu przypadkach powtórzenia i podziały głównego modułu konstrukcji ogrodu pokrywają się z zasadami złotego podziału [Walerzak i in. 2015].

„Siła złotego podziału w tworzeniu harmonii leży w jego unikalnej zdolności do łączenia różnych części całości w taki sposób, że każda z nich zachowuje własny charakter, a jednocześnie wtapia się w szerszy kontekst pojedynczej całości” György Doczi.

Marcin Iwanek

TEORIA KOMPOZYCJI – KOMPOZYCJA GEOMETRYCZNA

Zasady geometrii w kompozycji architektonicznej były stosowane od najwcześniejszych czasów. Odkąd człowiek zaczął podporządkowywać sobie otoczenie czynił to wykorzystując znane reguły matematyczne.

W przestrzeni geometria stanowi składową istotną dla każdej istoty ludzkiej, powiązana jest z cechami psychofizycznymi człowieka i ułatwia postrzeganie zagadnień matematyczno-inżynierskich i artystycznych.

Zasady matematyczne wykorzystywane w projektowaniu są czymś zdecydowanie więcej jak tylko zwykłą inspiracją. Obecnie proces wykreślania projektów odbywa się za pomocą urządzeń cyfrowych. Każdy inżynier posiada elementarną wiedzę z zakresu matematyki euklidesowej. Jest to podstawa praktycznej wiedzy niezbędnej w pracy nad projektami różnego rodzaju, poczynając od tych skrajnie technicznych, po opracowania artystycznych koncepcji. Autor dzieł designerskich aby przedstawić swój zamysł na dwuwymiarowym arkuszu ma do dyspozycji różne systemy zapisu takie jak np.: rzut Monge'a, cechowany czy środkowy, nazywany również perspektywą.

Twórcy wykorzystują geometrię w dziełach dla uzyskania określonego efektu wizualnego np. w baroku dosyć często stosowano przemyślane układy kompozycyjne aby budować złudzenia optyczne.

Stosowanie geometrii w zakładaniu ogrodów można zaobserwować, w każdym okresie stylowym. W czasach starożytnych i średniowieczu przeważały układy ortogonalne wykorzystujące prostą zasadę opartą na prostopadłości i równoległości elementów. W okresie baroku i klasycyzmu założenia urbanistyczne często podporządkowywano regułom kompozycji koncentryczno-promienistej, która pozwalała na dobitniejsze zaakcentowanie ważnych nie tylko społecznie przestrzeni. Przewaga układów swobodnych przypada na wiek XIX i XX [Bogdanowski 2000].

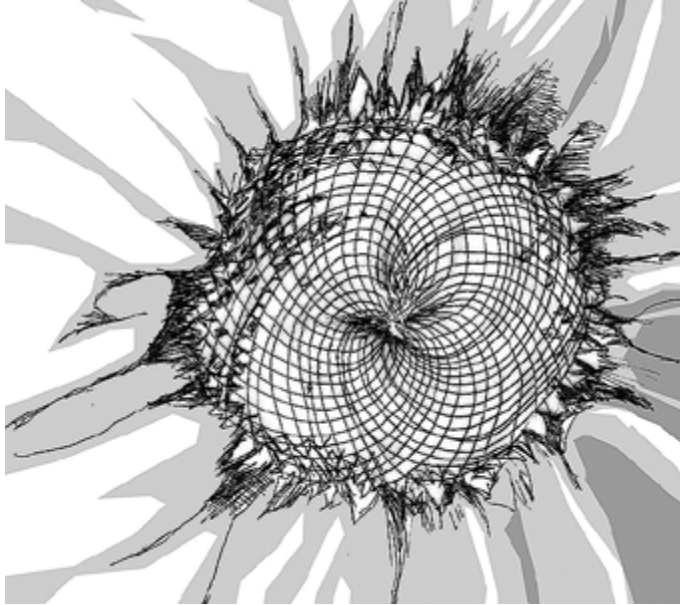
Znaczenie estetyki dla sztuki jest przeogromne. W poszukiwanie geometrycznych reguł piękna zaangażowani byli znakomici filozofowie, artyści i architekci różnych epok. W starożytnym Rzymie o formie pisał Witruwiusz, w renesansie Palladio, Serlio, Scamozzi i Vignola. W okresie XIX wieku estetyką teoretyczną zajmowali się, m. in. Schopenhauer, Ruskin, Fechner, Spencer. W XX w. liczne artykuły dotyczące formy modernistycznej wyszły spod pióra takich twórców jak Gropius, Choisy, Le Corbusier czy jednego z największych architektów amerykański F.L. Wright'a [Żurawski 1973].

Istnieją zasady matematyczne, które mogą posłużyć jako inspiracja do stworzenia dzieła architektonicznego, jak i takie, których graficzny zapis stanowi ponadczasowe piękno.

Szereg Fibonacciego (1175–1250) polega on na prostej zależności matematycznej formującej ciąg: „Pierwszy wyraz jest równy 0, drugi jest równy 1, każdy następny jest sumą dwóch poprzednich” (wg https://pl.wikipedia.org/wiki/Ciag_fibonacciego). Obraz graficzny wzoru przedstawia kompozycje znane m. im. z świata natury (il. 1, 2, 3). Stosując tą regułę w malarstwie czy architekturze można uzyskać efekt harmonii i spistości.

Przyroda ciąg Fibonacciego „wykorzystuje” w niebywale urokliwy sposób. Obserwując z jaką powszechnością przedstawienie graficzne tej relacji liczb występuje w środowisku roślin i zwierząt, wydawałoby się, że wszechświat jest przesiąknięty niezliczonymi, jeszcze nie odkrytymi przez człowieka regułami matematycznymi.

Elementarny mechanizm zasady Fibonacciego oparty na zależnościach proporcji poszczególnych elementów kompozycji przedstawia relacja nazywana złotym podziałem. Znana była ona już w starożytności. „Złoty podział (łac. *sectio aurea*),



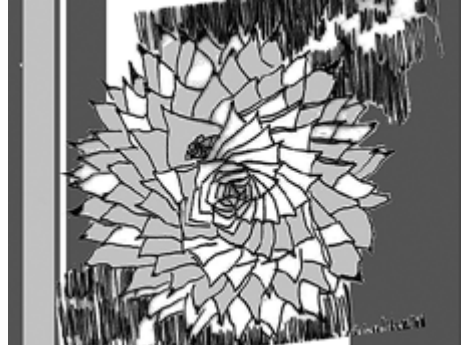
Il. 1. Słonecznik

Źródło: opracowanie własne.



Il. 2. Muszla

Źródło: opracowanie własne.

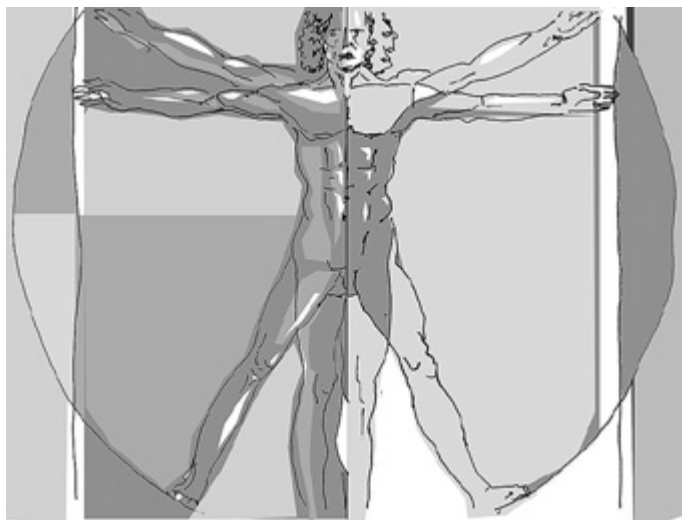


Il. 3. Aloes

Źródło: opracowanie własne.

podział harmoniczny, złota proporcja, boska proporcja (łac. divina proportio) – podział odcinka na dwie części tak, by stosunek długości dłuższej z nich do krótszej był taki sam, jak całego odcinka do części dłuższej. Innymi słowy: długość dłuższej części ma być średnią geometryczną długości krótszej części i całego odcinka.” (wg https://pl.wikipedia.org/wiki/Złoty_podział)

W epoce renesansu w wielu dziełach wykorzystywano zasadę złotego podziału. Tę szczególną relację elementów stosował Leonardo da Vinci, w bardzo świadomy



Il. 4. Człowiek witruwiański

Źródło: M. Iwanek: na podstawie rysunku Leonardo da Vinci https://pl.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci, dostęp 20. 09. 2019.

sposób, tworząc dzieła malarskie i rysunki (il. 4). W późniejszym okresie, znany przedstawiciel modernizmu, Le Corbusier system Modulor oparł na zasadzie „boskiej proporcji”.

Geometria nie tylko wykorzystywana była w projektowaniu dzieł o znaczących wartościach estetycznych, ale służyła budowniczym podczas procesu ich realizacji, w każdej epoce. Duży podziw budzą monumentalne budowle starożytne, wykonane z niebywałą precyzją z wykorzystaniem technik pomiarów, które są nieznanne współczesnym geodetom, posługującym się elektronicznymi urządzeniami. Wspaniale wznoszone z kamienia i cegiel smukłe obiekty sakralne epoki gotyku również zadziwiają współczesnych kunsztem wykonania. Sklepienia krzyżowo-żebrowe i wachlarzowe z tamtego świadczą o niebywałym mistrzostwie osób dokonujących pomiarów. Kamieniarze, mający za zadanie dopasować elementy o znaczącej złożoności geometrycznej obdarzeni być musieli dużym talentem i „instynktem inżynierskim”.

Obecnie przy zastosowaniu urządzeń elektronicznych w procesie projektowania, przy sporządzaniu pomiarów i wykonywaniu obiektów architektonicznych inżynierowie mogą sobie pozwolić na zastosowanie jeszcze bardziej skomplikowanych geometrycznie form.

W dziełach architektonicznych inspirowanych zasadami wykorzystującymi wiedzę matematyki wyższej niekiedy ciężko jest dostrzec zawarte w nim zawile reguły. Układ elementów może być wtedy nawet pozbawiony elementarnych relacji geometrycznych opierających się na prostopadłości, czy równoległości.

Margot Dudkiewicz

MISTRZOWIE KOMPOZYCJI OGRODOWEJ
– ANDRE LE NÔTRE I LANCELOT BROWN

Kompozycja jest to jedno z najważniejszych pojęć w sztuce ogrodowej. Pochodzi od łacińskiego słowa *compositio* – dostępność i połączenie elementów lub części dzieła sztuki w jednym systemie. Słowo to oznacza także sposób budowania dzieła sztuki. Zatem jest to termin związany zarówno z procesem projektowania, jak i z realizacją pomysłu. Celem kompozycji jest „kontrolowanie” wzroku widza. Obserwator może zobaczyć, co projektant, fotograf lub artysta – chce, żeby to zobaczył. Dla projektanta głównym celem każdej kompozycji jest wyrażenie swojej idei za pomocą układu elementów, w którym wszystko jest na swoim miejscu i właściwie połączone, tak aby uzyskać mocną i jasną syntezę. Synteza oznacza jedność, a jedność jest tym, co sprawia, że praca polega na uwolnieniu silnego wrażenia już przy pierwszym kontakcie z widzem [Sandeva, Despot 2015].

Architektura krajobrazu znajduje coraz nowsze sposoby wykonywania operacji na konkretnym zespole elementów – ich ponownego użycia, składania, zniekształcania, rozbierania, przekształcania i przenoszenia starszego zestawu form. Niekiedy zostaje wprowadzonych kilka nowych materiałów i technologii, ale generalnie nowy ogród składa się z ponownej prezentacji lub rekombinacji materiału już istniejącego. Komponujemy rozmieszczając masy ziemi, linie obrzeży trawnikowych, pokroje i kolory roślin – układamy je w rytmie, kontraście, symetrycznie lub asymetrycznie.

Widoczne elementy kompozycji to wizualna trójwymiarowa manifestacja – pozycja, rozmiar, kierunek, liczba, kształt, kolor i tekstura, które są obserwowane w różnych warunkach oświetlenia [Bell 1993; Simonds 1997; Nijhuis 2011]. Natomiast część subiektywna to elementy symboliczne, kulturowe i osobiste, które w ostateczny sposób decydują o doświadczeniu kompozycji [Kaplan, Kaplan 1989]. Relacja pomiędzy tymi obiektami zachodzi w przestrzeni i jest widoczna jako scena [Hoogstad 1990]. Można ją obserwować z jednego lub wielu punktów widzenia – jak w obrazie lub jako scenę teatralną z pierwszym planem, środkowym obiektem i tłem [Repton 1803; O'Malley i in. 2010].

Do czołówki projektantów krajobrazu należą André Le Nôtre (1613–1700) i Lancelot „Capability” Brown (1716–1783). Co ciekawe, żaden z nich nie wynalazł elementów składających się na ich największe kompozycje. W przypadku Browna były to łąki, kępy i pasy drzew, jeziora, tamy, klasyczne pawilony – a wszystko to istniało już w ogrodach krajobrazowych jego współczesnych i poprzedników. Niemniej jednak, wypromował on unikalne, zaskakująco świeże i głęboko wpływowe projekty, które wciąż pozostają piękne. Inspiracją dla tych pasterskich kompozycji była literatura i grafika (od rzymskich fresków po Claude’a i holenderską szkołę krajobrazową),



Il. 1. Naturalistyczna rabata bylinowa w ogrodach Kew Garden

Fot. M. Dudkiewicz, 2011.



Il. 2. Treetop Walkway – współcześnie zbudowana 200-metrowa kładka zbudowana jest na wysokości 18 m, Kew Garden

Fot. M. Dudkiewicz, 2011.



Il. 3. Z poziomu koron drzew zwiedzający mogą także podziwiać m.in. cieplarnię Temperate House

Fot. M. Dudkiewicz, 2011.



Il. 4. Rozłożyste korony buków przed oranżerią, Kew Garden

Fot. M. Dudkiewicz, 2011.



Il. 5. Rozłożyste korony cedrów, Kew Garden

Fot. M. Dudkiewicz, 2011.



Il. 6. Parter oranżeryjny przy pałacu, Wersal

Fot. M. Dudkiewicz, 2013.



Il. 7. Fontanna Apollina autorstwa Jean-Baptiste Tuby'ego. Rydwan ciągnięty przez cztery konie, trytony dmuchające w muszle i oznajmiające nadejście boga. Ta dynamiczna i majestatyczna grupa stanowi symbol okresu największej świetności Wersalu

Fot. M. Dudkiewicz, 2013.



Il. 8. Ośmioboczna pergola otaczająca Fontannę Enceladusa – przywódcy buntu olbrzymów, zmiażdżonego pod skalami i przekształcającego się w Etnę

Fot. M. Dudkiewicz, 2013.

a także ówczesne poglądy społeczne. Brown nie stosował rzeźbionego kamienia, ani architektonicznych kształtów, ale ograniczał się do murawy, tafli spokojnej wody, kilku gatunków drzew posadzonych pojedynczo, w grupach lub w luźnych pasach oraz niwelacji gruntu. Z działań tych powstawały proste harmonijne, naturalistyczne kompozycje (il. 1). Zaprojektował ponad 170 ogrodów na terenie Anglii i Walii m.in. Stowe, Croome Court, Petworth House, Wakefield House i Blenheim Palace. Lecz jego talenty nie ograniczały się wyłącznie do kreowania krajobrazów – projektował także domy, kościoły i obiekty parkowe tj. klasycystyczne świątynie, oranżerie, mosty i pomniki (il.: 2, 3). Dzisiaj parki krajobrazowe Browna – często graniczące z polami o intensywnej uprawie rolniczej – są ważnym schronieniem dla dzikiej przyrody oraz korytarzem migracyjnym dla wielu gatunków zwierząt. Do swoich projektów włączał tysiące istniejących drzew oraz sadził nowe, a niekiedy sprowadzał okazy mające nawet 300 lat. Z ogromnymi pniami i rozłożystymi gałęziami pozostają ważnym elementem wielu kompozycji (il. 4, 5).

Styl Browna często jest uważany za antytezę stylu André Le Nôtre – ogrodnika króla Francji Ludwika XIV i twórcę wspaniałych, formalnych ogrodów m.in. Wersal (fot. 6, 7, 8), Chantilly, Chateau de Vaux-le-Vicomte. Brown wykorzystywał potencjał miejsca, podczas gdy Le Nôtre narzucił architektoniczny wzór ogrodu. Niemniej jednak obaj mieli podobne wyczucie proporcji i skali [Olin 2002]. Francuski ogród formalny opierał się na pojedynczym widoku osiowym z pałacu, a angielski ogród był serią wielu ukośnych, malowniczych widoków, które miały być doświadczane podczas przejazdów i spacerów. W przypadku Le Nôtre, podobnie jak i u Browna – każdy kształt i forma, z których korzystał, istniały już w szesnasto- i siedemnastowiecznych włoskich i francuskich ogrodach, gdzie bywał jako dziecko. Co zatem jest tak wyjątkowe i twórcze w jego pracy? Pracował w tradycji, używając standardowych elementów, ale efekty jego pracy odniosły ogromny sukces. Jego wynalazkiem była rekombinacja i transformacja, często dokonywana w ogromnej skali, choć z prostych elementów. Praca Le Nôtre polegała na zapożyczeniu elementów tj. tarasy, schody – pierwotnie pomyślanych, jako towarzyszące domom (*villa i pallazzo*) oraz powiększeniu ich skali. Następnie elementy te stosował do organizowania i ujednoczenia całych połaci ziemi wokół barokowych rezydencji. Sto lat później Brown doprowadził do tego, iż budynek stał się wyłącznie ozdobą kompozycji krajobrazowej.

Prace Browna i Le Nôtra należą do najlepszych w sztuce ogrodowej. Pomimo różnic w formie geometrycznej i organizacji przestrzeni, obaj projektanci pracowali z tą samą ograniczoną paletą – ziemia, drzewa, murawa trawnikowa, kamienie, woda. Ułożyli je we właściwej skali, która zbudowała atmosferę miejsca, jaka nie przypominała jakiegokolwiek ówczesnie znanej. Obaj tworzyli projekty, które odpowiadały konkretnemu momentowi historii, ekonomii i społeczeństwu. Obydwaj czerpali z tradycyjnego rolnictwa np. pasterskich stad i gospodarki leśnej (Brown), czy systemów nawadniania (Le Nôtre). Wyabstrahowali swoje formy z rolnictwa, przyrody i sztuki. Każdy z nich rozszerzał lub zastępował dzieło swojego poprzednika z niesamowitym wyczuciem. Do czasów współczesnych nadal imponują wielką skalą, pięknem i spójnością.

Natalia Kot

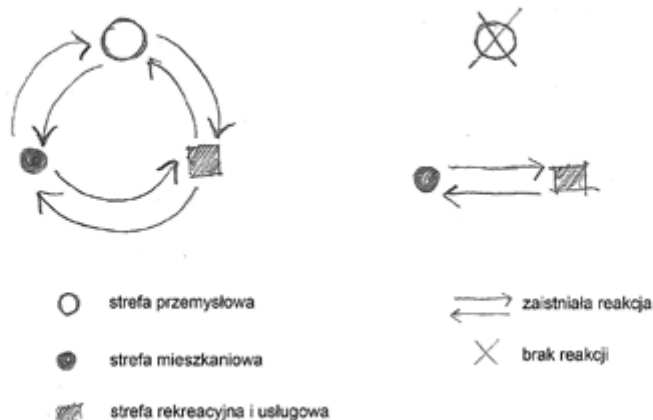
TEORIA KOMPOZYCJI MIASTA FUNKCJONALNEGO
TONY GARNIERA

Kompozycja to działanie instynktowne służące planowaniu przestrzeni, w której znajduje się człowiek. Jej celem jest poprawa egzystencji ludzkiej, na którą największy wpływ ma wyobraźnia oraz zmysły. Jak zauważa Böhm [2016] proces planowania miast to nic innego jak komponowanie skupisk domostw i pasm wolnych od zabudowy wokół wspólnego placu. Tworzenie tak czystego zgeometryzowanego planu to zdolność łączenia w sposób hierarchiczny i harmonijny powierzchni – pełniących różne funkcje, oraz form niosących za sobą konkretne treści.

Utopijne koncepcje powstające od końca XIX w. i przez wiek XX, tj. miasta-ogrodu Ebenezera Howarda, funkcjonalne miasto przemysłowe Tony Garniera, aż do licznych projektów Le Carbusiera, Ernesta Maya czy osiedli liniowych radzieckich architektów, stanowiły odpowiedź na „choroby” miast, a ich celem było ich „uzdrowienie” [Böhm 2006].

W swojej wypowiedzi chciałabym się skupić przede wszystkim na mieście przemysłowym – City Industrielle – Tony Garniera, w którym kompozycja architektoniczna oparta została na funkcji. Podbudową koncepcji były trzy „teorie” – miejsca, powiązań oraz relacji obiektów i przestrzeni otwartych [Trancik 1986]. W ten sposób miasto miało zapewniać swoim mieszkańcom to co niezbędne – przestrzeń mieszkalną, komunikację pomiędzy konkretnymi strefami oraz otwarte tereny zieleni. Garnier, aby to uzyskać, wprowadził tzw. zasadę strefowania funkcjonalnego – podzielił obszar miasta na trzy strefy pod względem ich użytkowania: mieszkaniową, przemysłową oraz usługową i rekreacyjną, ale przy założeniu komunalnej własności gruntu. O położeniu samego miasta, jak i poszczególnych stref, decydowały czynniki geograficzne oraz krajobrazowe (wzgórza, rzeka) [Böhm 2016]. W strefie mieszkaniowej ważny był sposób rozmieszczenia budynków, ich forma i procent zajmowanej powierzchni (podkreślający czytelność i organizację przestrzeni), które „tonąć” miały w zieleni, a także rola i charakter przestrzeni publicznych [Pałaj 1998].

Interesujące stanowisko przedstawił Rylke [2017], który miasto przemysłowe określił jako układ oparty na liczbie trzy. Jego zdaniem liczba ta wiąże się symbolicznie z XIX-wiecznym podziałem doby na trzy okresy: osiem godzin snu w strefie mieszkaniowej, osiem godzin pracy w zakładzie przemysłowym oraz osiem godzin wypoczynku w dzielnicy centralnej i na terenach rekreacyjnych. Autor na przykładzie Nowej Huty, wzniesionej w latach 50. XX w., wskazał trzy strefy funkcjonalne miasta oraz triadę dzielnicy centralnej (Dom Kultury, obelisk i miejski ratusz).



Il. 1. Poszczególne elementy kompozycji miasta funkcjonalnego i relacje zachodzące między nimi
Źródło: opracowanie własne 2019.

Współczesna analiza zdjęć satelitarnych pozwoliła również na wyszczególnienie trzech zbiegających się na Placu Centralnym alei (osi kompozycyjnych) – nawiązujących do barokowego patte d’oie, gdzie miejsce zbiegu symbolicznie oddziela strefę mieszkaniową od rekreacyjnej (krajobraz Łąk Nowohuckich).

Koncepcja miasta przemysłowego i zasada strefowania funkcjonalnego stanowiła zapowiedź funkcjonalizmu i znanego hasła „praca – mieszkanie – wypoczynek” Karty Ateńskiej z 1933 r. W Polsce kompozycja tego typu stosowana była często przez władze socjalistyczne [Böhm 2016]. Z jednej strony stanowiła odpowiedź na intensywny napływ ludności szukającej pracy w zakładach przemysłowych i wiązała się niezbitnie z poprawą warunków mieszkaniowych klasy robotniczej, z drugiej zaś strony stanowiła „projekt idealny” panującego wówczas ustroju politycznego. Strefa przemysłowa okazała się tu głównym elementem miastotwórczym, czyli dominantą przestrzeni, zaś strefy mieszkaniowa i rekreacyjna – podrzędnymi elementami kompozycyjnymi determinującymi jakość życia jej mieszkańców.

Na zakończenie chciałabym się odnieść do zmian politycznych i gospodarczych, mających miejsce w 1989 r., w wyniku których kompozycja miasta przemysłowego zaproponowana przez Garniera poniosła klęskę. Zmiany te wiązały się bowiem z masową likwidacją zakładów przemysłowych – dominant przestrzennych, i przerwaniem równowagi między poszczególnymi elementami układu dynamicznego (il. 1). Powstały w ten sposób układ liniowy (kompozycja dwupunktowa) w konsekwencji wywołał niepożądane zjawiska patologii społecznej, powodując tym samym dysfunkcję wiele jednostek osadniczych ukształtowanych w naszym kraju w dobie socrealizmu.

ZARYS TEORII KOMPOZYCJI URBANISTYCZNEJ W MODERNIZMIE

Przyjmuje się, że połowa mieszkańców całego globu zamieszkuje miasta. Wraz ze wzrostem napływu ludności, miasta stają się coraz większe. Raport ONZ wskazuje już kilkadziesiąt metropolii, których liczba mieszkańców przekracza 10 milionów. Szacuje się, że do roku 2050 odsetek ludności miejskiej na całym świecie osiągnie 70% [ONZ HABITAT 2008]. Powyższe dane i proporcje zarysowują skalę tego procesu, jednocześnie pokazują, że w XXI wieku zagadnienia związane z postępującą urbanizacją, a wśród nich kształtowaniem formy miasta staną się pierwszoplanowe, z uwagi na ciągle przeobrażenia się ich struktur. To co w urbanistyce powinno być kluczowe, to jakość życia mieszkańców miast i bogate spectrum możliwości związane z dostępem do wszelkich udogodnień cywilizacyjnych.

Gwałtowny rozwój miast ma swój początek w rewolucji przemysłowej w XIX wieku i rozwojem środków transportu, które wpłynęły na przeobrażenie się tych jednostek osadniczych i ich terytorialną ekspansję¹. Tego typu zjawiska niosły ze sobą różnego rodzaju problemy, związane m.in. z mieszkalnictwem, infrastrukturą techniczną, komunikacją, a w najbardziej dotkliwym stopniu z ekologią – pogarszaniem się stanu powietrza, wód, roślinności, z deficytem wody, zjawiskiem miejskiej wyspy ciepła itp. Współcześnie proces urbanizacji miast nierozzerwalnie związany jest z problemem zachowania przez nie spójności (także kompozycyjnej), a w konsekwencji również zachowania ich tożsamości i spistości przestrzennego wyrazu [Musiał 2011].

Jakość przestrzeni miasta jest odzwierciedleniem jakości kompozycji urbanistycznej, a kompozycja elementów struktury przestrzennej warunkuje komfort życia, tym samym realizuje potrzeby i oczekiwania mieszkańców. Równocześnie w literaturze przywoływany jest związek kultury życia społeczności z kompozycją urbanistyczną: „Kompozycja urbanistyczna jest sprawą kultury i (...) wszystko w mieście jest kompozycją w tym sensie, że wszystko to, co powinno być zorganizowane jest częścią kompozycji” [Delfante 1997].

Modernizm zdefiniował nowy standard myślenia o przestrzeni i zarządzania nią w kontekście kompozycji osiedli, dzielnic, czy całych miast. Karta Ateńska sformułowała główne założenia modernizmu, a wśród nich: funkcjonalizm, strefowanie, czy mieszkalnictwo. Pojawiające się na tym etapie problemy dotyczyły jednak stosunków własnościowych w mieście. Podstawowym wyzwaniem przed którym

¹ Koncepcją powstałą w odpowiedzi na tego typu zjawiska była idea miasta – ogrodu Ebenezera Howarda.

stali modernistyczni projektanci była próba odwrócenia proporcji w relacji tego co prywatne, a tego co publiczne w przestrzeni miejskiej. W miastach budowanych w sposób tradycyjny (czyli praktycznie do czasów modernizmu) synonimem majątku prywatnego były kamienice i palace. Przestrzenią publiczną była zatem przestrzeń ulic i placów. Życie toczyło się w ciasnej przestrzeni publicznej, ograniczanej linią prywatnych budynków, czego efektem było doznanie przebywania w zamkniętej przestrzeni, *de facto* – pomieszczeniu, którego ścianami były ściany budynków [<http://onowymodernizm.pl/modernizm-schwarzplan/>].

Rewolucję w urbanistyce rozpoczął Le Corbusier opracowując swoje plany przebudowy Paryża. Nakreślił tym nowy nurt, gdzie w kompozycji cechą wyróżniającą miasta przestała być gęsta zabudowa. Miasto miało stać się przestrzenią, w której rozmieszczone będą odseparowane od siebie elementy zabudowy. Ta fundamentalna zmiana miała wręcz wymiar filozoficzny. Stanowiła bowiem coś zupełnie innego niż budowanie placów czy ulic. Nastal nurt, w którym myślenie o przestrzeni w mieście, nie traktowało tego komponentu jako czegoś uzupełniającego, ale jako głównego elementu kompozycyjnego (konstrukcyjnego). W mieście modernistycznym tłem stała się przestrzeń, a budynki funkcjonowały w niej jako osobno wstawione elementy. Przestrzeń dawała więc szansę na mocniejsze niż dotychczas zaistnienie pewnego rodzaju dominacji architektury.

Nowy sposób postrzegania przestrzeni miasta, a w niej architektury i kompozycji urbanistycznej, nadał w modernizmie wybitny polski urbanista – Oskar Hansen. W roku 1959 po raz pierwszy przedstawiono jego autorską koncepcję, a wraz z nią założenia tzw. Formy Otwartej. Owa teoria (FO) wywołała sensację ze względu na to, że była przeciwna obowiązującym wówczas dogmatom architektury modernizmu, przestrzeganych przez wielkich mistrzów: Le Corbusiera i Ludwika Miesa Van Der Rohe. Zakładała podporządkowanie architektury indywidualnym potrzebom użytkowników. Nowa teoria wносиła inne spojrzenie w rozumieniu relacji artysta-odbiorca i dzieło-otoczenie. Odbiorca stawał się czynnikiem sprawczym „sztuki zdarzeń”, dziejącej się w obrębie struktur stworzonych przez artystę.

Aby lepiej ukazać założenia teorii Hansena, warto odnieść się do tego, co nazywał on Formą Zamkniętą i co było dla niego niepokojące w architekturze, czy teoriach kompozycji (budowy) miast. Forma Zamknięta była definiowana przez Hansena, jako „sztuka przemocy”, więc jej struktury charakteryzowały dominacja i niezmiennosc układów dogmatycznych – głównie centrycznych. Jako przykład w architekturze, Hansen podał świątynię gotycką, budzącą zasadniczo „podziw umiejętnością przerażania”. W jego pojmowaniu architektury i urbanistyki – Formy Otwarte cechował relatywizm, przekształcalność oraz współpartnerstwo demokratycznych i egalitarnych struktur zdecentralizowanych. W prostym ujęciu Hansen postulował by: „nie burzyć starego, ale próbować humanizować istniejące przestrzenie” „z uwzględnieniem harmonijnego przejścia z układu istniejącego do układu nowego” [Hansen 2005b].

Linearny System Ciągły (LSC) był wielkim programem teoretycznym, kształtowanym od początku lat 60. Zakładał przeniesienie teorii Formy Otwartej w skalę urbanistyczną składającej się z architektury otwartej, poddawanej zmianom i nie tracącej na aktualności oraz nie marnotrawiącej środków [Mącik 2008]. Hansen definiował teorię następująco: „Linearny System Ciągły jest metodą sterowania procesami zachodzącymi w układach przestrzennych zagospodarowania kraju w warunkach gospodarki uspołecznionej – z uwzględnieniem harmonijnego przejścia z układu istniejącego do układu nowego w oparciu o elastyczną, proporcjonalną współzależność biegnących obok stref obsługujących i obsługiwanych.” [Hansen 2005a]. W publikacji „*Ku Formie Otwartej*” Oskar Hansen przedstawił 7 punktów, zestawiając na zasadzie przeciwieństw założenia swojej autorskiej koncepcji urbanistycznej z miastami centralnymi:

- W miejsce realizacji woli posiadania – realizacja woli poznawania, a co za tym idzie w miejsce dogmatu przestrzennego (np. układów centralnych) – dyskurs;
- W miejsce dominowania – współpartnerstwo, a co za tym idzie w miejsce zrozumiałej sztuki samej dla siebie – sztuka jako usługowe tło zdarzeń;
- W miejsce niezmienności – przekształcalność i rozwojowość, w miejsce wartości przedmiotu – wartość życia na Ziemi;
- W miejsce mody i „maski” – autentyczność i świadomy wybór, obok kolekcji form – struktura;
- W miejsce skażenia środowiska wizualnego – komfort wizualny;
- W miejsce niebezpieczeństwa zniszczeń wojennych – ich ograniczenie [Hansen 2005a].

Oparł swoją koncepcję o równy dostęp do terenów zielonych, ale przede wszystkim równy dostęp do stref obsługujących (ciągów usługowo – handlowych, przemysłowych, kulturalnych, oświatowych, a więc miejsc pracy oraz miejsc zaspakajania potrzeb materialnych i kulturalnych) wyrażający się w postulowanym 30-minutowym, nieprzekraczalnym czasie dotarcia do pracy. Niektóre założenia LSC Oskar Hansen zrealizował projektując osiedla im. Juliusza Słowackiego w Lublinie i „Przyczółek Grochowski” w Warszawie.

Teoria ta była jednak w znacznym stopniu utopią, bowiem ze względu na ogromną skalę przekształceń, jakie musiałaby zająć, stała się faktycznie mało prawdopodobna. Bezklasowy, ogólnodostępny system LSC, spełniał założenia Formy Otwartej. Przestrzeń w układzie LSC miała kształtować człowieka w duchu egalitaryzmu i demokratyzmu, a zarazem dawać mu możliwość rozwoju i wpływu na otoczenie. Jednakże główną ideą LSC było stworzenie „domu” wspólnego dla ludzi miast i wsi, który to „dom” miał łączyć w sobie pozytywne cechy życia w mieście (udogodnienia cywilizacji) i życia na wsi (umożliwienie bliskiego kontaktu z przyrodą) [Mącik 2008]. Takie podejście również współcześnie byłoby niezwykle pożądane. Jednak dominujące trendy związane z globalizacją i konsumpcjonizmem wydają się nie dostrzegać tej prostej zasady, umożliwiającej uzyskanie względnej równowagi między rozwojem gospodarczym, a podstawowymi potrzebami społecznymi, które determinują jakość życia mieszkańców miast.

Jan Rylke

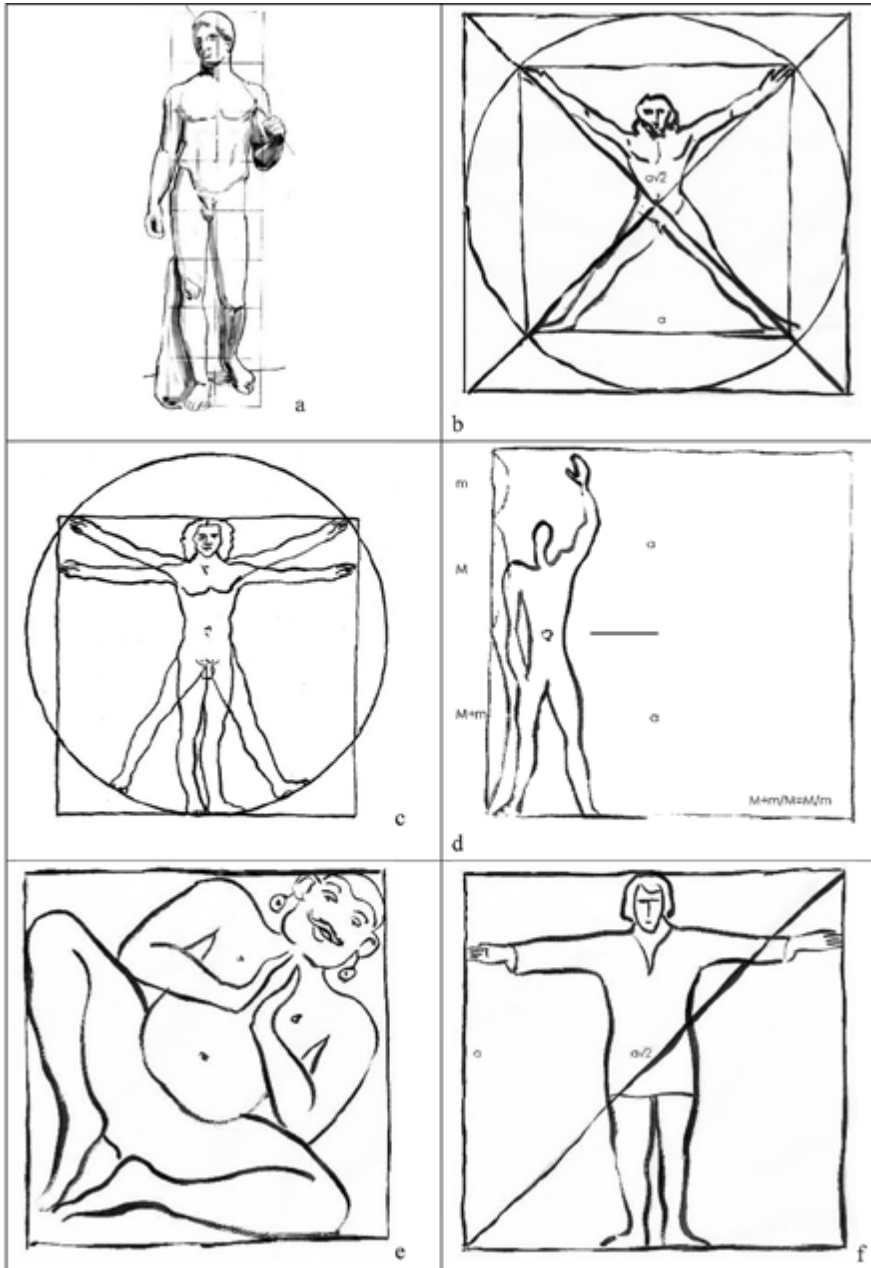
SUPREMATYZM. NOWA TEORIA KOMPOZYCJI

Powszechnie przyjęta teoria kompozycji opierała się na powiązaniach geometrycznych i proporcjonalności poszczególnych części ciała człowieka, konkretnie mężczyzny, którego budowa jest prostsza i bardziej powtarzalna od budowy ciała kobiety. Te powiązania i proporcje, ujęte w stosunki liczbowe, wykorzystywano przy rozplanowaniu wszystkich elementów tworzących kompozycje o różnym charakterze. W tradycji europejskiej podstawową teorię, nazwaną przez niego *Kanonem* stworzył Grek Poliklet, badając proporcje zwycięzców Igrzysk Olimpijskich i chociaż sama księga zaginęła, to pozostał, jako jej ilustracja, wyrzeźbiony przez Polikleta posąg włócznika (Doryferos, ryc. 1a). Rozwinął teorię kompozycji opartej na proporcjach człowieka Rzymianin Witruwiusz, pokazując w wizerunku *Człowieka Kwadratowego* (il. 1b), jak wymiary człowieka można przenieść do kompozycji architektonicznej. Księgi Witruwiusza już się zachowały. Chociaż pozbawione ilustracji, stały u podstaw Odrodzenia, kiedy Leonardo da Vinci przeniósł wizerunek *Człowieka Kwadratowego* do teorii kompozycji obowiązującej w świecie nowożytnej Europy (il. 1c). W czasach współczesnych teoria kompozycji oparta na wymiarach człowieka, została rozposzechniona przy pomocy *Modulora*, który opracował w połowie XX wieku Le Corbusier (il. 1d). Teoria kompozycji oparta na budowie ciała człowieka nie była charakterystyczna tylko dla kultury europejskiej, podobne odniesienia do kompozycji opartej na proporcjach człowieka możemy odnaleźć w Indiach (il. 1e) i w Japonii (il. 1f).

Teorie kompozycji oparte na budowie naszego ciała opisałem w podręczniku do projektowania, z którego zaczerpnąłem prezentowane rysunki i gdzie można o nich przeczytać [Rylke 2017].

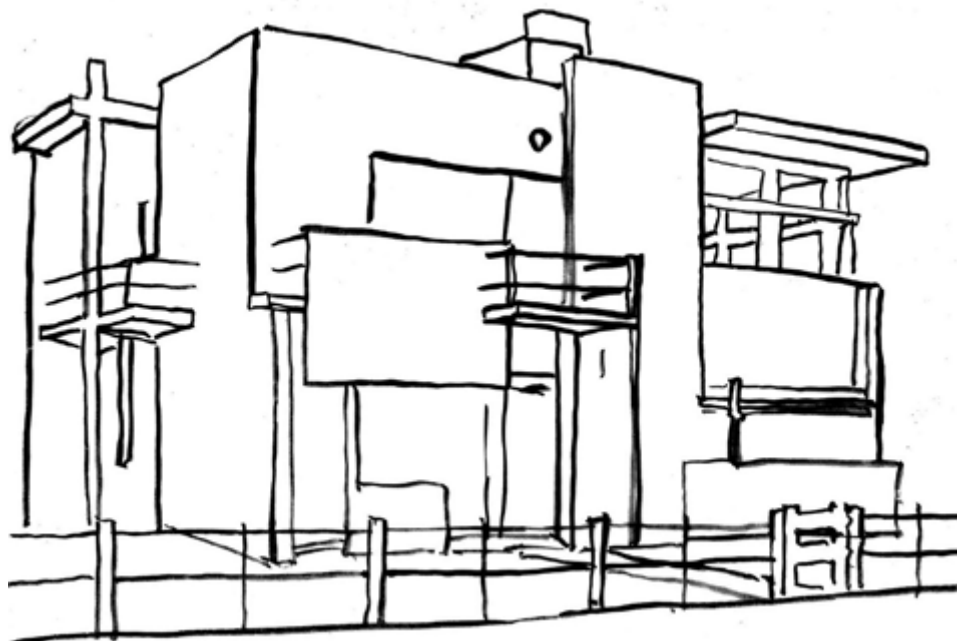
Wymieniona na wstępie, licząca dwa i pół tysiąca lat teoria kompozycji, została zakwestionowana w XX wieku pod wpływem abstrakcjonizmu, czyli sztuki nieprzedstawiającej, nieodnoszącej się do wymiarów zaczerpniętych z natury, przez teorie odwołujące się do zasad zrodzonych w umyśle. W Holandii zawiązała się w 1917 roku grupa artystów protestanckich, którzy postanowili stworzyć sztukę zgodną z Dekalogiem, który mówił: „Nie uczynisz sobie ryciny, ani żadnego podobieństwa, które jest na niebie w górę i które na ziemi nisko, ani z tych rzeczy, które są w wodach pod ziemią” [Exodus 20,4]. Jeden z założycieli tej grupy, Piotr Mondrian wydał w 1920 roku manifest, w którym opierając się na chińskim Tao, w którym pozostają w równowadze, zamknięte okręgiem dwie siły: męska Yang i żeńska Yin, stworzył nową teorię kompozycji abstrakcyjnej. Z tej kompozycji, którą Chińczycy traktowali wielowątkowo, Mondrian utworzył formalny, charakterystyczny dla kultury europejskiej układ ortogonalny, w którym pierwiastek męski

Teoria kompozycji



Il. 1. Proporcje człowieka jako podstawa kompozycji: a – Doryferos Polikleta, b – Homo Quadratus Witruwiusza, c – proporcje ciała ludzkiego – Leonarda da Vinci, d – Modulator Le Corbusiera, e – rozplanowanie przestrzeni według Vastu, e – proporcje Tatami z kultury Japonii

Źródło: opracowanie własne.



Il. 2. Gerrit Rietveld. Dom Schroedera, Utrecht, 1924 rok

Źródło: opracowanie własne 2019.

został przedstawiony poprzez linie pionowe, natomiast pierwiastek żeński reprezentowały linie poziome. Mondrian był malarzem, architekci związani z tą grupą, zwaną de Stijl (styl), rozwinęli z tego założenia teorię kompozycji abstrakcyjnej, operującej nie tylko liniami, ale również płaszczyznami. Teoria abstrakcyjnej kompozycji przestrzennej została przyjęta w Niemczech do nauczania architektury w architektonicznej uczelni o nazwie *Bauhaus*. Od tego czasu, tę teorię, nazwaną: *kompozycja brył i płaszczyzn*, wykładano w XX wieku w wielu europejskich uczelniach [Overy 1979]. Abstrakcyjne formy pionowych i poziomych płaszczyzn, użyte w takiej kompozycji, niosły ze sobą pakiety znaczeń przypisanych tak sile męskiej (aktywność), jak żeńskiej (bierność). Przykładem zastosowania tej teorii w architekturze jest dom Schroedera w Utrechcie (il. 2) [The Centraal Museum].

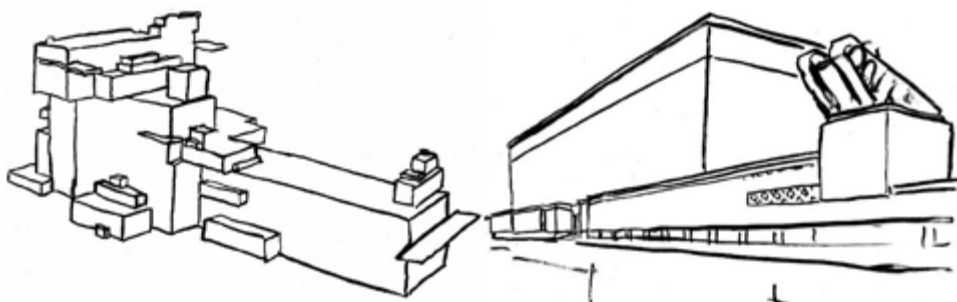
Krok dalej w teorii kompozycji abstrakcyjnej poszedł Kazimierz Malewicz, który uznał, że czysta forma nie jest, jak chciał Mondrian, nośnikiem znaczeń, wywołuje tylko doznania. Jak pisał: „Przez suprematyzm rozumiem supremację czystego wrażenia (uczucia, doznania, przeżycia) w sztukach pięknych. Z suprematystycznego punktu widzenia zjawiska świata przedmiotowego są same w sobie bez znaczenia; istotne są doznania jako takie – całkiem niezależne od tego, co je wywołało” [Malewicz 2005, s. 65]. W ten sposób budowana forma mogła być narzędziem agitacji, ponieważ treści propagandowe nasycala uczuciem, doznaniem, przeżyciem.



Il. 3a – Kazimierz Malewicz. Suprematyczny architekton, 1927 rok. 3b – Lew Rudniew. Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina w Warszawie, 1955 rok.

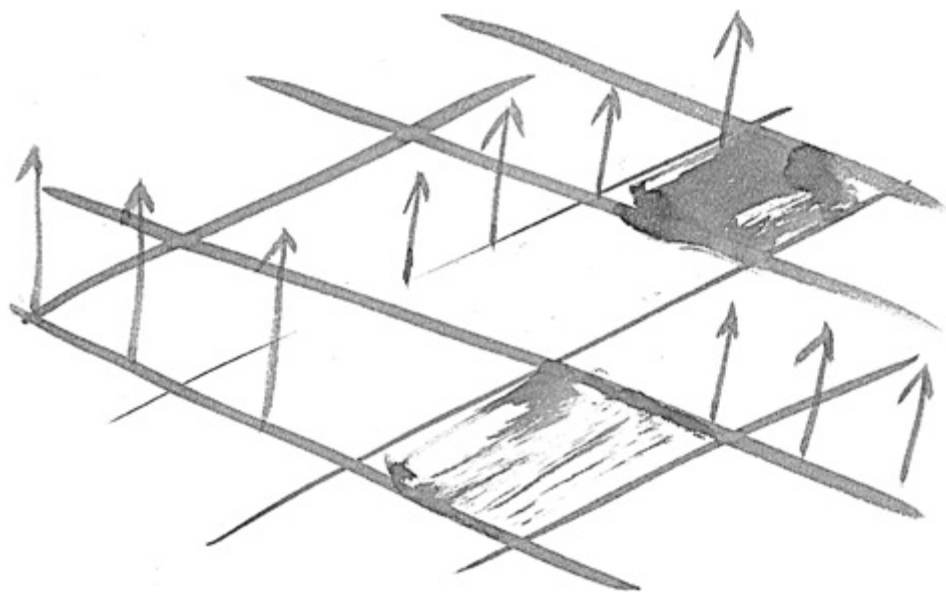
Źródło: opracowanie własne.

W suprematyzmie podstawowym elementem wyjściowym jest forma kwadratu, z którego wyprowadzano kolejne formy. Z kolei te formy, pozostające we wzajemnych relacjach, tworzyły kompozycję suprematyczną, pozwalającą wywoływać nawet odczucia mistyczne. Suprematyczne elementy umieszczone w przestrzeni pozwalały tworzyć *suprematyczne architektony* [Malewicz 2005, il. 91, 92]. W takim architektonie ułożony poziomo lub pionowo prostopadłościan obrabiał kolejnymi prostopadłościanami, tworząc w rezultacie bryłę czystej formy ewokującej silne odczucia tak w wymiarze pionowym (il. 3a), jak poziomym (il. 4a).



Il. 4a – Kazimierz Malewicz. Suprematyczny architekton, 1927 rok. 4b – Lew Rudniew. Akademia Wojskowa im. Michała Frunzego, 1937 rok.

Źródło: opracowanie własne 2019.



Il. 5. Styl komponowania Fernando Caruncho

Źródło: opracowanie własne 2019.

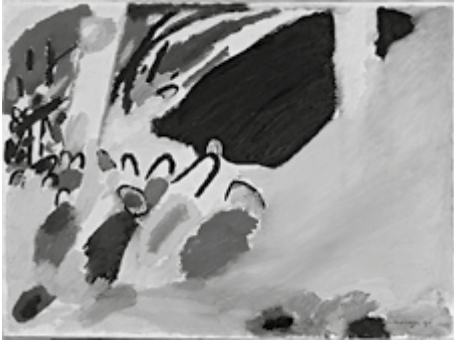
Poprzednie, antyczne i nowożytne teorie kompozycji, oparte na proporcjach człowieka zawierały elementy humanizmu, czyli szacunku dla człowieka, jako miary wszechrzeczy. Teorie bazujące na myśleniu abstrakcyjnym, pomijały ten czynnik, stając się glebą, na której mogły wyrosnąć, charakterystyczne dla XX wieku, koncepcje totalitarne. Jako przykład zastosowania suprematyzmu w architekturze można pokazać Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina, zaprojektowany przez Lwa Rudniewa (il. 3b). Lew Rudniew kończył studia artystyczne w 1915 roku w Piotrogradzie [Rudniew 2019], a w tym samym roku w Piotrogradzie Kazimierz Malewicz wystawił po raz pierwszy swój *Czarny kwadrat na białym tle*. Tak, jak Pałac Kultury wykorzystuje koncepcję architektonu pionowego, to projektowana przez Lwa Rudniewa Akademia Wojskowa im. Michała Frunzego przypomina architekton poziomy (il. 4b). Pałac Kultury stanowił bryłę architektoniczną, która miała wzbudzać uczucia i przyciągać uwagę. Ta koncepcja się potwierdziła i dzisiaj Pałac Kultury stanowi naczelną symbol Warszawy. Co więcej charakteryzujący ją suprematyzm oddziałal także w skali urbanistycznej, przyciągając do Pałacu liczne, otaczające go wysokościowce. Przykładem zastosowania suprematyzmu do bezpośredniej rozbudowy Pałacu w architekton jest koncepcja Jacka Damięckiego, który stworzył pojęcie *architektury osmotycznej*, wiążącej Pałac ze strukturą przedwojennej siatki ulic w jednolitą strukturę architektoniczną [Damięcki 1997].

Czy suprematyzm, jako metoda komponowania znalazł odbicie także w architekturze krajobrazu? Ta teoria kompozycji była prawdopodobnie powszechnie znana, ponieważ *Świat bezprzedmiotowy* został po raz pierwszy opublikowany w 1927 roku na łamach *Bauhausu*, pisma związanego z uczelnią o tej nazwie, głównego wówczas ośrodka awangardowego, gdzie publikowano prace teoretyczne. Pisząc o współczesnych architektach krajobrazu [Rylke 2016] przytoczyłem przykład stylu komponowania Hiszpana Fernando Caruncho, u którego układ ortogonalny nie jest tylko siatką prostokątną, ale wywodzi się z kwadratu, jak u Malewicza, który tworzy nowe, porządkujące przestrzeń, formy (il. 5).

Paulina Hortyńska

TEORIA KOMPOZYCJI – BARWA I DŹWIĘK

„Podobnie jak abstrakcyjna jest muzyka, może być abstrakcyjne również malarstwo, jeśli będzie oddziaływać wyłącznie poprzez ekspresyjne jakości linii, form i kolorów, poprzez ich harmonię i kontrasty”, pisał Wassily Kandinsky w swojej rozprawie „O pierwiastku duchowym w sztuce”. Próbował w ten sposób teoretycznie uzasadnić nowy formalny zwrot w malarstwie, który już wcześniej widoczny jest w pracach fowistów. Dla nich źródłem malarstwa był sensualizm, ciągła pogoń za wrażeniami zmysłowymi i próba nawiązania kontaktu z widzem właśnie na emocjonalnej, podświadomej płaszczyźnie wspólnego ludzkiego doświadczenia. Od strony formalnej dążyli oni do upraszczania rysunku, który miał być tylko znakiem, miał sugerować formę. Świadomie upraszczali linie, formy i barwy dla uzyskania maksymalnej ekspresji – wszystko podporządkowali założeniom kompozycyjnym, opartym na posługiwaniu się płaskimi, coraz bardziej autonomicznymi, plamami barwnymi. Kandinsky poznał sztukę fowistów podczas krótkiego pobytu we Francji w 1906 r. Rozwiązania, które proponowali malarze w tym czasie zrobiły ogromne wrażenie na artyście. Tworząc własne dzieła próbował stosować podobne uproszczenia kompozycyjne – odchodzi od przedmiotowości, na rzecz stosowania autonomicznych układów kształtów, linii, plam, barw. Próby nie zawsze udane zniechęcają artystę, rodzą w nim obawę przed utratą jakości swojego dzieła. Świadomy czyhającej pułapki w postaci dekoracyjności i stylizacji szukał innego rozwiązania, innej inspiracji – muzyki. Jeszcze jako student prawa zasluchany w utworach Wagnera, na koncercie w Teatrze Wielkim w Moskwie (około 1896), uległ silnemu wrażeniu powiązania muzyki z malarstwem. Oczami wyobraźni widział rozedrgane linie i kształty wirujące rytmicznie do muzyki płynącej z wiolonczeli, basu i instrumentów imitujących wiatr. Uwrażliwiony zmysł słuchu pozwolił mu zobaczyć w swojej wyobraźni wszelkie niesamowite barwy i kształty zespolone w jedną harmonijną kompozycję, pisał: „Widziałem wszystkie swoje kolory w mojej głowie, były tuż przed moimi oczami...”.



Il. 1. Wasily Kandinsky, *Impresja III (koncert)*, olej na płótnie, 1911



Il. 2. Wasily Kandinsky, *Szkieł do kompozycji VII*, akwarela 1913.



Il. 3. Wasily Kandinsky, *Composition VIII*, olej na płótnie, 1923



Il. 4. Wasily Kandinsky, *Composition X*, olej na płótnie, 1939.

To doświadczenie uświadomiło mu, że sztuka generalnie posiada większą siłę niż się spodziewał i że operuje środkami wyrazu równie potężnymi jak muzyka. Będąc jeszcze dzieckiem, sam uczył się gry na instrumentach muzycznych tj. wiolonczela, pianino i harmonia. Zaznajomiony z utworami muzycznymi licznych kompozytorów chętnie wybrał się, wraz z przyjacielem Franz Marc'iem, na koncert Arnolda Schonberga w Monachium, w 1911 r. Zachwycony i oszołomiony kompozycjami muzyka ośmielił się napisać do niego list, w którym poinformował go o niesamowitym podobieństwie i spójności myśli twórczej łączącej utwory muzyczne kompozytora z dziełami malarskimi Kandinskiego, pisał: „sposób, w jaki poszczególne dźwięki mają własne przeznaczenie, własne życie w twojej kompozycji, jest to dokładnie to samo co próbuję uzyskać w malarstwie...”. Intuicyjnie, pod wpływem impulsu, po powrocie z koncertu Schonberga maluje ekspresyjny, utrzymany w radosnej kolorystyce obraz pt.: „Impresja III (koncert)”. Korespondując z muzykiem dzieli się swoimi spostrzeżeniami odnośnie kompozycji geometrycznej i niegeometrycznej, uznając finalnie tę drugą za słuszną drogę do uzyskania pełnej harmonii w utworze.

Kandinsky tworzył swoje układy kompozycyjne z niebywałą swobodą i dosłownie wirtuozerią; są pełne dynamizmu i swobodnych, ekspresyjnych linii i plam o żywych, intensywnych barwach. Kreując nowatorskie rozwiązania kompozycyjne podyktowane przez „muzyczne” obrazy stworzone w swojej wyobraźni, pozwolił malarstwu wyzwolić się od przedmiotowości i stać się autonomicznym wyrazem samym w sobie – jak syntetycznie ujął to przedstawiciel orfizmu, Robert Delaunay – „kolor jest formą i tematem”. Inny klasyk awangardy (jakkolwiek zabawnie brzmi to zestawienie słów), twórca suprematyzmu Kazimierz Malewicz stwierdził, że przedmioty przeszkadzają w tworzeniu dzieła, narzucają różne skojarzenia i tym samym nie pozwalają na swobodę myśli i wyzwolenie się czystego odczucia. Broniąc sztuki będącej celem samym w sobie, postulował: „malarstwo nie jest niczym innym jak tylko konstrukcją barw”. Swoje założenia teoretyczne realizował, tworząc kompozycje z prostych geometrycznych kształtów tj. kwadraty, koła i trójkąty. Początkowo były to układy bardziej dynamiczne, kolorowe i wyraźne, sugerujące istnienie otaczającej je przestrzeni. Później zredukował swe obrazy do jednej figury – kwadratu i dwóch, trzech kolorów, np.: „Czerwony kwadrat” z 1915 r., na którym czystą plamą czerwieni wyznaczony jest centralnie, na białym tle, lekko wygięty kwadrat zajmujący większą część powierzchni obrazu. Z tego samego okresu pochodzi też „Czarny kwadrat” – płótno pokryte czarną farbą z białymi brzegami. W 1918 r. powstaje jego najważniejsze dzieło „Białe na białym”¹, gdzie umieszczony ukośnie duży biały kwadrat jest zaznaczony inną fakturą na białym tle, a w efekcie powstają dwie odmienne w odcieniu płaszczyzny bieli. Malewicz w ten sposób starał się udowodnić, że malarstwo może całkowicie pozbyć się materialności, wyzwolić na płótnie czyste uczucie, po prostu przekazać nagą emocję. Te założenia teoretyczne, jak też i ich realizacja zainspirowały Kandinskiego do tworzenia zupełnie nowych rozwiązań kompozycyjnych, o formach geometrycznych. W tym okresie twórczym artysty, (lata 1920–1925), zauważyć można mocno wyczuwalny wpływ suprematyzmu propagowanego przez Malewicza i konstruktywizmu propagowanego przez Bauhaus – instytut sztuki założony przez architekta Waltera Gropiusa, w 1919 r. w Weimarze, gdzie Kandinsky posiadał pracownię malarską pełniąc obowiązki profesora. Tworzył wówczas kompozycje bardziej architektoniczne, skupiając się na łączeniu i przenikaniu form czysto geometrycznych stworzonych z cienkich linii prostych, skrzyżowanych ze sobą i połączonych z większymi elementami, jak trójkąt, trapez, czy koło. Po zamknięciu Bauhausu przez hitlerowców w 1933 r. Kandinsky wyjechał do Paryża, gdzie uformował się jego ostatni okres w twórczości, tzw. okres wielkiej syntezy paryskiej. Obrazy powstałe w tym czasie cechuje połączenie form geometrycznych i niegeometrycznych, oraz wspaniała swoboda w operowaniu dość trudną kontrastową kolorystyką barw. Bogactwo formy w połączeniu z emocjonalnym,

¹ K. Malewicz „*Białe na białym*”, 1918, olej na płótnie, 79,4 x 79,4 cm., Museum of Modern Art, Nowy Jork.

intuicyjnym, lecz przemyślanym gestem pozwoliło Kandinskiemu uzyskać spójną, harmonijną całość – dzieło do którego dążył – czystą syntezę malarską wyzwoloną od przedmiotu. Znajdując pewną analogię pomiędzy malarstwem i muzyką ukierunkował zasady kompozycji dla rozwoju sztuki abstrakcyjnej przypadającej już na lata po drugiej wojnie światowej, szczególnie niegeometrycznej, tzw. „gorącej”.

Renata Józwiak

TEORIA KOMPOZYCJI – W PRACY NAUKOWEJ PROF. KAZIMIERZA WEJCHERTA

Kompozycja przestrzenna jest jednym z elementów budowy zamierzonego układu/schematu przestrzennego miejsca/obszaru – organizuje przestrzeń pod względem usytuowania poszczególnych elementów, niekiedy także pod względem funkcjonalnym; określa relacje znaczeniowe między pojedynczymi komponentami układu.

Kompozycja była jednym z priorytetowych zagadnień projektowych na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, na którym mocno zaznaczała się „szkoła wejchertowska” – nazwa wywodzi się od profesora Kazimierza Wejcherta (1912–1993). Większość z uczniów Wejcherta pozostała na Wydziale i kontynuowała jego prace.

*

Kazimierz Wejchert pisał: „Na temat zasad kompozycji architektonicznej napisano w ciągu stuleci wiele traktatów i ksiąg. Jedne z nich dawały precyzyjne wskazówki, jak powinny wyglądać wzajemne proporcje gzymsów, kolumn i kapiteli, jak dzielić elewacje i umieszczać na nich otwory okienne i drzwiowe, inne zaś, rozpatrując drobiazgowo funkcję poszczególnych budynków, pouczyły, jak projektować poczty dworce lub szkoły. Wskazówki takie starzały się bardzo szybko. Nowe potrzeby społeczne, coraz większe możliwości materiałowe i techniczne odsuwały stare teorie w cień, a często całkowicie w zapomnienie” [Wejchert 1984, s. 15].

Kompozycję można odnieść do układów całościowych. Klasyfikacja układów miejskich wg Wejcherta obejmuje układy: organiczne, centryczne, szachownicowe geometryczne, gronowe, rozczłonkowane [Wejchert 1977, s. 3]. Wejchert zaznacza współzależność planu i formy przestrzennej uwzględniającej trzeci wymiar – wynikający głównie z budynków i zieleni [Wejchert 1977, s. 4]. Kompozycja wartość w kształtowaniu znaczenia formy – odpowiada na zasadnicze pytanie „dlaczego?” [Wejchert 1977, s. 5] – „Celem kompozycji przestrzennej (...) jest tworzenie układów przestrzennych o cechach określonych, powodujących powstawanie zamierzonej **sekwencji wrażeń**. Powstaje pytanie, jak dalece można mówić o jednakowym lub

bardzo zbliżonym oddziaływaniu przestrzeni na wielką ilość jednostek o indywidualnych cechach i subiektywnych doznaniach.” [Wejchert 1977, s. 6]. Wejchert odwołuje się do **teorii postaci** (niem. Gestalt), która mówi, że człowiek ma tendencję do oceny, oglądania całości obiektu, nie zaś poszczególnych jego komponentów. Zresztą teoria postaci jest szeroko stosowana w estetyce i innych naukach. Inną teorią, do której odwołuje się Wejchert, jest **teoria wczuwania/empatii** [Wejchert 1977, s. 7]. Przyglądanie się nawet prostym figurom wywołuje w człowieku stan emocjonalny, w zależności od obiektu!

W urbanistyce Wejchert podzielił strukturę urbanistyczną na następujące elementy:

- elementy krystalizujące;
- drogi i ulice;
- rejony;
- linie i pasma graniczne;
- dominanty układu przestrzennego;
- wybitne elementy krajobrazu;
- punkty węzłowe;
- znaki szczególne.

Podział ten jest zbliżony do podziału dokonanego przez Lyncha – można wyróżnić w nim: ścieżki, krawędzie, węzły, rejony, punkty orientacyjne [Lynch 2011, s. xx].

Na tle tego podziału wyróżnia się **element krystalizujący**, który Wejchert definiuje następująco: „plan miasta są to jego komponenty, stanowiące główne jego znamiona, czytelne, zapamiętywane, a także wynikające z przeszłości decydująco na rozwój konstrukcji planu miasta. Jednocześnie elementy krystalizujące plan miasta zarówno historyczne jak i współczesne stanowić mogą i obecnie potencjalną siłę, narzucając dalszemu jego rozwojowi tendencje kierunkowe lub określoną pozycję terenu. W zależności od skali miasta elementami krystalizującymi plan mogą być centralne układy planów, główne ulice, stanowiące kręgosłup szkieletu sieci ulicznej, osie kompozycyjne, pasma zieleli oddzielające ogniwa struktury miejskiej” [Wejchert 1977, s. 10].

Wejchert piękno miasta, w **ujęciu: estetycznym, kontemplacyjnym i marzycielskim**, określał poprzez strukturę **wnętrz urbanistycznych**: podłogę, ściany, strop [Wejchert 1977, s. 13] – podobnie jak dla wnętrz krajobrazowych czynił to Bogdanowski [Bogdanowski 1994, s. 24]. Wnętrza zostały podzielone na: **proste, obojętne, kierunkowe, z dominantą** [Wejchert 1977, s. 20–21]. Pomiedzy nimi otwarcia: **szczelinowe, szerokie, obojętne** [Wejchert 1977, s. 22].

Kolejnym elementem kształtowania kompozycji są **linie i płaszczyzny** – to co identyfikuje odbiorca. Pod tym względem zostały wyodrębnione: linie prowadzące, wprowadzające i zatrzymujące [Wejchert 1977, s. 17]. Podobną rolę pełnią płaszczyzny.

Bibliografia

Linie i płaszczyzny biorą udział w tworzeniu sekwencji, ciągów wewnątrz (ciągów czasoprzestrzennych), czy też odbiorze kilku wewnątrz zespolonych (np. sprzężonych) [Wejchert 1977, s. 24]. Z tego natomiast wywodzi się **krzywa wrażeń – „pozorna ruchomość architektury”**, oceniana według ściśle określonej przez Wejcherta 10 stopniowej skali – od układu monotonnego aż do zespołu wzbogaconego kilkoma dominantami o znaczeniu podstawowym dla całego miasta – sylwety itd. [Wejchert 1977, s. 27].

Nie bez znaczenia dla kompozycji miasta jest także światło i cień oraz barwa oraz zieleń. Zieleń w ujęciu urbanistycznym stanowi: **trawnik, drzewa, zieleń zwarta, drzewa pojedyncze, formy układów drzew, cokół zielony, kulisy, tło** [Wejchert 1977, s. 41].

Katalog właściwości osiągalnych poprzez kompozycję jest szeroki. Poprzez zestawienie i skrótowy przegląd teorii kompozycji według Wejcherta na pewno warto podkreślić znaczenie kompozycji dla odbioru estetycznego i znaczeniowego miejsca.

BIBLIOGRAFIA

- Bell S. 1993. *Elements of Visual Design in the Landscape*. London, E&FN Spon
- Bogdanowski J., 1994, *Style, kompozycja i rewaloryzacja w polskiej sztuce ogrodowej*. Politechnika Krakowska, Kraków, s. 24.
- Böhm A., 2016, O czynniku kompozycji w planowaniu przestrzennym, wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków.
- Böhm A., 2006, Planowanie przestrzenne dla architektów krajobrazu. O czynniku kompozycji, Wyd. PK, Kraków.
- Böhm A., 2016, O czynniku kompozycji w planowaniu przestrzennym, Wyd. PK, Kraków.
- Damięcki J., 1997, *Ścisłe centrum Warszawy*, Arché, 16/1997, s. 18–23
- Dąbrowska-Budzillo K., 2005, Wartości niematerialne odziedziczonego krajobrazu miejskiego. Ich istota, rodzaje i metoda analizy, „Ochrona Zabytków”, nr 1, s. 69–88.
- Delfante Ch., *Grande histoire de la ville de la Mésopotamie aux États-Unis*, Arman Colin/Masson, Paris 1997.
- Eco U. (red.), 2005, *Historia piękna*, Rebis, Poznań
- Eco U. (red.), 2007, *Historia brzydoty*, Rebis, Poznań
- Giedion S., 1968, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Hansen O., (red. Jola Gola), *Towards Open Form / Ku Formie Otwartej*, Fundacja Galerii Foksal (Warszawa), Revolver (Frankfurt), Muzeum ASP w Warszawie, 2005a.
- Hansen O., (red. Jola Gola), *Zobaczyć Świat. Forma Zamknięta czy Forma Otwarta. Struktury Wizualne. O wizualnej semantyce*, Galeria Zachęta, Warszawa, 2005b.
- Hoogstad J. 1990. *Ruimte-tijd-beweging. Prolegomena voor de architectuur*. Den Haag, SDU Uitgevers
- Kaplan R., Kaplan S. 1989. *The Experience of Nature. A Psychological Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press

Bibliografia

- Lynch K., 2011, *Obraz Miasta*, tłum. T. Jeleński, Archiwolta, Kraków.
- Malewicz K., 2005, *Świat bezprzedmiotowy*, Biblioteka Bauhausu, 11, Słowo/Obraz Terytoria, Łódź, s. 65
- Maćik H., *Paradoks Formy Otwartej*, Kultura Enter. Miesięcznik Wymiany Idei, lipiec 2008, <http://www.kulturaenter.pl/0/sw1.html>
- Miasta historyczne, t. 1, red. W. Kalinowski, 1986, Arkady, Warszawa.
- Musiał R., *Kompozycja krajobrazu miejskiego – jakość i wizerunek współczesnego miasta*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki T.56, z. 2 – 2011, s. 23–34.
- Nijhuis S. 2011. Visual research in landscape architecture [w:] Exploring the visual landscape : Advances in physiognomic landscape research in the Netherlands, red. S Nijhuis, R. Lammeren, F.D. Hoeven, Publisher: IOS Press, s.103–145
- O'Malley T., Kryder-Reid E., Helmreich A.L. 2010. Keywords in American Landscape Design. Washington/New Haven and London, Centre for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art/Yale University Press.
- Olin L. 2002, Form, meaning and expression [w:] Theory in landscape architecture red. S. Swaffield, University of Pennsylvania Press, s.77–80
- ONZ HABITAT, Raport na temat stanu miast świata 2008/2009: *Harmonijne miasta*, opublikowany 23 października 2008r. (<http://www.unhabitat.org>).
- Overy P., 1979, *De Stijl*, WAiF, Warszawa
- Padovan R., Proportion. Taylor & Francis, 1999, s. 305–306.
- Pałaj A., 1998, Współczesna problematyka przestrzenna miast i jej historyczne tło, [w:] Gądek Z. (red.), Elementy analizy urbanistycznej, Wyd. PK, Kraków.
- Panofsky E., 1971, Studia z historii sztuki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Repton H. 1803. The Theory and Practice of Landscape Gardening [w:] The Art of Landscape Gardening. Including his Sketches and Hints on Landscape Gardening and Theory and Practice of Landscape Gardening. red. J. Nolen. Cambridge, Massachusetts, The Riverside Press
- Rudniew Lew Władimirowicz (1885–1956). Wielcy architekci i architektoniczne dzieła, (online) www.artstudia.ru/rudniew/ (pobrane 26.02.2019)
- Rylke J., 2016, *O stylu panującym pomiędzy kulturą i naturą*, w: Interpretacje przestrzeni. XI Międzynarodowe Seminarium Naukowe „Natura – Kultura” Arboretum Boleszycy 2016, s. 7–23
- Rylke J., 2017, Teoria i zasady projektowania dla architektów krajobrazu, Wyd. Sztuka ogrodu sztuka krajobrazu, Warszawa.
- Rylke J., 2017, *Teoria i zasady projektowania dla architektów krajobrazu*, Monografia. Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, nr 1[17] 2017
- Sandeva V., Despot K. 2015. *Composition of futurism in landscape architecture*. 15th International Scientific Conference VSU 3 (3): 23–28. ISSN 1314-071X <http://eprints.ugd.edu.mk/13713/> dostęp 27.2.2019 r.
- Simonds J.O. 1997. Landscape Architecture. New York etc., McGraw-Hill
- The Centraal Museum manages the Rietveld Schröder House*, (online) www.rietveldschroderhuis.nl/en (pobrane 25.02.2019)
- Trancik R., 1986, Finding Lost Space, New York, http://www.academia.edu/36900297/finding-lost-space_1_.pdf [data pobrania: 26.02.2019 r.]

Bibliografia

- Van Mersbergen, A.M., Rhetorical Prototypes in Architecture: Measuring the Acropolis with a Philosophical Polemic, „Communication Quarterly”, Vol. 46 No. 2, 1998, s. 194–213.
- Walerzak, M. T., Świerk, D., Krzyżaniak, M., Urbański, P. (2015). Analiza związków miarowych w barokowych kompozycjach ogrodowych z terenu Francji (na wybranych przykładach). *Nauka Przyr. Technol.*, 9, 3, #35. DOI: 10.17306/JNPT.2015.3.35
- Wejchert K., 1977, *Materiały pomocnicze do wykładu pt. Elementy kompozycji urbanistycznej*, IUPP WAPW, Warszawa.
- Wejchert K., 1984, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Arkady Warszawa.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- <http://onowymodernizm.pl/modernizm-schwarzplan/>
- <http://www.architektura.pomorze.pl/?id=55>
- <https://olgaprokopblog.wordpress.com/tag/wielkiarchitektwszechswiata/>
- <https://pl.wikipedia.org> (dostęp 05.03.2019).
- <https://plus.maths.org> (dostęp 05.03.2019).



KOMPOZYCJA M I A S T A

Zapraszamy
na otwarte seminarium metodologiczne
Katedry Architektury Krajobrazu,
które odbędzie się
20 marca 2019 r. o godz. 19.00
w budynku CIW, w sali 382.



WYDZIAŁ
OGRODNICTWA I ARCHITEKTURY
KRAJOBRAZU

Kompozycja miasta

Materiały do seminarium z 20 marca 2019 roku

Miasto jest dosyć podobne do ogrodu, bo chociaż, od Kazimierza Wielkiego już bywało murowane, to z czasem się rozrastało i założona kompozycja miasta może ulegać stopniowo zatarciu. Europejskie miasta powstawały w średniowieczu *na surowym korzeniu*, czyli były rozplanowane na pustym terenie przez anonimowych specjalistów, geodetów wyposażonych w sznury i pręty. Fala zakładania takich miast posuwała się w Europie od zachodu i ostatnie z średniowiecznych miast zakładano na wschodzie Polski dopiero w XVIII wieku. Pan Seweryn Maławski opisuje jedno z ostatnich tak założonych miast, Józefów, erygowany przez ordynata Tomasza Józefa Zamoyskiego w 1725 roku. Na załączonym, współczesnym zdjęciu widać do dzisiaj jego rozplanowanie z tym, że lany dawnej miejskiej trójpółwki uległy z czasem podmiejskiej zabudowie. W innej skali, w innym czasie i na innym kontynencie powstało zbudowane *na surowym korzeniu* miasto Brasilia, które zostało opisane przez Panią Małgorzatę Milecką w eseju: *Brasilia – „największą utopia architektoniczna XX wieku”*. Okres, w którym powstała ta stolica, to klasyczny okres modernizmu, kiedy powstała urbanistyka i architektura organiczna, ale także architektura krajo-brazu święciła swoje triumfy, bo w Brasiliu działał Roberto Burle Marx, formując zielen w płynne, organiczne linie. Zafascynowany nim był Władysław Niemirski (Niemiec) zakładający w tych latach Park Śląski. Niewiele ponad kilometr dalej od tego parku, tworzy się obecnie centrum Górnośląsko-Zagłębiowskiej Metropolii, największego z polskich miast liczącego ponad cztery miliony mieszkańców. Ta metropolia, rozbita na 41 miast i gmin nie tworzy, jak inne miasta, centrum administracyjnego, ale Centrum Kultury, co opisała w eseju: *Od przemysłu do przestrzeni kultury – rewitalizacja terenu Kopalni Katowice*, Pani Margot Dudkiewicz. Wcześniejszą, bo sięgającą okresu budowy wielkich dziewiętnastowiecznych metropolii, kompozycją zajęła się w eseju: *Kompozycja miasta na przykładzie XIX przekształceń Paryża*, Pani Ewelina Widelska. Mimo brutalnych metod i niechęci Paryżan, stworzono wówczas miasto nowoczesne, skanalizowane, zdrowe, wyposażone w system zieleni

kopiowany przez inne metropolie, funkcjonujące sprawnie także dzisiaj. Budową nowego, a właściwie rewitalizowanego centrum w innej wielkiej europejskiej metropolii, zajmuje się w swoim eseju: *Kompozycja miasta – londyński obszar Kings Cross*, Pani Renata Józwik. Zestawia dokonywane przebudowy z koncepcją Nowego Urbanizmu proponowaną przez Leona Kriera. Autorka wydobyla z opisanej rewitalizacji takie elementy kompozycji, jak: plan i widok, a w schemacie struktury urbanistycznej wyróżniła jej elementy dynamiczne. Do wcześniejszego okresu modernizmu, kiedy powstawały struktury miasta przemysłowego sięga Pani Natalia Kot, opisując: *Kompozycję dzielnicy Kośminek w Lublinie*. Mimo tego, że kompozycja tej dzielnicy była rozłożona w czasie i trwała przez całą pierwszą połowę XX wieku aż do budowy powojennych osiedli mieszkaniowych, to wykształcony wówczas klinowo pasmowy system zieleni miejskiej okazał się trwałą zdobyczą cywilizacyjną epoki modernizmu. Na inny model kompozycji miasta wskazał Pan Marcin Iwanek w eseju: *Kompozycja miasta na przykładzie Lubartowa*. Autor odwołał się do modernistycznej koncepcji miasta liniowego zwracając uwagę, że układy liniowe wykształciły się i istniały już wcześniej, a w przypadku Lubartowa ten proces rozwoju liniowego miasta trwa już od połowy XVI wieku. Taka kompozycja jest współcześnie, dla miasta niewielkiego, ze względu na koszty budowy i utrzymania infrastruktury technicznej, optymalna. Podobny charakter układu liniowego, też opartego na głównej arterii miasta, chociaż generowanego przez inne potrzeby, promenady ośrodka czasowego, pełnią zakopiańskie Krupówki. Opisuje go w eseju: *Ranga ulicy głównej na przykładzie Krupówek w Zakopanem*, Pani Sylwia Szeffler. Współczesną kompozycją miasta, a właściwie jej brakiem, zajmuje się Pan Jan Rylke w eseju: *Kompozycja miasta dzisiaj*. Na przykładzie współczesnej Warszawy pokazuje, jak dzielnicowe centra są efektem konkurowania władzy administracyjnej i kościoła katolickiego o uwagę mieszkańców miasta. W efekcie nikt nie dba o kompozycję miasta jako całości, a Warszawa, która nie posiada określonej idei kompozycyjnej, rozwija się w sposób organiczny na kształt spirali, wchłaniając otaczające ją ośrodki miejskie. Na inne, nieutilitarne aspekty kompozycji miasta, na przekraczanie granic w urbanistyce i kompozycji krajobrazu miasta, zwróciła uwagę Pani Paulina Hortyńska w eseju: *Kompozycja miasta – labirynt*. Artyści wstrząśnięci okrucieństwami II Wojny Światowej i powojenną nędzą tworzą sztukę brutalną operującą materiałami drażniącymi swoją strukturą tradycyjne wartości estetyczne. Opisany przez autorkę Albert Burri wykorzystał te doświadczenia i stworzył na terenie zniszczonego trzęsieniem ziemi miasta instalację – labirynt, który jest odwzorowaniem dawnej siatki ulic. Kompozycja miasta przestała w tym wypadku być narzędziem porządkowania miasta, stała się formą jego upamiętnienia.

Seweryn Malanski

KOMPOZYCJA URBANISTYCZNA

Oznajmiamy tym pismem naszym wszem wobec i każdemu z osobna, wszystkim, którzy o tym wiedzieć powinni, że upewniliśmy się, że wielmożny Józef Tomasz na Zamościu ordynat Zamoyski, płoskierowski, knyszynski, grodzieński starosta postanowił założyć lub już zaczął wznosić i lokować nowe miasto pod nazwą Józefów...¹

August II z Bożej łaski, A.D. 1715

W 1593 r. Jan Zamoyski (1589–1605) nabył, a następnie przyłączył do Ordynacji Zamojskiej feudum szczebrzeskie – prywatny powiat w województwie bełskim, stanowiący część historycznego powiatu krasnostawskiego w ziemi chełmskiej.

Te stosunkowo słabo zaludniane i zagospodarowane tereny leżące nad Szumem, Nepryską i Spotem należały w XVIII w. do ordynackiej wsi Majdan Nepryski. Na gruntach tej właśnie wsi, V ordynat – Tomasz Józef Zamoyski (1704–1725) zaprzagnął utworzyć nowe miasto. Było to dziesiąte po Zamościu, Goraju, Janowie, Kraśniku, Krzeszowie, Szczebrzeszynie, Tarnogrodzie, Turobinie i Tomaszowie, a zarazem ostatnie miasto Ordynacji Zamojskiej. Wybór miejsca na lokalizację nowej osady nie był przypadkowy. Punkt jej lokacji wyznaczony został w sposób geometryczny, jako centrum koła o promieniu ok. 25 km, na którego obwodzie znajdowały się sąsiednie miasta ordynackie: Szczebrzeszyn, Zamość, Tomaszów i Tarnogród oraz nieordynacki Bilgoraj i Cieszanów (il. 1).

Przywilej królewski na lokację nowego miasta przygotowany został już w 1715 r. Przywilej ten zakładał wprowadzenie w mieście prawa niemieckiego zwanego magdeburskim, zabraniał stosowania przepisów prawa ziemskiego polskiego, wyłączał ponadto wszystkich mieszkańców „stale i po wsze czasy spod wszelkiego rodzaju sądownictwa i władzy wszystkich i poszczególnych wojewodów, kasztelanów, starostów, sędziów, podsędziów i w ogóle spod władzy jakichkolwiek urzędników naszego Królestwa...”. Mieszkańcy tego prywatnego miasta odpowiadać mieli sądownie jedynie przed aktualnie urzędującym wójtem i na podstawie przepisów „prawa niemieckiego stosowanego w jego pełnej formie”, ten z kolei odpowiadać miał przed ordynatem i jego dziedzicznymi spadkobiercami. Przywilej erekcyjny ustalał także roczne jarmarki oraz targi tygodniowe, na które przybywać mogli bezpiecznie „ludzie wszelkiego stanu, płci, pochodzenia, narodowości i wyznania” oraz czasowo zwalniał mieszkańców z płacenia części podatków i opłat.

¹ Przywilej królewski na lokalizację miasta Józefów, tłum. S. Paulowa, oryg. w zbiorach AGAD, Archiwum Zamoyskich, rkps. 558, za: W. Ćwik, *Dzieje Józefowa*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Rzeszów 1992, s. 17.

Kompozycja miasta



Il. 1. Lokalizacja Józefowa na tle współczesnego podziału administracyjnego kraju

Źródło: opracowanie własne.



Il. 2. Współczesna zabudowa centrum Józefowa z widocznym, choć częściowo zabudowanym rynkiem, ortofotomapa

Źródło: www.geoportal.gov.pl.

Pogarszająca się sytuacja polityczna w kraju zaważyła na stosunkach Augusta II z ordynatem, nie przeszkodziło to jednak Tomaszowi Józefowi Zamoyskiemu w kontynuowaniu podjętego zamiaru urbanizacyjnego. Rozpoczęły się prace nad parcelacją terenów, a w 1719 r. rozpoczął on wznoszenie w miasteczku kościoła parafialnego. Nie doczekawszy się zezwolenia królewskiego, 3 grudnia 1725 r. ordynat podpisał w Zamościu dokument lokacyjny miasta Józefowa. Dokument ten prócz nadania prawa magdeburskiego i określenia nazwy miasta, która przyjęta została od drugiego imienia założyciela (nazwa od pierwszego imienia została już wcześniej wykorzystana w odniesieniu do Tomaszowa), określał także sprawy prawne i sądowe mieszkańców. Znaczna część dokumentu poświęcona była sprawom gospodarczym [Ćwik 1992] i to one określiły ostateczny kształt i układ przestrzenny Józefowa.

Założone na tzw. „surowym korzeniu” miasteczko posiadało dość regularny układ, skoncentrowany (podobnie, jak w przypadku innych miast ordynackich) wokół dużego, kwadratowego rynku o boku długości ok. 170 m. [Pizun 2000]. Poszczególne boki rynku zorientowane zostały w kierunku czterech stron świata. Rynek otaczały drewniane, podcieniowe domy zwrócone szczytem prostopadle do rynku. Z jego narożników wybiegały ulice, po jednej z trzech narożników oraz dwie z czwartego. Dodatkowo z rynku wyprowadzono w kierunku wschodnim drogę, stanowiącą zarazem oś widokowo-kompozycyjną, łączącą go z usytuowanym frontowo kościołem parafialnym, którego prezbiterium skierowano trakcyjnie na wschód.

Nadziały gruntów dla chrześcijan mieli wyznaczać specjaliści deputaci pomiarowi. Wyznaczono także tereny na ogrody, sady i zasiew zbóż. Wkrótce po wydaniu dokumentu lokacyjnego 1725 r., przystąpiono do wznoszenia ratusza i budynków ordynackich oraz domów dla napływających do miasta osadników chrześcijańskich i żydowskich. Ci ostatni osiedlali się głównie wokół rynku i przy ulicach przyległych, co ułatwiło prowadzenie handlu i rzemiosła. W południowo-zachodnim narożniku rynku wzniesiono murowaną synagogę. Parcele mieszczan-rolników znajdowały się nieco dalej od centrum, wzdłuż odchodzących od rynku dróg dojazdowych [Ćwik 1992].

Choć nie zachowała się oryginalna drewniana zabudowa wokół rynku, to historyczny układ przestrzenny jest w dalszym ciągu czytelny. Całość prezentuje typowy, stosowany od średniowiecza układ oparty na prostokątnym rynku z dość regularnym rusztem ulic i ustawionymi do nich prostopadle wąskimi parcelami (il. 2.).

Małgorzata Milecka

BRASILIA – „NAJWIĘKSZA UTOPIA ARCHITEKTONICZNA XX WIEKU”

Kompozycja miasta jest silnym zapisem jego tradycji. Miasta historyczne są niezwykle interesującymi obiektami badań, możemy w ich układzie odczytać ślady historii, dawnych idei, mód, a nawet ambicji mieszkańców, jednym słowem



Il. 1. Budowa Brasílii

Źródło: [<https://podroze.onet.pl/ciekawe/brazylia-brasilia-miasto-idealne/dbs1hxp#slajd-2>].

kultury zbiorowości kształtującej je. Ewolucje przekształceń dokumentują zmienne losy ośrodków, skutkujące przekształceniami przestrzennymi uwarunkowanymi potrzebami zapewnienia właściwego dla rozwoju cywilizacyjnego komfortu życia ich mieszkańców, począwszy od jego fundamentu – zabezpieczenia się przez wrogiem. Właśnie na podstawie często już jedynie reliktywno zachowanych układów fortyfikacyjnych możemy dziś odczytywać pierwotne zasięgi miast, które w przeszłości zakładane jako zamknięte zespoły (w obwodach średniowiecznych murów obronnych wspomaganych systemem baszt i fos) dziś „rozlewają się” na otaczające przestrzenie, daleko wykraczając poza ich pierwotne zasięgi i pochłaniając okoliczny krajobraz. Na skutek takich przemian na przestrzeni czasu często zaciera się zamierzona kompozycja miasta i jej relacje z otoczeniem. Czym miasto młodsze, tym jego pierwotna kompozycja czytelniejsza, nie obrosła przekształceniami i adaptacjami do zmieniających się potrzeb. Przykładem takiego ośrodka jest z wielu względów unikatowe miasto Brasilia, pomimo młodego wieku, wpisane w 1987 roku na listę światowego dziedzictwa kulturowego UNESCO. Jest największym miastem na świecie, które nie istniało na początku XX wieku, a jednocześnie jednym z największych, a zarazem najbogatszych, miast Brazylii. Aktualnie liczy ok. 3 mln mieszkańców, aglomeracja ok. 4 mln. Nowa, dziś już blisko sześćdziesięcioletnia, stolica Brazylii od razu była zaprojektowana jako kompozycja zamknięta. Zbudowano ją wedle założeń modernistycznych w cztery lata. Na budowę miasta wybrano suchy



Il. 2–3. Katedra, której dach otwiera się ku niebu

Źródło: [<https://podroze.onet.pl/ciekawe/brazylia-brasilia-miasto-idealne/dbs1hxp#slajd-2>].

Kompozycja miasta



Il. 4. Główna oś kompozycji miasta

Źródło: [<https://podroze.onet.pl/ciekawe/brazylia-brasilia-miasto-idealne/dbs1hxp#slajd-2>].



Il. 5. 28-metrowe bliźniacze wieże gmachu Kongresu, mieszczące Senat i Izbę Deputowanych. Połączone ze sobą łącznikiem – mostem tworzą literę H, inicjał słów: Homen, Honra, Honestidade (człowiek, honor, prawność)

plaskowyż w środkowej części kraju, rozciągający się na wysokości ponad 1000 m n.p.m. ponad 1000 km od wybrzeża Atlantyku. Takie położenie miało zapewnić rozmach rozplanowania, ale też ustrzec miasto przed napaścią z morza, a także dać nowo utworzonemu państwu nową stolicę – „dumne dziecko niepodległości, bez śladu ingerencji kolonizatorów” [<http://podroze.se.pl/swiat/ameryka-poludniowa/brazylia/brasilia-na-skrzydloch/962/>].

W celu wyboru koncepcji urbanistycznej w 1956 roku ogłoszono konkurs, do którego zaproszono najwybitniejszych wówczas architektów. Konkurs wygrali Lúcio Costa i Oscar Niemeyer. Pierwszy z nich był wybitnym urbanistą, wykształconym w Europie i wdrażającym swe pomysły w rodzimym kraju, zaś drugi jego uczniem i jednocześnie uczniem Le Cobusiera [Cattaneo, Trifoni 2005]. Zwycięski projekt Brazylijczyka Lucio Costy na tle zaproponowanych pomysłów innych urbanistów rodem z powieści sciencie fiction wyróżniał się prostotą i logiką, ale też niezwykłą oryginalnością. Brasilia zaprojektowana została na planie samolotu, na którego kadłubie usytuowano dzielnice mieszkaniowe, wzdłuż osi krótszej zlokalizowano budynki użyteczności publicznej (kulturalne, handlowe, sportowe), a na jej początku budynki rządowe, pałac prezydencki, siedzibę parlamentu i sądu, katedrę [<http://podroze.se.pl/swiat/ameryka-poludniowa/brazylia/brasilia-na-skrzydloch/962/>].

Niemeyer był odpowiedzialny głównie za projekty budynków rządowych (planem przestrzennym zajmował się Lucio Costa, który podzielił miasto na sektory), m.in. budynek Kongresu, Palácio da Alvorada – siedzibę prezydenta, ale też katedrę. Jak powiedział sam twórca: „Wybrałem beton, bo najlepiej pozwala tworzyć budynki bez kątów i linii prostych”. Osiedla mieszkaniowe zostały zunifikowane i samowystarczalne, a ulice nie mają nazw tylko numery [Cattaneo, Trifoni 2005]. Projekt jest dedykowany pokojowemu społeczeństwu globalnemu i wielokulturowemu, ale obecne są w nim także wątki rodzimości. Budynki użyteczności publicznej ulokowane na linii symbolicznej kadłuba samolotu nawiązują do różnorodności etnicznej i kulturowej kraju. Kształt katedry złożonej z 16 betonowych kolumn ustawionych na okręgu i stykających się na górze, może symbolizować zarówno namiot indiański czy też afrykański, jak i złożone do modlitwy ręce w religii chrześcijańskiej przywiezionej do Brazylii przez białego człowieka. Sam Lucio Costa wierzył, że miasto będzie stolicą kraju pionierskiego, pierwszego państwa, w którym trzy grupy – Indianie, przybysze z Afryki i ze Starego Kontynentu doskonale ze sobą współegzystują. Niemeyer zaś mówił, że przy projektowaniu Brasili największą inspiracją były „góry jego kraju, meandry jego rzek, fale oceanu i ciało ukochanej kobiety” [<http://podroze.se.pl/swiat/ameryka-poludniowa/brazylia/brasilia-na-skrzydloch/962/>].

Dominujące w panoramie miasta parki stanowią nie tylko uderzający kontrast z jałowym otoczeniem, lecz czynią z Brasili jeden z najbardziej zielony terenów miejskich na świecie. W tym wypadku dyscyplina urbanistyczna może przelożyć się na zachowanie odpowiedniej, przewidzianej w pierwotnym projekcie powierzchni



Il. 6. Panorama miasta

Źródło: [<https://podroze.onet.pl/ciekawe/brazylia-brasilia-miasto-idealne/dbs1hxp#slajd-2>].

i kompozycji zieleni. Największe budynki otoczone zostały wodą, co nie tylko stwarza niezwykle efekt plastyczny, ale znacznie poprawia mikroklimat miasta.

Ważnym elementem kompozycji i symboliki miasta są 28-metrowe bliźniacze wieże gmachu Kongresu, mieszczące Senat i Izbę Deputowanych. Połączone ze sobą łącznikiem – mostem tworzą literą H, inicjał słów: *Homen, Honra, Honestidade* (człowiek, honor, prawość). Umieszczone z obu stron budowli dwie półkule, jedna czasza do góry, druga do dołu, symbolizują powszechną równowagę [Cattaneo, Trifoni, 2005].

Kompozycja tego na wskroś geometrycznego miasta jest przejmująca i bardzo symboliczna. Była jednak przewidziana do przyjęcia pół miliona mieszkańców, dziś znacznie przekroczonej. Przy budowie nowych dzielnic dla rosnącej populacji nie brano już pod uwagę pierwotnego założenia urbanistycznego, czytelnego wewnątrz struktury miasta, ale zacierającego się na zewnątrz poprzez nowe zagospodarowania.

Jakie będą dalsze losy Brasílii? Prawdopodobnie, jak wiele innych miast zachowa czytelność kompozycji w historycznym centrum, a rosnące potrzeby urbanizacyjne spowodują zatarcia pierwotnej kompozycji na zewnątrz. Na długo jednak miasto otaczać będzie aura marzenia, które było impulsem do jego powstania, wyrażonym w 1956 roku przez Juscelino Kubitschecka – ambitnego polityka i prezydenta Brazylii.

Margot Dudkiewicz

OD PRZEMYSŁU DO PRZESTRZENI KULTURY
– REWITALIZACJA TERENU KOPALNI KATOWICE

Od przemysłu ciężkiego do przestrzeni kultury – ten scenariusz przeszły dziesiątki miast zachodniej Europy. Dziś realizują go również Katowice – stolica węglowo-hutniczego okręgu na południu Polski. Symbolem zmian jest Strefa Kultury, zbudowana na północ od ścisłego centrum, na dwudziestohektarowym terenie po nieczynnej Kopalni Węgla Kamiennego „Katowice“. Wraz ze „Spodkiem” tworzą ją obiekty kulturalno-rozrywkowe: Międzynarodowe Centrum Kongresowe, nowa siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia oraz nowe Muzeum Śląskie. Teren ten pozytywnie wyróżnia się *kompozycją urbanistyczną* i charakterystyczną architekturą.

W Katowicach górnictwo zaczęło ustępować w połowie XX w. To wtedy zaczęto planować ukończoną w 1969 r. Halę Widowiskowo-Sportową, która ze względu na swój przypominający UFO futurystyczny kształt została oficjalnie nazwana Spodkiem. Dziś podziemnym tunelem można się z niej przejść do Międzynarodowego Centrum Kongresowego (autorzy: JEMS Architekci, budowa: 2011–2015). Ten niski, rozłożysty budynek o czarnych elewacjach przywodzi na myśl formacje geologiczne (il.1,2). Te formy i barwy można odczytać jako aluzję do węgla, który przez dwieście lat był motorem napędowym rozwoju regionu. Przez gmach można przejść na skos – w środku, przez sekwencję pomieszczeń publicznych i po wierzchu, podążając „zieloną doliną“, czyli porośniętym trawą zielonym dachem. Obiekt jest skomplikowany technicznie i elastyczny funkcjonalnie – można tu zorganizować konferencje, spektakle teatralne, pokazy motoryzacyjne, targi, koncert. O wyglądzie budynku decydują tylko trzy materiały – na elewacjach czarna siatka, a we wnętrzu beton i jasne drewno [Piątek 2017].

Na placu przed MCK znajduje się pomnik poświęcony jest Henrykowi Sławkowi oraz Józsefowi Antalowi – bohaterom lat II wojny światowej, dzięki którym uratowano co najmniej 5 tys. polskich Żydów. Pomnik powstał według koncepcji Jana Kuki i Michała Dąbka. W skład pomnika wchodzi dwie ściany pokryte stalą, na których umieszczono wizerunki obu postaci oraz informacje o ich dokonaniach. Na skwerze posadzono glediczie, a pod koronami drzew rozsypano kruszywo (il. 3, 4).

Siedziba NOSPR połączyła w jedną całość programową i przestrzenną wszystkie istniejące już budynki. NOSPR to prostokątny obszar łąki i parku, które wraz z budynkiem tworzą całość przestrzenną i kompozycyjną. W opisie koncepcji architektoniczno-urbanistycznej (autorzy: Konior Studio, budowa: 2010–2014) czytamy: „SPOTKANIE – związane jest z ludźmi, z czasem i miejscem. Tutaj miejscem jest tworzący się właśnie nowy fragment miasta. Chcemy aby kreowały go natura



Il. 1. Międzynarodowe Centrum Kongresowe w Katowicach
Fot. M. Dudkiewicz, 2018.



Il. 2. Międzynarodowe Centrum Kongresowe w Katowicach
Fot. M. Dudkiewicz, 2018.

Od przemysłu do przestrzeni kultury...



Il. 3. Pomnik Henryka Sławika i Józsefa Antalla w Katowicach
Fot. M. Dudkiewicz, 2018.



Il. 4. Pomnik Henryka Sławika i Józsefa Antalla w Katowicach
Fot. M. Dudkiewicz, 2018.



Il. 5. Sala koncertowa Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach

Fot. M. Dudkiewicz, 2018.



Il. 6. „Park muzyków” przy NOSPR w Katowicach

Fot. M. Dudkiewicz, 2018.

i kultura. Muzycy i melomani spotykają się w swoistym, artystycznym i kulturowym spektaklu. Ten szczególny rytuał stał się inspiracją dla budynku. Budynku-miejsca spotkania, którego treścią jest muzyka” [Internet 1]. Gmach zawiera unikalną salą koncertową o szczególnych walorach akustycznych, przestrzenie do pracy i odpoczynku dla muzyków, małą salę koncertową oraz wszelkie inne funkcje przewidziane programem użytkowym. Wielka Sala Koncertowa jest sercem przestrzeni, a świat muzyków – pierścieniem/ramą wokół sali koncertowej. Wchodząc do wnętrza znajdujemy się w monumentalnym, czterokondygnacyjnym atrium. W przestrzeni dominuje masywna betonowa bryła sali koncertowej. Drugim charakterystycznym materiałem jest cegła (odwołanie do śląskiej tradycji Nikiszowca) – zastosowana tutaj w czterech rodzajach, wypalana według tradycyjnych XIX-wiecznych metod, pokrywająca elewację w liczbie 950 000 szt. Trzecim elementem jest drewno – głównie jako materiał wykończeniowy Sali koncertowej. Tutaj arkusze forniru brzoźowego zostały użyte do formowania krzywoliniowych systemów akustycznych (il. 5) [Konior 2013]. Od frontu budynku zaprojektowano głęboki, przeszklony podcień wejściowy zapewniający wgląd do wnętrza atrium, nocą oświetlanego kryształowymi żyrandolami. Otoczenie budynku stanowią 4 hektary dawnego placu drzewnego po byłej kopalni. Obecnie jest to sekwencja wnętrz o dużych różnicach terenu, połączonych schodami, rampami i alejkami. W „Parku muzyków”, „Ogrodzie zapachów” i „Ogrodzie smaków” posadzono ponad 400 drzew (il. 6, 7). W ogrodach słychać odgłosy fontann i dźwięki zabawek muzycznych. W labiryncie można dotykać zielonych ścian z grabu przycinanego w kwartaly na planie Wielkich Katowic z 1926 r.

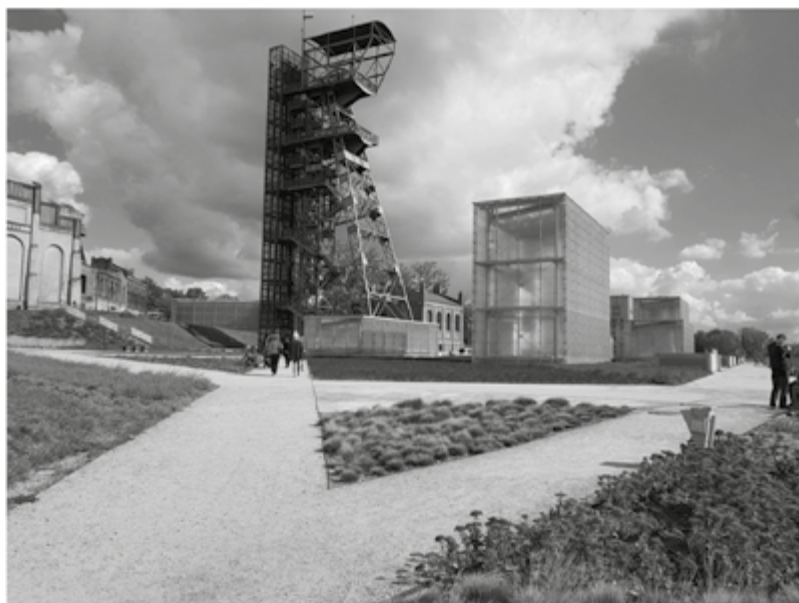
Komunikację pieszą i rowerową ponad ulicą Olimpijską wzdłuż tzw. Osi Kultury pomiędzy Spodkiem, MCK i NOSPR zapewnia żelbetowa kładka. Walory ekspozycyjne obiektu pozwalają na obserwację panoramy miasta i znajdującego się poniżej Placu Wojciecha Kilara. Most w rzucie i przekroju charakteryzuje się miękką, rzeźbiarską formą. Ważną rolę dla wizualnego odbioru kładki odgrywa powiązana z nią eliptyczna fontanna. Odbicie w tafli wody podkreśla finezję kształtu i konstrukcji. Dla uzyskania rozpiętości przekraczającej 80 metrów zastosowano konstrukcję żelbetową, wewnątrz której umieszczono kable sprężające. Zewnętrzną fakturę i kolor stanowi matowy beton licowy. Skośne nacięcia nadają konstrukcji dynamiczny wygląd. Okucia w postaci balustrad, lamp oświetleniowych, pochwytywów i odbojów wykonano ze szrotkowanej stali nierdzewnej [Internet 2].

W panoramie Strefy Kultury widać pamiątkę po górniczej przeszłości dzielnicy – wieżę wyciągową kopalni „Katowice“ (il. 8). Dziś jest to atrakcja Muzeum Śląskiego (autorzy: Riegler Riewe Architekten, budowa: 2011–2015). Kopalnia działała w latach 1823–1999. Historia nowej siedziby Muzeum Śląskiego rozpoczęła się w 2004 r., kiedy to miasto, zarząd kopalni oraz dyrekcja muzeum podpisały umowę przeniesienia siedziby muzeum na postindustrialne tereny dawnej Kopalni Węgla Kamiennego „Katowice”. Obecnie główną część kompleksu architektonicznego Muzeum Śląskie – stanowi siedmiokondygnacyjny budynek, w którym aż 3 poziomy



Il. 7. Plac Wojciecha Kilara, widok z kładki

Fot. M. Dudkiewicz, 2018.



Il. 8. Szyb Warszawa II – obecnie wieża widokowa Muzeum Śląskiego

Fot. M. Dudkiewicz, 2018.



Il. 9. Widok na Muzeum Śląskie z tarasu widokowego

Fot. M. Dudkiewicz, 2018.



Il. 10. Tyflografika odwzorująca najważniejsze elementy panoramy widokowej Katowic

Fot. M. Dudkiewicz, 2018.

znajdują się pod ziemią. Zrewitalizowane pokopalniane obiekty to: dawny budynek maszynowni, zaadaptowany na kawiarnię/restaurację, magazyn odzieży – obecnie siedziba Centrum Scenografii Polskiej, stolarnia – obecnie przestrzeń edukacyjna „Na tropie Tomka”, oraz łaźnia główna – obecnie przestrzeń wystawiennicza oraz siedziba działów Archeologii, Historii i Etnografii. Pობodnie wieża szybu „Warszawa II” – po wzmocnieniu fundamentów, dobudowaniu windy panoramicznej, zabezpieczeniu podestów i balustrad, wykonaniu oświetlenia oraz stworzeniu zadaszzenia została zmieniona w wieżę widokową (il. 9). Stanowi najbardziej rozpoznawalny symbol Muzeum Śląskiego, jak również najwyższy punktem na jego mapie (40 m). Na balustradach tarasu za pomocą *tyflografiki odwołano najważniejsze elementy panoramy widokowej Katowic* (il. 10).

Do górniczej tradycji nawiązują także inne nowe budynki. Architekci umieścili większość przestrzeni wystawowych pod ziemią, a pomiędzy poziomami poruszamy się betonowymi rampami i sztolniami. Ponad powierzchnię wystaje tylko kilka przeszklonych kubików. Ściany z matowego szkła doświetlają podziemne sale. W nocy, rozświetlone od środka, przypominają gigantyczne lampiony [Piątek 2017].

Strefa Kultury w Katowicach stanowi przykład świetnie wykorzystanego terenu, bez nadmiernej ingerencji w kontekst, z poszanowaniem istniejących elementów. To efektowne i efektywne dostosowanie terenów przemysłowych do funkcji kulturalnej i muzealnej. Nowe budynki zyskały rozgłos i uznanie w środowisku architektów. Pojawiają się jednak również głosy krytyki odnośnie do sposobu realizacji inwestycji m.in. skupienia gmachów o podobnej funkcji w jednym miejscu. Ostatecznie strefy kultury nie można jeszcze oceniać, jako przestrzeni skończonej, ponieważ obok planowana jest budowa osiedla mieszkaniowego.

Ewelina Widelska

KOMPOZYCJA MIASTA NA PRZYKŁADZIE XIX-WIECZNYCH PRZEKSZTAŁCENÍ PARYŻA

Paryż nie jest zwykłym miastem. Nie rzecz w jego pięknie czy brzydocie, a w specyficznej organizacji i kompozycji przestrzennej. Składa się z 20 dzielnic, które na dwie części rozdziela przepływająca Sekwana. Na stronie północnej, zlokalizować można tak zwaną „axe historique parisien”, czyli oś Paryża.

Od XVIII wieku Paryż borykał się z problemami urbanistycznymi i właściwie już od czasów rewolucji francuskiej planowano jego przebudowę. Największym problemem miasta były w tym okresie przede wszystkim: niekorzystny układ bardzo wąskich średniowiecznych uliczek, napływ biednej ludności z prowincji oraz brak higieny, z czym wiązała się powracająca dwukrotnie epidemia cholery. Następujące po sobie przewroty (w 1789, 1830 i 1848 r.) oraz dokonująca się rewolucja przemysłowa

doprowadziły do znaczącego napływu i zagęszczeniu ludności. Przybywająca do Paryża ludność z prowincji zajmowała przestrzeń przede wszystkim w Dzielnicy Łacińskiej, a od lat 40. XIX wieku rozpoczęła migrację w kierunku północnej części Paryża. Miasto przestawało panować nad gwałtownym rozrostem. Liczba mieszkańców powiększyła się z pół miliona w 1815 r. do miliona w 1848 r. i niemalże dwóch milionów w 1870 r. Ciężką sytuację w mieście pogarszał brak kanalizacji i bieżącej wody. Z tych powodów wszystkie miejskie nieczystości, w tym również trujące chemikalia używane do grzebania zmarłych w trakcie epidemii, trafiały bezpośrednio do Sekwany, która równocześnie była głównym źródłem wody pitnej.

Zbyt wysokie w stosunku do szerokości ulic budynki powodowały, iż do mieszkań nie dochodziło słońce i przez cały dzień panował w nich półmrok, co stwarzało tym samym bardzo niekorzystne warunki bytowe. Kamienice były zawilgocone, a ulice pokryte błotem. Średniowieczna zabudowa miasta nie umożliwiała również sprawnego poruszania się po mieście i nie była przystosowana do wzmożonego ruchu. W celu ratowania miasta i nadania mu bardziej cywilizowanego charakteru władze zdecydowały się w końcu na podjęcie dość drastycznych środków [Seroka 2012].

Realizacje pierwszych projektów ulepszenia miasta nie były zadowalające i nie przynosiły wymiernych efektów. Zazwyczaj przebudowy udawały się tylko w niewielkim zakresie, bądź z powodu braku środków, modernizacje nie były realizowane w ogóle. Już Napoleon Bonaparte, który pragnął przeobrazić Paryż w „trzeci Rzym”, przygotował kilka projektów przekształcenia miasta, których głównym celem było zbudowanie szerokich bulwarów. Chciał przekształcić Paryż w bardziej nowoczesne miasto, funkcjonalnością i estetyką przypominające Londyn, który stał się swoistym wzorem dla XIX-wiecznych urbanistów. Do przeprowadzenia przebudowy utworzono specjalny zespół przy sekwańskiej prefekturze, w którym zasiadali: minister spraw wewnętrznych, odpowiedzialny za pozyskiwanie środków finansowych, inżynierowie i ogrodnicy, którzy zajmowali się projektowaniem parków i ogrodów, a także architekci, którzy opracowywali plan urbanizacyjny.

Ówczesny prefekt Georges Haussmann, który kierował zespołem urbanistów, zajmującym się reorganizacją Paryża, zdawał sobie sprawę, że jedna szeroka arteria nie wystarczy, aby usprawnić komunikację miasta, dlatego wyznaczał kolejne. Wytyczył szeroki bulwar Saint-Germain. Na prawym brzegu wybudował aleję de l'Opéra, bulwar Haussmann i ulicę La Fayette, które miały zapewnić lepszy dostęp do dzielnicy l'Opéra. Na ówczesnych przedmieściach wytyczył bulwary Saint-Marcel (co wiązało się z przebudową i włączeniem do miasta podparyskiej miejscowości o tej samej nazwie), Port-Royal i Voltaire. W latach 1853–1854 przebudowano mosty: Petit Pont, Pont Notre-Dame i Pont d'Austerlitz oraz zbudowano nowe, między innymi Pont des Invalides i Pont de l'Alma [Seroka 2012].

W miejscu zbiegu bulwarów Haussmann projektował obszerne, efektowne place. Za jego kadencji powstały place: Alma, Trocadéro, Voltaire (współcześnie Léon Blum), République czy zachwycający place de l'Étoile (dziś Charles-de-Gaulle),

z Łukiem Triumfalnym na środku, od którego odchodzi w różnych kierunkach dwanaście bulwarów i alei. W związku z szybką rozbudową kolei francuskiej palącą koniecznością stała się też budowa co najmniej kilku funkcjonalnych dworców kolejowych. Haussmann nadzorował całkowicie budowę dwóch, a mianowicie Dworca Lyońskiego i Północnego, dołączając kilka wcześniej zbudowanych dworców do ogólnomiejskiej sieci połączeń kolejowych i drogowych [https://pl.wikipedia.org/wiki/Wielka_przebudowa_Paryża_w_latach_1852-1870].

Tak ważne dla barona budowanie bulwarów o szerokości 20–40 metrów było niespotykane we francuskich miastach. Jedną z przyczyn takiego podejścia było najprawdopodobniej poczucie zagrożenia imperium. Zastosowane rozwiązania miały ułatwić władzom lepszą kontrolę zamieszek i buntów. Szersze bulwary po prostu ułatwiały ruchy wojsk i w założeniu, uniemożliwiały ustawianie barykad przez rewolucjonistów. Haussmann zrewolucjonizował także miejską zabudowę mieszkaniową. Budynki, zgodnie z jego pomysłem, były stawiane według określonego szablonu. Elewacje domów przy ulicach szerokich na 20 metrów nie mogły przekraczać 20 metrów wysokości. Fasady sąsiadujących budynków musiały znajdować się w jednej linii, a piętra musiały być umiejscowione na tej samej wysokości. Przepisy te gwarantowały nadanie ulicom estetycznego, ale też dość monumentalnego i niekiedy monotonnego wyglądu. Były to budynki w stylu eklektycznym. W literaturze wykształciło się nawet pojęcie stylu haussmannowskiego. Istnieje kilka niezmiennych cech charakterystycznych dla tego budownictwa. Sukcesem wielkiej przebudowy była też budowa sieci wodociągowej, dostarczającej do domów wodę pitną oraz modernizacja kanałów ściekowych, bez których miasto by się „zadusiło”. W tamtym okresie w Paryżu nie istniały właściwie parki, lasy i ogrody. Napoleon III, zachwycony londyńskimi terenami zielonymi, zlecił także prace w zakresie miejskiej zieleni. Właśnie wtedy wyznaczono istniejące do dziś: Bois de Boulogne (Lasek Buloński) w XVI dzielnicy, park Buttes-Chaumont czy Monceau [Seroka 2012].

Ta rewolucyjna przebudowa budziła wątpliwości ówczesnych paryżan, a barona Haussmanna, i jego zwierzchnika poddawano nieustannej krytyce. Ich działania potępiali zarówno przeciwnicy polityczni, jak i ówcześni intelektualści. Co więcej, Haussmannowska przebudowa zmieniła całkowicie układ społeczny w mieście, wysiedlając ubogich mieszkańców na peryferie. Robotnicy musieli opuścić zamieszkiwane dotąd dzielnice centralne, przenosząc się na wschód i północ miasta. Z kolei bogaci paryżanie zamieszkali w dzielnicach zachodnich, w mniejszym stopniu w centrum, zajęтым przez gmachy użytkowe (publiczne). Podział przestrzenny Paryża utrzymał się w dużym stopniu po dzień dzisiejszy [https://pl.wikipedia.org/wiki/Wielka_przebudowa_Paryża_w_latach_1852-1870].

Mimo tak drastycznego podejścia do przebudowy Paryża, dostrzeżono w tych działaniach także pozytywne skutki. Niemal całkowicie udało się zlikwidować potencjalne skupiska epidemii, tworząc nowe standardy budowy obiektów mieszkalnych. Przebudowa zmieniła całkowicie oblicze miasta, przekształcając je w jedną

z najpiękniejszych i najnowocześniejszych stolic na świecie. Wobec współczesnych regulacji prawnych, tak drastyczne decyzje byłyby niemożliwe i spotkałyby się zapewne z licznymi społecznymi protestami. Dzisiejsza rola mieszkańców w kształtowaniu krajobrazu i kompozycji miasta, jest dużo bardziej wyrazista i doceniana. Niemniej, patrząc na te zmiany z perspektywy ponad stu lat, można powiedzieć, że to strategiczne podejście i uparte dążenie do zrealizowania wizji miasta na miarę czasów współczesnych, przy uwzględnieniu rozwoju społecznego i gospodarczego, uchroniła Paryż przed wieloma problemami, z którymi boryka się współcześnie wiele miast europejskich. Zbyt wąskie ulice, nieodpowiednia powierzchnia zieleni miejskiej, problemy właściwego przewietrzania się zatłoczonych i trudno przejezdnych ulic, to kwestie, które aktualnie rujną ekologicznie aglomeracje miejskie. Pojawia się w tym miejscu zatem pewna refleksja. Jakie podejście w urbanistyce jest właściwe? Czy poszanowanie dla historycznej kompozycji miejskiej, często niedostosowanej do potrzeb czasów współczesnych z zachowawczymi realizacjami nowej infrastruktury? Czy może drastyczne, rewolucyjne, często wbrew woli społeczeństwa, ale w zamyśle mające na celu poprawę warunków funkcjonowania w środowisku miejskim? Nie ma na to jednoznacznej odpowiedzi. Każdy przypadek, każde działanie w mieście musi być rozpatrywane indywidualnie, tym bardziej, że odbywa się w zróżnicowanych i nierzadko trudnych warunkach.

Renata Józwiak

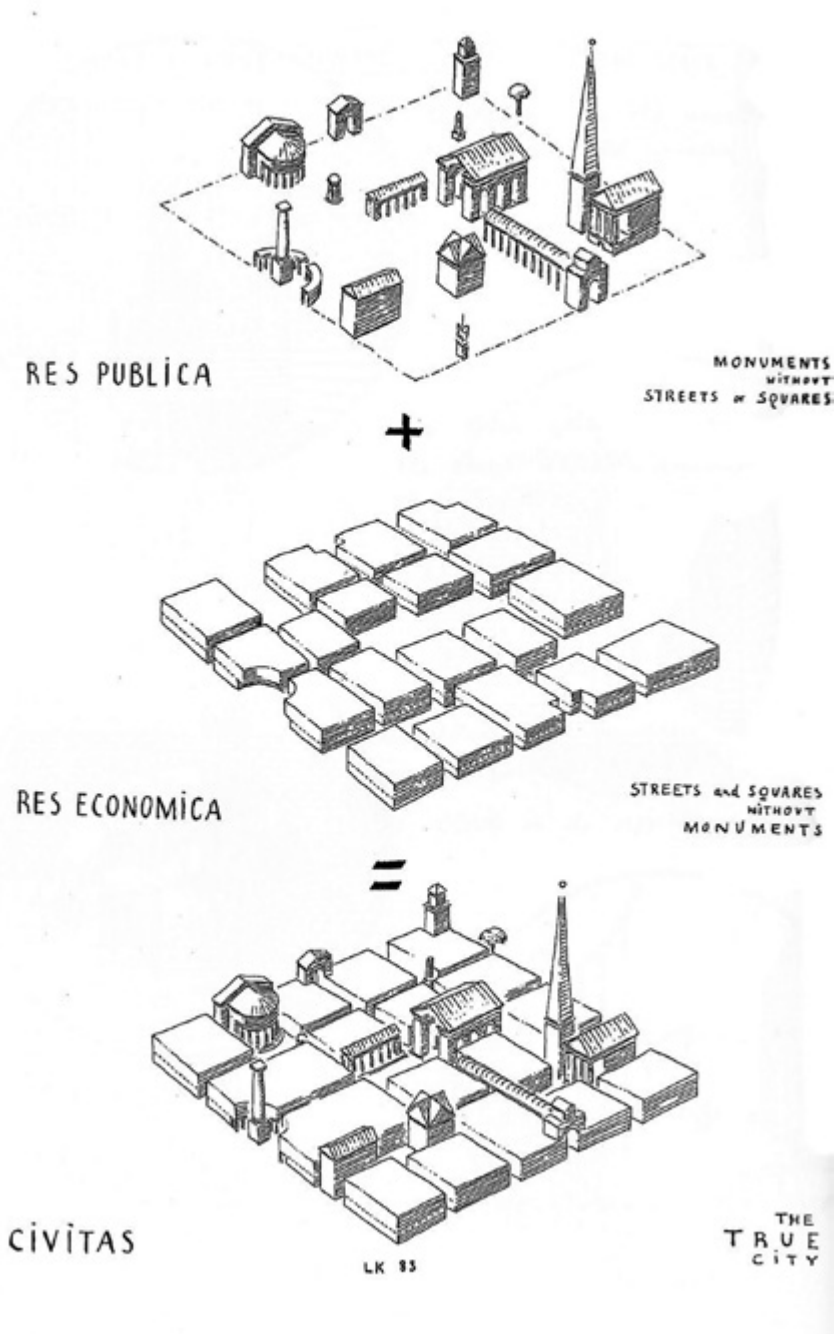
KOMPOZYCJA MIASTA – LONDYŃSKI OBSZAR KINGS CROSS

Zarówno plan urbanistyczny, jak i widok stanowiący krajobraz miasta, przekładają się na kompozycję miasta, oraz szerzej, na strukturę urbanistyczną.

Podstawowe elementy należące do struktury miasta – to centrum i granice [Rykwert 1988; Norberg-Schulz 1971]. Centrum, jako byt topologiczny, ukształtowało się wskutek powtarzanych zjawisk przestrzennych: przecięcia się dróg, spotkania się ludzi w określonym punkcie/miejscu oraz z potrzeby hierarchizowania przestrzeni – wyróżniania ich jako ważniejsze i mniej ważne; a granice z potrzeby ujęcia jednostki jako całość i ze względów obronnych. Taki układ – kwadrat/koło przecięte prostopadłymi liniami – odzwierciedlają różne symbole oznaczające miasto – wywodzące się z różnych kultur.

Leon Krier [1983] wyodrębnił następujące elementy przynależne do grup: „Res Publica” (publiczne/istotne gmachy), „Res Economica” (ulice i place, wyodrębnione poprzez kwartaly – „zarabiające” dzięki komercyjnym parterom), które razem tworzą „Civitas” – „prawdziwe miasto”. Ujął to w następującym diagramie (il. 1.), utożsamianym z ideą kierunku *New Urbanism*. W schemacie Kriera nie ma zieleni. Osobiście zaliczyłabym ją do sfery Res Publica.

Kompozycja miasta



Il. 1. Diagram przedstawiający współzależność elementów „Res Publica” i „Res Economica”

Źródło: Leon Krier 1983.

Powyższe elementy strukturalne można odnieść do przypadku odnowy obszaru King's Cross (Londyn), będącego egzemplifikacją postmodernistycznego myślenia o mieście. Szczegółowa historia przekształceń została przedstawiona w artykule pt. *Problem urbanistycznego przekształcenia obszaru poprzemysłowego King's Cross w Londynie* [Jóźwik 2018]. Poniżej przeanalizowano przestrzeń obszaru w odniesieniu do jego kompozycji.

Granica. Delimitację obszaru wykonano na podstawie określenia zasięgu terenów poprzemysłowych (głównie pokolejowych) wymagających przekształceń – jest to 67 akrów o podobnej niegdyś budowie morfologicznej.

Centrum. Główną przestrzenią publiczną i zarazem węzłem komunikacyjnym koncentrującym wiele tysięcy pasażerów dziennie jest rejon dworców: St. Pancras i Kings Cross. Tylko przez stację metra King's Cross dziennie przechodzi ponad 150 000 pasażerów [Statista 2017].

Element krystalizujący. Elementem krystalizującym jest budynek Dworca St. Pancras (arch. arch. Sir Gilbert Scott, William Henry Barlow, 1868), którego wieża stanowi dominantę wysokościową widoczną z wielu kluczowych miejsc. Neogotycka architektura dworca jest także wyróżniająca się na tle innych obiektów.

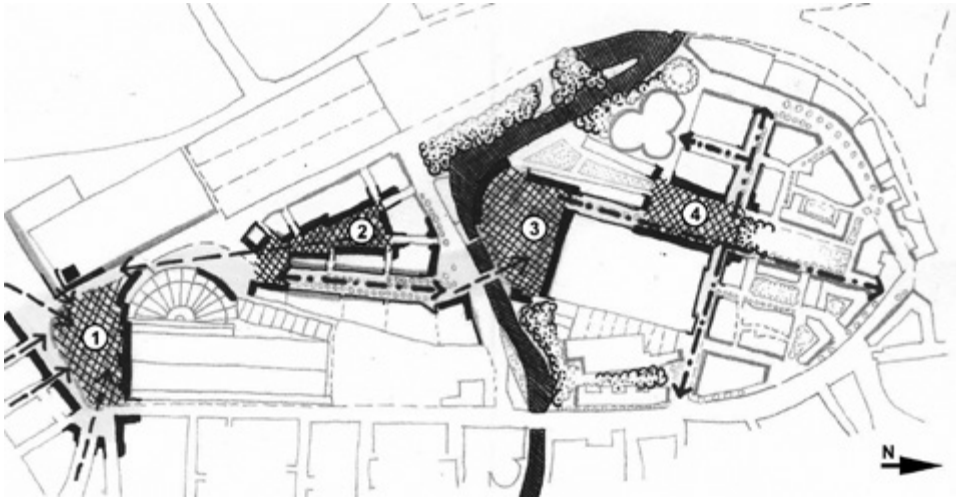
Res Publica. Gmachy stanowiące o statusie obszaru to: wymienione wyżej dworce, obiekty historyczne poddane rewitalizacji (formalnie skomercjalizowane, ale ich historyczne i kulturowe znaczenie nakazują przypisać je do sfery Res Publica), Kanał Królewski – Regent Canal, budynek uczelni artystycznej – Central Saint Martins – University of the Arts London oraz relokowany w inne miejsce gazometr nr 5. Do niemal wszystkich tych obiektów przypisana jest przestrzeń publiczna – głównie place (il. 2): King's Cross Square (1), Pancras Square (2), Granary Square (3), Lewis Cubitt Square (4)¹. Miejsca te tworzą sekwencje wewnątrz – tzw. pozorną ruchomość architektury [Wejchert 1977].

Res Economica. Większość parterów budynków jest wykorzystana komercyjnie, co generuje aktywność miejską. Tej aktywności nie generują samochody – ruch kołowy (indywidualny) jest bardzo ograniczony.

Wnętrza urbanistyczne. W większości główne wnętrza urbanistyczne są typu zamkniętego – z małą ilością otwarć – można w nich z łatwością wyróżnić: podłogę, ściany i sklepienie.

Analiza widoku. Na jednym z ujęć (il. 3.) (z placu oznaczonego na il. 2. numerem 2 – St. Pancras Square) wyraźnie widać następujące elementy: otwarcie szczelinowe – stanowiące ramy widokowe dla wieloplanowego tła. W tle widoczna dominanta dworca – wieża zegarowa, zabytkowe: Great Northern Hotel i German Gymnasium.

¹ Niektóre z tych przestrzeni nie są własnością miejską – np. Granary Square, co sprawia, iż stosowanie określenia „przeźródź publiczna” nie jest najbardziej odpowiednie.



Il. 2. Schemat struktury urbanistycznej rejonu King's Cross

Źródło: opracowanie własne.



Il. 3. Pancras Square – widok na wieżę dworca St. Pancras – widoczne także Great Northern Hotel i German Gymnasium

Fot. R. Józwiak, 2015.

Linie prowadzące to linie poziome gzymsów w budynkach otaczających plac. Podłogę w dużej mierze stanowi trawnik, elementami wnętrza są pojedyncze drzewa. Linie zatrzymujące – to poziome linie siedzisk (w części związanej z podłogą) oraz linie pionowe fasad budynków. Płaszczyzny ścian są względnie spójne, ale niejednolite dosłownie.

W swojej analizie starałam się odnieść zarówno do planu jak i do widoku, tak aby uzasadnić twierdzenie zawarte w pierwszym zdaniu – **kompozycję stanowi zarówno plan oraz odpowiadający mu widok.**

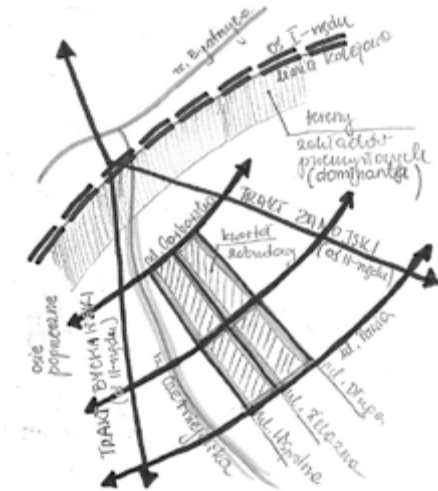
Natalia Kot

KOMPOZYCJA DZIELNICY KOŚMINEK W LUBLINIE

W miastach średniowiecznych oraz nowożytnych jednym z głównych czynników kompozycyjnych była „warowność”, którą wprowadzano w tkankę miejską dla ochrony jej mieszkańców. Zdaniem Böhma [2016] to budowle militarne stanowiły czynnik miastotwórczy, gdyż to do nich dokończono pozostałe elementy zabudowy miejskiej. Od 2. poł. XIX w. postęp techniki wojennej oraz złe warunki mieszkaniowe starych dzielnic, wymusiły powiększenie zasięgu terytorialnego istniejących struktur miejskich. Zajmowanie terenów niezabudowanych – rolniczych, otworzyło drogę do rozwoju miast na nowych zasadach, czego przykładem jest przelomowa kompozycja urbanistyczna miasta Eixample z 1859 r., Ildefonsa Cerdà (1815–1875), na której bazowało w późniejszych latach wielu architektów i planistów [Böhm 2016], w tym Ebenezer Howard czy Tony Garnier.

Pierwsze próby rozwoju terytorialnego w warunkach polskich rozpoczęły się już w pierwszej dekadzie XVIII w. W przypadku Lublina plany powiększenia obszaru miasta wiązały się ściśle z rozszerzeniem jego zasięgu do linii okopów, bądź przyłączeniem jego przedmieść (sąsiadujących miejscowości). Przelomowy dla rozwoju Lublina był jednak rok 1877, w którym otworzono kolej nadwiślańską. Jak podkreśla Przesmycka [2012] połączenie linią kolejową Lublina z Warszawą i Kowlem było głównym czynnikiem warunkującym powstanie dzielnicy przemysłowej i koncentrowanie się zabudowy mieszkaniowej na prawym brzegu Bystrzycy. Za pierwszą dzielnicę mieszkaniową, ściśle związaną z przemysłem, uważa się Kośminek, który powstał na terenach folwarku Bronowice. Dowodzi to zatem, że głównym czynnikiem kompozycyjnym była linia kolejowa, którą można również uznać za główną oś kompozycyjną całej dzielnicy przemysłowej. Za dominantę przyjmuje się natomiast strefę przemysłową, która wymusiła ukształtowanie stref mieszkaniowych dla klasy robotniczej.

Drugim ważnym okresem rozwoju dzielnicy przemysłowej Lublina były lata 20. XX w., w którym zastosowano panujące wówczas tendencje w urbanistyce,



Il. 1. Kompozycja dzielnicy Kośminek, lata 20. XX w.

Źródło: opracowanie własne 2019.



Il. 2. Dzielnica Kośminek – Plan Wielkiego Lublina z 1931 r.

Źródło: Archiwum Państwowym w Lublinie. Akta miasta Akta miasta Lublina. Plany miasta Lublina, sygn. 32

tj. idea miasta-ogrodu oraz zasada strefowania funkcjonalnego¹. W dzielnicy Kośminek wyszczególnić można było osie kompozycyjne II-rzędu – stanowiące promieniste połączenie komunikacyjne z centrum miasta (Trakt Zamojski oraz Bychowski) oraz osie poprzeczne – łączące obwodowo wszystkie strefy mieszkaniowe w dzielnicy przemysłowej (ulice Garbarska czy Pawia). Jak zauważa Przesmycka [2012], dzięki lokalnym warunkom topograficznym (rzeźba terenu, trzy doliny rzeczne) poszczególne strefy mieszkaniowe dzielnicy oddzielone były od siebie pasmami i klinami zieleni, tworząc tym samym pasmowy system zieleni miejskiej. Główną arterią komunikacyjną Kośminka była ulica Długa, zaś ulica Żelazna, równoległa do niej, wyznaczała szerokość pierwszych działek budowlanych. Działki wypełniono zwartą, dwu- i trzykondygnacyjną zabudową mieszkaniową, w postaci kamienic (il. 1).

Utopijne wizje miasta-ogrodu oraz miasta przemysłowego znalazły swoje odbicie w wytycznych Ignacego Kędzierskiego do konkursu na Plan Wielkiego Lublina z 1924 r. oraz pracach konkursowych Edgara Norwertha, Ignacego T. Dexlera czy Jerzego Siennickiego. Plan Wielkiego Lublina (1931) nie uzyskały ostatecznie

¹ Koncentrowanie się na prawym brzegu Bystrzycy nowych zakładów przemysłowych i przenoszenie istniejących ze starego centrum oraz zapotrzebowanie na zabudowę mieszkaniową spowodowało włączenie w 1916 r. w granicę administracyjną Lublina: Bronowic, Tatar, Majdana Tatarskiego oraz Kośminka [Kowal].

akceptacji Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, jednak jego założenia w planach wojennych były w dużym stopniu kontynuowane (il. 2).

Współczesny Kośminek jako osiedle robotnicze, dzięki domenie sytuowania osiedli wielorodzinnych bloków przez władzę PRL, zachował swoją pierwotną kompozycję. Można pokusić się zatem o stwierdzenie, że podział na strefy przemysłową, mieszkaniową oraz rekreacyjną i usługową; wyznaczone kwartaly zabudowy mieszkaniowej umożliwiające doświetlenie i wentylację; promieniste i poprzeczne rozwiązania komunikacyjne ulic, wolne od zabudowy pasy zieleni, są żywym dowodem na to, że rolą kompozycji urbanistycznej nie są względy estetyczne, lecz spełnianie określonych funkcji i wymagań jego użytkowników.

Marcin Iwanek

KOMPOZYCJA MIASTA NA PRZYKŁADZIE LUBARTOWA

Człowiek wykazuje silną tendencję do podporządkowywania sobie otaczającej go przestrzeni. Czyni to w celu dostosowania otoczenia do właściwości psychofizycznych swojego organizmu. Przekształcone środowisko ma zadanie zapewnić wygodniejszą i bezpieczniejszą egzystencję oraz czynić pracę człowieka bardziej efektywną. Wraz z rozwojem, wiedzy i technologii w budownictwie człowiek jest w stanie podporządkowywać sobie przestrzeń szybciej i taniej. Wyzwania stawiane inżynierom polegające na formowaniu sztucznych wysp, osuszaniu dużych zbiorników wodnych w celu pozyskiwania nowych obszarów pod inwestycje w obecnych czasach pomimo, że obciążone są dużym stopniem trudności, są możliwe do zrealizowania.

Planowanie przekształceń przestrzeni obejmujących dużą powierzchnię terenu nie jest niczym nowym. W okresie renesansu architekci tworzyli projekty miast idealnych, które miały zapewniać większość potrzeb psychicznych i materialnych ich mieszkańcom. Nowi osadnicy tych założeń mieli mieć szansę przebywać w doskonale zaaranżowanej przestrzeni zaplanowanej, najczęściej, zgodnie z zasadą kompozycji koncentryczno-promienistej na rzucie wielokąta foremnego. Renesansowi wizjonerzy projektowali dodatkowo najskuteczniejszy system obronny zdolny powstrzymać wrogi atak wojska wyposażonego w najnowocześniejszą ówczesnie broń.

Przykładem zrealizowanego założenia miasta idealnego epoki odrodzenia (1593 r.) jest Palma Nova. Zadanie wybudowania miejscowości władze Wenecji powierzyły Scamozziemu. Miasto wyposażone było w innowacyjny, na tamte czasy, system fortyfikacji, który miał odpierać ataki Turków Osmańskich.

W okresie XIX i XX wieku nastąpił intensywny rozwój przemysłu, podsyconego przez pojawiające się w owym czasie nowatorskie rozwiązania techniczne. Industrializm wywierał wpływ na miasta powodując gwałtowny, niekiedy nie poddający

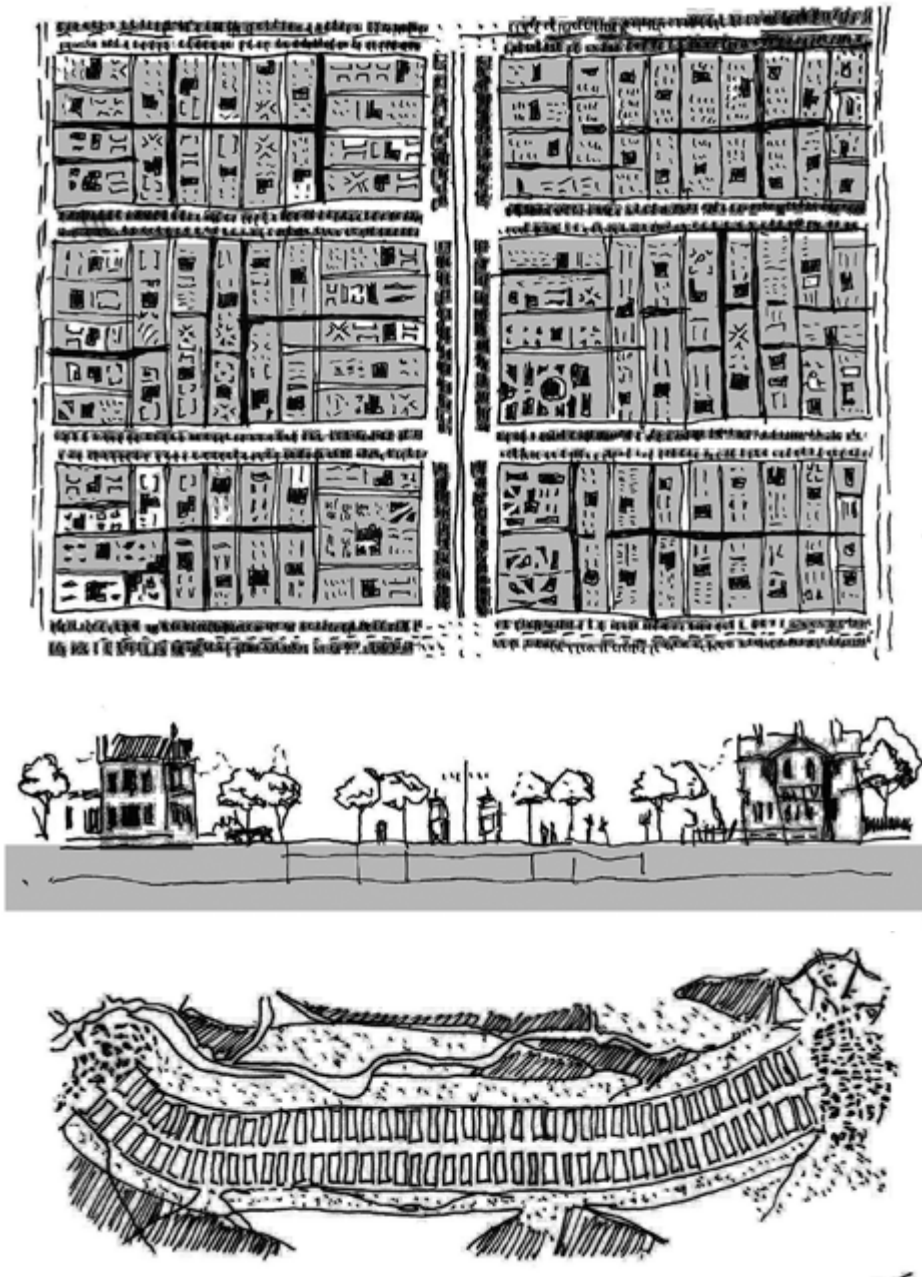
się kontroli ich rozwój. Ludność małych jednostek osiedleńczych szerokim strumieniem zaczęła napływać do aglomeracji w których przemysł pobudził zapotrzebowanie na nisko wykwalifikowaną siłę roboczą. Budowane oszczędnie z dużym pośpiechem dzielnice mieszkalne dla robotników, zazwyczaj charakteryzowały się niską jakością. Ludzie świątli, żyjący w tamtych czasach w trosce o dobro społeczeństwa mieszkającego w ciasnych, przeludnionych, z małym dostępem światła i powietrza przestrzeniach, zaczęli pracować nad rozwiązaniami urbanistycznymi, które miały polepszyć jego złe warunki egzystencjalne. Zaliczyć do nich można Arturo Soria y Mata (1844–1920), autora pomysłu, który polegał na podporządkowaniu rozwoju układu urbanistycznego jednej osi kompozycyjnej wyznaczonej przez ciąg komunikacyjny, będący kręgosłupem całego założenia. Wzdłuż obu stron drogi, w układzie pasmowym, zaplanowane były przestrzenie z zabudową mieszkalną. Budynki zwrócone frontem do ulicy miały formować wnętrza długie, w których obok infrastruktury służącej komunikacji znajdowałyby się pasy zieleni izolacyjnej i prowadzone pod poziomem terenu kanały z arteriami urządzeń instalacyjnych, z zadaniem obsłużenia obiektów mieszkalnych i usytuowanych za mini budynków użyteczności publicznej i przemysłowych. (wg https://pl.wikipedia.org/wiki/Arturo_Soria_y_Mata). Za linią pierwszej zabudowy Arturo Soria y Mata planował usytuować przestrzeń z przeznaczeniem pod komercję, która miała przylegać do szerokiego pasa zieleni izolacyjnej i rekreacyjnej i byłaby zintegrowana funkcjonalnie z innymi elementami układu. W obszarze liniowo uformowanych skupisk roślinności twórca idei przewidywał obiekty użyteczności publicznej takie jak: szkoły, szpitale, urzędy, teatry itp. Na zewnątrz, najdalej od głównej osi układu, zostały zaplanowane tereny przemysłowe. Oprócz głównej arterii komunikacyjnej przewidziano również system ulic prostopadłych, którego zadaniem było skomunikowanie przestrzeni o różnym przeznaczeniu funkcjonalnym (il. 1).

Zaletą miasta liniowego była prostota układu. Funkcjonalne wydzielenie przestrzeni było zgodne z wczesnymi ideami modernizmu. Wyróżnienie drogi i uczynienie z niej głównego czynnika kompozycyjnego wskazywało na to, że autor całkowicie podporządkował strukturę miejską logice opartej na regułach geometrycznych zgodnych ze znaną zasadą podążania prostą drogą do celu. W kompozycji stworzonej przez niego nie było elementu, który byłby nieuzasadniony i zbędny.

Idealne miasto liniowe budziło również kontrowersje, Już współcześni Arturo Soria urbaniści, zauważyli że rozwiązanie takie ma duże szanse do determinowania przestrzeni jednorodnych krajobrazowo. Sprzyjał temu fakt, że przekrój poprzeczny układu funkcjonalnego jest identyczny w każdym punkcie. Można zatem założyć, że zbiór widoków z głównego ciągu komunikacyjnego będzie podobny przy braku wyraźnych dominant, czy akcentów.

Obecnie, po doświadczeniach z okresu modernizmu, wymaga się od struktur urbanistycznych tego aby w jednej przestrzeni występowała różnorodność funkcjonalna, która aktywowałaby osoby w niej przebywające i zapewniałaby większość ich

Kompozycja miasta na przykładzie Lubartowa



Il. 1. Miasto liniowe

Źródło: M. Iwanek na podstawie rysunków zamieszczonych w https://en.wikipedia.org/wiki/Linear_city oraz <https://alchetron.com/Arturo-Soria-y-Mata> dostęp 20.09.2019

Kompozycja miasta



1 – Pałac Sanguszków, 2 – Bazylika św. Anny, 3 – Kościół św. Wawrzyńca i klasztor ojców kapucynów, 4 – Granica miasta, 5 – Linia kolejowa

Il. 2. Mapa miasta Lubartów

Źródło: M. Iwanek na podstawie Mapy Google <https://www.google.pl/maps/@51.4535944,22.5916984,13z>.



Il. 3. ul. Lubelska w Lubartowie z widokiem w kierunku budynku Urzędu Miasta

Fot. M. Iwanek 2019.



Il. 4. ul. Lubelska w Lubartowie z widokiem w kierunku budynku bazyliki św. Anny
Fot. M. Iwanek 2019.

potrzeb. (Współcześnie mówiąc o kinie mamy na myśli kilka niezależnych pomieszczeń dla widzów, w których w jednym czasie prezentowany jest inny film.)

Lubartów został założony 29 maja 1543 przez Piotra Firleja za aprobatą króla Polski Zygmunta I Starego. Kompozycja miasta podporządkowana jest jednej osi, którą wyznacza ulica Lubelska będąca częścią ponadlokalnego systemu komunikacyjnego prowadzącego na południe do Lublina a na północ do Radzyna Podlaskiego. Wzdłuż tej arterii miejskiej zostały zlokalizowane obiekty ważne dla układu kompozycyjnego i funkcjonalnego Lubartowa (il. 2 i 3).

Bazylika pod wezwaniem św. Anny wybudowana w stylu barokowym w latach 1733–1738 według projektu Pawła Antoniego Fontany stanowi dominantę dla ścisłego centrum miasta (il. 4). Kościół św. Wawrzyńca i klasztor ojców kapucynów wzniesiony był w latach 1737–1741, przez wymienionego powyżej architekta również w stylu barokowym (il. 6). Bardzo ważnym dla kompozycji Lubartowa obiektem z epoki XVIII jest pałac Sanguszków, w którym obecnie znajduje się Starostwo Powiatowe (il. 5). Obiekt obecną formę zawdzięcza odbudowie posiadłości w roku 1705 po zniszczeniach powstałych w trakcie wojny północnej (wg <https://pl.wikipedia.org/wiki/Lubartów>).

Przy Bazylice św. Anny istniał kiedyś XVI-wieczny rynek lubartowski otoczony niską parterową zabudową. W późniejszym okresie w jego przestrzeni zaczęły powstawać zabudowania, które zmieniły formę pochodzącego z okresu renesansu placu.

Odstępstwem od liniowej kompozycji miasta jest szlak komunikacyjny prowadzący od pałacu Sanguszków do majątku w Kozłówce. Droga ta z obu stron obsadzona była lipami tworząc długą aleję.



Il. 5. Pałac Sanguszków w Lubartowie

Fot. M. Iwanek 2019



Il. 6. Kościół św. Wawrzyńca i klasztor ojców kapucynów.

Fot. M. Iwanek 2019

Przed pierwszą wojną światową na południe od śródmieścia zlokalizowano stację kolejową Lubartów na linii Lublin–Łuków. Obiekt ten usytuowano w odległości ponad jednego kilometra w kierunku południowym od budynku kościoła ojców kapucynów, tym samym zaistniała dodatkowa determinanta liniowego rozwoju miasta.

W latach 50. podjęto próbę rozbudowy miejscowości Lubartów wyznaczając osie komunikacyjne rozwoju prostopadłe do ulicy Lubelskiej i lokalizując przy nich obiekty przemysłowe. Dzięki tym decyzjom w owym czasie został nakreślony układ urbanistyczny przypominający idealne miasto Arturio Sorii.

Na utrudnienia w rozwoju Lubartowa w kierunkach prostopadłych mają wpływ: od strony wschodniej obszar zalewowym rzeki Wieprz, zaś z drugiej strony – linia kolejowa wybudowana w okresie zaboru rosyjskiego.

Zakłady przemysłowe były sytuowane głównie po zachodniej stronie miasta, za szlakiem drogi żelaznej. Wzdłuż wschodniej granicy, wyznaczonej przez tereny zalewowe rzeki powstawała przeważnie zabudowa mieszkalna.

Miasto liniowe jest kompozycją dogodną dla miasta małej skali. Przy znacznej różnorodności funkcjonalnej, charakterystycznej dla współczesnych dużych jednostek osiedleńczych system komunikacyjny lokalnych, podporządkowanych ulic staje się mniej efektywny i ekonomiczny w porównaniu np. z układem koncentryczno-promienistym. Rozciągnięte organizmy miejskie generują znaczne koszty związane z budową i utrzymaniem infrastruktury technicznej.

Sylvia Szeffler

KOMPOZYCJA MIASTA RANGA ULICY GŁÓWNEJ NA PRZYKŁADZIE KRUPÓWEK W ZAKOPANEM

Kompozycja miast jest kształtowana przez wiele lat, jest odbiciem uwarunkowań historycznych i kulturowych. Decyduje ona o funkcjonalności oraz tożsamości danego miejsca. Wszelkie zachowane ślady przeszłości (zabytki, układy przestrzenne), a także walory środowiska przyrodniczego mają wpływ na wizerunek miasta, jego *genius loci* [Dąbrowska-Budzilo 2011]. Miasta o bogatych zasobach dziedzictwa oraz zasobach naturalnych są atrakcyjne nie tylko dla swoich mieszkańców, ale również dla turystów. Jednym z najbardziej znanych i kojarzonych z turystyką górską miast jest Zakopane, niebezpiecznie zwane także zimową stolicą Polski.

Zakopane to największa miejscowość położona u podnóża Tatr, niegdyś było najbardziej znanym z polskich uzdrowisk, dzisiaj to przede wszystkim ośrodek turystyczny i sportowy [Rzegocińska-Tyżuk 2008].

O wyjątkowości Zakopanego świadczą niezwykle zasoby dziedzictwa, kultura góralska, rozpoznawalne produkty lokalne czy charakterystyczna, kulturowa przestrzeń

Kompozycja miasta



Il. 1. Plan Zakopanego z przewodnika Walerego Eljasza, 1881 w: Rys historyczny rozwoju przestrzennego i architektury obszaru parku kulturowego Krupówki w Zakopanym

Źródło: Możdziej, Marcinek 2016.



Il. 2. Plan miasta z widoczną ulicą główną

Źródło: Urząd Miasta Zakopane, System Informacji Przestrzennej w: <https://mzakopane.e-mapa.net/>, dostęp: 19.03.19



Il. 3. Stoiska z produktami lokalnymi są bardzo chętnie odwiedzane przez turystów

Fot. S. Szeffler 2008.



Il. 4. Początek ulicy Krupówki, widok na południowy wschód, po lewej widoczne wejście do Kościoła Najświętszej Rodziny

Fot. S. Szeffler 2008.

Kompozycja miasta



Il. 5. Kościół Najświętszej Rodziny

Fot. S. Szefler 2008.



Il. 6. Krupówki, widok na północny zachód. Widoczne przeplatanie się stylów architektonicznych

Fot. S. Szefler 2018

[Murzyn 2015]. Taką przestrzenią, stanowiącą również „serce miasta” bez wątpienia jest główna ulica Zakopanego – Krupówki [Rzegocińska-Tyżuk 2008].

Ulica Krupówki zlokalizowana jest w centrum miasta, stanowi jego oś. Rozciąga się z północnego zachodu na południowy wschód. Rozpoczyna się przy skrzyżowaniu z ulicą Nowotarską i Kościeliską, gdzie położony jest Kościół Najświętszej Rodziny, a kończy na skrzyżowaniu ulic: Witkiewicza, Tetmajera i Zamoyskiego, dzięki czemu łączy ważne elementy strukturalne miasta. Ulica ma długość ok. 1100 m [<http://pkk.zakopane.eu>].

Wraz z ulicami przyległymi tworzy jedyny w swym rodzaju zespół wnętrz krajobrazowych, mających znaczenie nie tylko w skali regionalnej, ale także w skali całego kraju. Na ulicy Krupówki widoczne są czytelne powiązania widokowe – bezpośrednio na Tatry. Poprzez osiową strukturę ulicy możliwe było także kształtowanie atrakcyjnych widoków bliskich oraz widoków zewnętrznych, na same Krupówki [Wowczak i in. 2016].

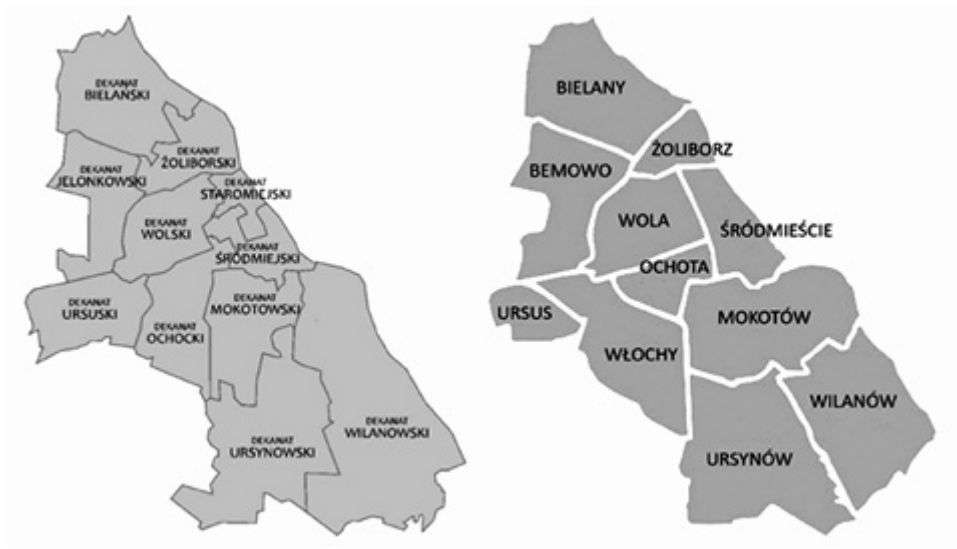
Paradoksalnie, we wnętrzu krajobrazowym, jaki tworzy ulica, nie jest zlokalizowana zabudowa najbardziej charakterystyczne dla regionu tatr. Pierwotna zabudowa, która tworzyła historyczne Krupówki uległa bowiem zniszczeniu w wyniku licznych pożarów. We wnętrzu zauważalne jest, więc nawarstwienie różnych form architektonicznych – w stylu zakopiańskim, secesyjnym czy modernistycznym [Rzegocińska-Tyżuk 2008].

Z całą pewnością walory kompozycji Zakopanego wynikają z wartości historycznych, przyrodniczych, a także emocjonalnych. Miasto można identyfikować z jego główną ulicą – Krupówkami. Wzdłuż tej ulicy widoczne są całe dzieje Zakopanego, jego rozwój. W tym miejscu historia spotyka się z odbiorcami, tworząc „serce miasta”, unikatowy układ urbanistyczny o ciekawej przeszłości oraz niestety trudnej terażniejszości. Ochrona oraz utrzymanie powiązań widokowych należy obecnie do jednych z najtrudniejszych zadań związanych z planowaniem przestrzennym miasta. Dużym zagrożeniem dla Krupówek jest również chaos przestrzenny i informacyjny, widoczny niemal na każdym kroku (ogromna ilość banerów reklamowych, szyldów).

Jan Rylke

KOMPOZYCJA MIASTA DZISIAJ

Adam Miłobędzki, który zajmował się historią architektury mówił, że dzisiaj zanikła różnica pomiędzy miastem i wsią. Idąc tym tropem też nie będę robił tego rozróżnienia. Na początku ten podział także ni był istotny. Jeśli spojrzymy na rekonstrukcje Jerycha, czy Biskupina, nie widzimy różnicy w kompozycji tych osiedli. Upchane w umocnieniach są tam takie same domki. Dopiero później widzimy dwa typy osiedli. Te, które są rządzące w sposób tyrański mają dominującą budowlę w centrum. Może to być wieża Babel, Pałac Kultury lub dwór właściciela wioski.



Il. 1. Podział na dekanaty i dzielnice w lewobrzeżnej Warszawie

Te, które są rządzone bardziej demokratycznie posiadają w środku puste miejsce. Takie puste miejsce nazywano agorą, forum, rynkiem, czy nawsią.

KOMPOZYCJA MIASTA KREOWANA W SFERZE MATERII CZY DUCHA?

Dzisiaj tyrania i demokracja uległy odczłowiczeniu i te sposoby rządzenia zostały wymieszane w biurokratycznym zarządzaniu na wszystkich szczeblach administracji. Stąd komponowanie miasta stało się wypadkową zarządzania przez kilka szczebli struktur administracyjnych, które częściowo współpracują ze sobą, a czasem się różnią, a nawet walczą ze sobą. Oprócz tego w Polsce obok podziału administracji świeckiej, istnieje równoległe administracja kościoła katolickiego. Na przykład polska dzieli się na 16 województw i 14 archidiecezji. W Warszawie podział na dzielnice i dekanaty pokrywa się częściowo, jak to widzimy na il. 1 [Archidiecezja 2015].

Te podziały powodują, że dzielnice mają podwójną strukturę, jak w widzeniu stereoskopowym lekko przesuniętą, czyli każda z dzielnic ma podwójne centrum – władzy duchowej i władzy świeckiej, jak awers i rewers grosza czynszowego. Zobaczmy, jak to wygląda w praktyce. Sprawdziłem w ubiegłym roku, jak wygląda centrum w dwóch dzielnicach Warszawy: na Żoliborzu, który zaczął się kształtować w latach 30tych ubiegłego wieku i ma Ursynowie, który powstawał pół wieku później. Centrum Żoliborza funkcjonuje, jako świecki plac Wilsona (w latach 1953–1990 plac Komuny Paryskiej). Niegdyś dzięki kinu Wisła i Klubowi Międzynarodowej Prasy i Książki było to centrum kultury dzielnicy, teraz jego znaczenie utrzymuje stacja metra (il. 2). Obok świeckiego placu, kilkadziesiąt metrów dalej, przy skwerze,



Il. 2. Widok na Plac Wilsona

Rys. Jan Rylke 2018



Il. 3. Widok na kościół św. Stanisława Kostki

Rys. Jan Rylke 2018

znajduje się centrum religijne, kościół św. Stanisława Kostki według projektu Łukasza Wolskiego. Ten kościół stanowił ośrodek oporu przed komunistyczną juntą wojskową, która rządziła w Polsce w latach 80. XX wieku. Ksiądz Jerzy Popiełuszko został przez nią zabity w 1984 roku, pochowany przy kościele, a jego grób cieszy się powszechnym kultem (il. 3). Został błogosławionym kościoła katolickiego, a jego proces kanonizacyjny jest w toku.

Podobnie jest w wypadku Ursynowa. Jako pierwszy, wybudowany w 1989 roku powstał tam kościół Wniebowstąpienia Pańskiego według projektu Marka Budzyńskiego i Zbigniewa Badowskiego (il. 4). Przed nim znajduje się plac z fontanną i park im. Jana Pawła II według projektu Doroty Sikory, stąd to miejsce pełni rolę głównego centrum Ursynowa. Przecznicę dalej znajduje się centrum administracyjne utworzonej w 1994 roku dzielnicy, dla której ratusz został zaprojektowany w wyniku konkursu, który wygrali Wojciech Kakowski, Piotr Niedbała, Eryk Poniatowski, Agnieszka Kaszczewska, Anna Łukaszewicz, Andrzej Chmielewski i Piotr Grędziński [Królikowski 2019]. Ten ratusz, został wzniesiony w 2008 roku przez pracownię Pro-Invest Sp. z o.o. (il.5). Na wschód od niego znajduje się Multikino, a na zachód ma powstać Ursynowskie Centrum Kultury, stąd to miejsce może zyskać na znaczeniu, chociaż brak mu placu, który mógłby pełnić rolę punktu centralnego. Z tych przykładów widzimy, że istnieje dualizm władzy świeckiej i duchowej na szczeblu dzielnicy. Na szczeblu miast wygląda to różnie. Położony w centrum Warszawy Pałac Kultury i Nauki jest za duży, żeby go objąć wzrokiem, stąd centrum miasta kształtuje się teraz wokół Dworca Śródmieście i Dworca Centralnego z wieżowcami w tle (il. 6). Śródmieście Warszawy jest dzielnicą bogatą w kościoły, ale wnosząc Pałac Kultury i Nauki, jako świątynię komunizmu, zasłonięto wszystkie inne świątynie. Stąd Śródmieście jest pozbawione dominanty o charakterze religijnej, chociaż np. w centrum Krakowa dominuje Kościół Mariacki przy braku ośrodka administracyjnego. Dlatego nie można jednoznacznie rozstrzygnąć, czy miasto jest kompozycją z ośrodkiem o charakterze religijnym, czy świeckim.

MIASTO WE WŁADZY CZŁOWIEKA CZY NATURY?

Dotąd przeważa pogląd, że rozwój miasta przebiega w sposób liniowy, czyli miasto rozwijając się przestrzennie rozrasta się tak, jak tyje człowiek lub rozrasta się pień drzewa. A przecież wcześniej w taki sposób miasta się nie rozrastały. Do końca średniowiecza, a w Warszawie aż do XX wieku¹, miasta otoczone murami nie mogły się rozrastać przestrzennie. Ich rozwój polegał na zakładaniu miast filialnych, do których przenosili się nadprogramowi mieszkańcy (Warszawa była prawdopodobnie miastem filialnym Torunia). W swoich badaniach dotyczących miast otaczających Warszawę, Dorota Krug [2014, s. 142, 143] stwierdziła, że badane przez nią

¹ Warszawa, jako rosyjskie miasto frontowe, była otoczona garnizonami i wojennymi polami a w promieniu 30km od granic miasta nie można było wznosić budynków murowanych i posiadających fundamenty.



Il. 4. Widok nakościół Wniebowstąpienia Pańskiego

Rys. Jan Rylke 2018.



Il. 5. Widok naratusz Ursynowa

Rys. Jan Rylke 2018.



Il. 6. Widok na centrum Warszawy

Rys. Jan Rylke 2018.

miasta rozwijały się podobnie, tworząc z ośrodka centralnego ośrodki satelitarne, a te z kolei tworzyły ośrodki peryferyjne. Stąd nie tylko w czasach, kiedy były zamknięte murami, ale także współcześnie miasta nie rozwijają się liniowo, ale skokowo, chociaż ten proces odbywa się w niedalekiej odległości. Zachodzi pytanie, czy miasta nie rozwijają się czasem podobnie jak w wypadku innych populacji zbiorowych: pszczół, mrówek, czy termitów? Mrowiska i termitiery, podobnie jak barcie nie rozwijają się liniowo w nieskończoność, tylko tworzą kolejne ośrodki. Pomijając etap lotów godowych, podobnie powinny rozwijać się też skupiska ludzkie. Badając rozwój Warszawy stwierdziliśmy, że jej rozwój następuje nie w formie kolejnych nawarstwień, jak słoje w drewnie, co założyliśmy na wstępie, ale począwszy od punktu centralnego, jako populacje zbiorowe, w sposób spiralny. Co więcej stwierdziliśmy, że podobnie, w sposób spiralny, układają się wokół Warszawy miasta satelitarne [Rylke i in. 2005]. Co więcej zauważyliśmy, że zachodziło to w oparciu o proporcje stałą, czyli w sposób preferowany w naturze. Wygląda na to, że kompozycja miasta jest oparta o ogólne prawa powiązane z ekologią populacji. Należy też sądzić, że zauważalny dualizm w kreowaniu ośrodków centralnych wynika z tego, że jak mówił Arystoteles, człowiek posiada, oprócz duszy wegetatywnej i zmysłowej, właściwych dla świata roślin i zwierząt, także duszę rozumną. Ta dusza, wyposażona jest w wiarę i wiedzę, a ta dwoistość jest widoczna w kreowaniu, przynajmniej na poziomie dzielnic, podwójnych punktów centralnych: jednego o charakterze sacrum i drugiego o charakterze profanum.

Paulina Hortyńska

KOMPOZYCJA MIASTA – LABIRYNT

Gdy przyglądamy się obrazom w galerii sztuki, po pewnym czasie mamy ochotę ich dotknąć; kuszą nas kolorem, atmosferą, fakturą. Jest w nich coś magicznego, coś co nas przyciąga i nie pozwala powstrzymać ręki, gdy sama instynktownie sięga w stronę obrazu, aby go zanalizować. Niektórzy malarze abstrakcyoniści wyszli z założenia, że obraz przy użyciu odpowiednich materiałów, powinien pełnić rolę dzieła o powierzchni, którą autentycznie można dotknąć. Nagle napis „proszę nie dotykać” przestał obowiązywać w muzeum i niedostępne prace malarzy stały się wręcz eksponatem przeznaczonym na dotyk.

Nowy nurt abstrakcji niegeometrycznej zwrócił uwagę na rolę niewykorzystanej dotąd w malarstwie faktury. Co prawda Kazimierz Malewicz już w 1918 r. udowodnił wartość i siłę samej faktury w obrazie, malując jego najważniejsze dzieło „Białe na białym”¹, gdzie umieszczony ukośnie duży biały kwadrat jest zaznaczony inną fakturą na białym tle. W efekcie powstają dwie odmienne w odcieniu płaszczyzny bieli. Malewicz w ten sposób starał się udowodnić, że malarstwo może całkowicie pozbyć się materialności, wyzwolić na płótnie czyste uczucie, po prostu przekazać nagą emocję. Takie zadanie zostało powierzone malarzom, którzy wierzyli, że faktura, tak jak plama czy kreska może być autonomiczną formą wyrazu i że również wpływa na rozwiązania kolorystyczne samego obrazu. Chodzi mi o malarstwo strukturalne, którego początki sięgają lat pięćdziesiątych, kiedy to młoda grupa malarzy z Barcelony stworzyła tzw. szkołę hiszpańską. Artyści tacy jak Antonio Tapies, Dubuffet, Jean Fautrier oraz Alberto Burri [Falconer 2015] zwrócili wówczas uwagę na wartości strukturalne samej powierzchni obrazu. Podobnie jak przedstawiciele sztuki informel czy taszyści, ale trochę w innym celu czy też wychodząc z innych założeń, no i na większą skalę, zaczęli używać nietypowych materiałów. Do tradycyjnej farby olejnej dodawali piasek, tynk, masy plastikowe, szuter, kamień, mastyks, a także używali różnych tworzyw sztucznych, płótna workowego, kawałków blachy, papy czy desek. Strukturaliści komponowali z nich eksperymentalne formy pokrewne collage’owi i reliefowi. Chodziło im o to, by faktura posiadała swój indywidualny kształt, była niezależną formą samą w sobie. Skupiali się głównie na wyeksponowaniu materii obrazu oraz struktury użytych materiałów, dążyli do nadania malarskiej materii odrobiny rzeźbiarskiej formy. Jak twierdził Dubuffet – prekursor strukturalistów: „Jest to zatem malarstwo będące na granicy tego, co już nie jest malarstwem”

¹ K. Malewicz K, *białe na białym*, 1918, olej na płótnie, 79,4 x 79,4 cm, Museum of Modern Art, Nowy Jork.

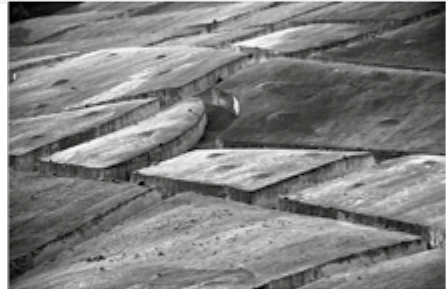
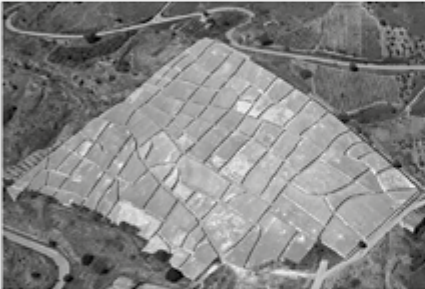
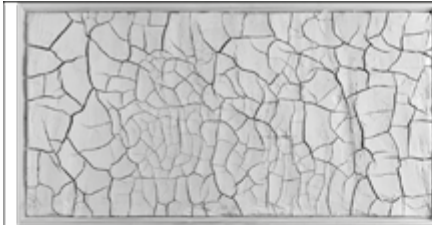
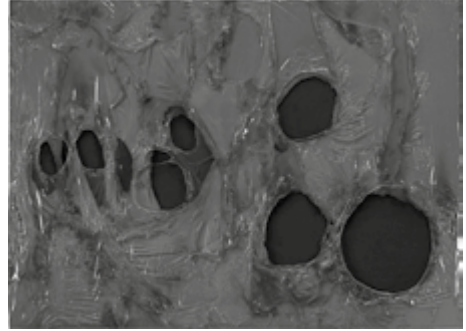
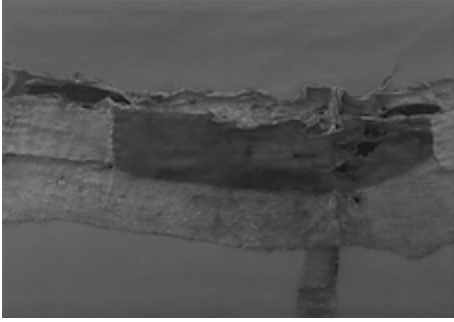
[Kotula, Krakowski 1973, s. 260]. Artysta sam eksperymentował używając nietypowych materiałów – oprócz wymienionych wcześniej: piasku, czy szutru mieszał farby olejne z miałem węglowym, popiołem, ziemią, liśćmi, a nawet skrzydłami motyli. W tak bogato zróżnicowanej fakturze, obok jakości wyrazowych, otrzymywał nowatorskie jakości formalne – nietypowe faktury pokrewne reliefowi. Uzyskiwane w ten sposób eksperymentalne faktury stawały się de facto kolejnym płótnem. W otrzymanych elastycznych, lecz trwałych substancjach rysował nożem, patykiem, ryłcem kształty i znaki, które miały przenosić znaczenie symboliczne czy metaforyczne. Na przykład Antoni Tapiés na kleiste masy nałożone szpachlą na płótno wcierał kolorowe pigmenty lub pokrywał je laserunkową powłoką farby. Otrzymywał dzięki temu przejrzyste kolory i nietypowe zestawienia barwne; transparentne warstwy prześwitywały przez siebie jak przez cienki welon. Łączył klej, piasek, kredę, pył z marmuru, cement, skóry, papier i elementy mebli z farbami. W tak wymieszanych substancjach, pokrywających powierzchnię obrazu grubym impastem, wycinał, drapał i ryl ostrymi narzędziami zamierzone kształty i znaki. Umieszczał krzyże, litery, numery i figury geometryczne, przez co nadawał obrazom wymiar symboliczny i tajemniczy. Krzyż stał się najbardziej rozpoznawalnym elementem jego prac. Pojawiający się permanentnie znak przybierał formę małego emblematu, nakreślonego tylko pędzlem w kolorze odmiennym od tła, jak np.: „Ogromny szary obraz”², lub stanowił główny motyw tworząc całą kompozycję obrazu, np.: „Wielki kwadrat”³. Nie miał jednak znaczenia religijnego, lecz był metaforą życia. Szare, ponure, ciemne kolory wyrażały stany ducha – przytłoczenia, powagi, osamotnienia, melancholii. O swojej twórczości pisał: „Próbuję pomóc ludziom przemóc stan samo – skłócenia, staram się otoczyć ich przedmiotami, które przedstawiam im w namacalny sposób, lecz z głębokimi i nurtującymi problemami ludzkiej egzystencji” [Dietmar 2017]. Swój ból i ciężkie wspomnienia z czasów II wojny światowej przedstawiał również włoski artysta Alberto Buri. Jako wykształcony lekarz medycyny służył we włoskiej armii w Północnej Afryce, gdzie został pojmany przez amerykańców. Więziony w Teksasie, wypełniał pustkę dłużących się dni malując. Gdy powrócił do Europy w 1946 r., zamieszkał w Rzymie, gdzie całkowicie poświęcił się sztuce. Jego prace z tego okresu są wyrazem ciężkich przeżyć i trudnych do zapomnienia obrazów pełnych krwi, strachu i krzyku. Doświadczenie niewyobrażalnego bólu i smutku pokazał w swoich obrazach stworzonych z kawałków worków lnianych połączonych grubą nitką, które były metaforą zszytych ran. Przy pomocy brudnych ścierek pochłapanych czerwoną farbą przedstawił przesiąkniętą krwią stare bandaże; rozłożona na całej powierzchni czerwona folia symbolizowała rozlaną krew. Tworzył od tego

² A. Tapiés, *Wielki szary obraz*, 1955, technika mieszana z piaskiem na płótnie, 195 x 169,5 cm, K 20 – Kunstsammlung Nordrhein – Westfalen, Düsseldorf.

³ A. Tapiés, *Wielki kwadrat*, 1962, technika mieszana na płótnie, 195 x 130 cm, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.

czasu obrazy podzielone na cykle w zależności od wybranego materiału: spalone drewno, stopiona folia, dziurkowany przebity metal. Kruche, nietrwałe, czy też ciężkie, masywne materiały, których używał kontrastowały z wycuciem i elegancją z jaką zestawiał je tworząc kompozycje. W serii pt.: „metal”, powstałej po 1959 r. stosuje ten sam motyw nieregularnego koła, co w cyklu pt.: „worki”. Koło symbolizuje otwartą ranę, ale w tym przypadku jest metaforą celi z której artysta nie mógł się wydostać. Wskazują na to poszarpane brzegi blachy i wypukłe formy wybite młotkiem od spodu, które sprawiają wrażenie, jakby więzień próbował uciec. Eksperymentując z różnymi materiałami uzyskiwał proste masy z piasku, pumeksu i gipsu, które poddawał próbie wysychania. Powstałe w ten sposób pęknięcia i luszczczenia, przyjęte ogólnie za błąd technologiczny, Burri uznał za nową wartość estetyczną. Artysta interesował się sztuką renesansu. Obserwował obrazy powstałe w czasie quattrocenta, gdzie analizował ich spękane powierzchnie, jak mapę topograficzną. Intrygowało go jak ulega zmianie kolorystyka i struktura powłoki obrazu; jak czas wpływa na jakość dzieła. Zainterесował się samym procesem wysychania farby, jakby chciał przeanalizować samo „życie” substancji, pisał „chciałem tylko zademonstrować energię powierzchni obrazu”. Wtedy zrodził się pomysł na pokrycie całej powierzchni obrazu jednolitą grubą warstwą otrzymanej masy plastycznej. Burri czekał i obserwował, jak pojawiały się pęknięcia i coraz większe szczeliny. Zainspirowany tym zjawiskiem stworzył w połowie lat 70. kolejny cykl obrazów pt. „Bianco Cretto”, oraz „Nero Cretto”. Monochromatyczne, przypadkowe kompozycje utworzone z pęknięć tworzył na dużych formatach, tj. 750 x 370 cm. Z czasem format powiększył się do monstrualnych rozmiarów, osiągając wielkość ok. 5 metrów długości i 2 szerokości, zajmując całą ścianę, jak np.: „Grande Nero Cretto”, z 1977 r. Artysta często, w latach 60. odwiedzał Narodowy Park „Dolina Śmierci”, znajdujący się w Kalifornii. Tam właśnie, zafascynowały go rozciągające się na ogromnym obszarze, powierzchnie popękanej ziemi. Jej zaostrzona i wygięta forma przypominała mu o broni i narzędziach medycznych, których używał na froncie; pęknięcia o ciętych skalpelem ranach. Cała seria Cretto prowadziła artystę do ostatniego w jego życiu projektu – labiryntu Cretto di Burri. Na terenie spalonego podczas trzęsienia ziemi w 1968 r. miasta Gibellina, położonego na Sycylii buduje instalację – land art. Burri pokrywa całą przestrzeń konstrukcją z białego betonu. W grubej powierzchni pozostawia szerokie szczeliny, które umożliwiają przejście. Tworzą jednocześnie ogromny labirynt, który jest odwzorowaniem historycznej mapy ulic miasta. Planując ten projekt artysta pokazał, że stara się zrozumieć ból innych, cierpienie rodzin które straciły swoich bliskich w pożarze; wykazywał dużo empatii. Może właśnie ta umiejętność solidaryzowania się z innymi, którzy przeżyli, tak jak on ciężkie, traumatyczne doświadczenia, pomogła mu w realizacji tego projektu. Poprzez samą skalę wielkości kompozycji i dobór ciężkiego materiału Burri daje nam odczuć przytłoczenie. Surowa i monumentalna konstrukcja wprowadza zimną i nieprzyjemną atmosferę; tak naprawdę nie zachęca do zwiedzania. Sprawia

Kompozycja miasta



raczej wrażenie ogromnego pomnika nagrobnego, nekropoli... Sam motyw labiryntu jest już wystarczająco trudnym tematem. Jest pewnego rodzaju pułapką i zagadką – raz uwięziony w niej człowiek musi szukać drogi do wyjścia. Ta metafora trudnych wyzwań życiowych artysty, uzmysławia nam jak dużo siły psychicznej,

samozaparcia i pokory potrzeba każdemu człowiekowi, aby sprostać niewygodnym zadaniom, które na nas czekają.

Dla Albert'a Burri punktem wyjścia dla twórczości były formy istniejące w naturze. Lubił obserwować i analizować wrażenia optyczne. Przy pomocy środków plastycznych wyrażał uczucia i nastroje, które towarzyszyły mu podczas obcowania z naturą. Zainspirowany przyrodą Parku w Kalifornii stworzył na początku cykl obrazów. Potem otrzymane malarskie kompozycje przetworzył i wykorzystał do stworzenia dzieła monumentalnego. Wyobrażenia artysty zatoczyła koło. Istniejący w rzeczywistości krajobraz posłużył do wykreowania monumentalnej formy malarskiej umieszczonej w krajobrazie.

BIBLIOGRAFIA

- ARCHIDIECEZJA WARSZAWSKA, 2015, DEKANATY I PARAFIE WARSZAWSKIE (ONLINE) [HTTP://ARCHWWA.PL/MOJA-DIECEZJA/DEKANATY-I-PARAFIE-WARSZAWSKIE/](http://archwwa.pl/moja-diecezja/dekanaty-i-parafie-warszawskie/) (POBRANO 10.03.2019)
- Böhm A., 2016, O czynniku kompozycji w planowaniu przestrzennym, Wyd. PK, Kraków.
- Ćwik W., 1992, Dzieje Józefowa, Krajowa Agencja Wydawnicza, Rzeszów.
- Dąbrowska-Budzilo K., *Genius loci, jako potencjalne źródło inspiracji dla kształtowania krajobrazu* [w:] Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego, Nr 15, Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, Sosnowiec 2011, s. 34–43.
- Dietmar E., 2017, AbstractArt, Taschen.
- Eljasz W., *Nony ilustrowany przewodnik do Tatr i Pienin*. Kraków 1881 (wyd. 2).
- Jóźwik R., 2018, *The problem of urban redevelopment of post-industrial King's Cross central area in London*, "Budownictwo i architektura" 17, no. 1: 63–69. https://doi.org/10.24358/bud-arch_18_171_08.
- Konior T. 2013. *Nowa siedziba NOSPR w Katowicach. Architektura s. 104–108*
- Kotula A., Krakowski P. 1973, *Sztuka abstrakcyjna*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Kowal T., Lublin – rozwój przestrzenny miasta na początku XX wieku, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/lublin-rozwoj-przestrzenny-miasta-na-poczatku-xx-wieku/> [dostęp: 19.03.2019]
- Krier L., 1983, *Res Publica / Res Economica / Civitas*.
- KRÓLIKOWSKI L., 2019, *RATUSZE WARSZAWY – URSYNÓW (XIII)*, PASSA NR 3/994, s. 9
- KRUG D., 2014, *ANALIZY KRAJOBRAZÓW MIAST – STOLIC POWIATÓW, OTACZAJĄCYCH WARSZAWĘ*, SZKOŁA GŁÓWNA GOSPODARSTWA WIEJSKIEGO W WARSZAWIE WYDZIAŁ OGRODNICTWA, BIOTECHNOLOGII I ARCHITEKTURY KRAJOBRAZU, MPS PRACY DOKTORSKIEJ,
- MALEWICZ K. „BIAŁE NA BIAŁYM”, 1918, OLEJ NA PŁÓTNIE, 79,4 x 79,4CM., MUSEUM OF MODERN ART., NOWY JORK.
- Murzyn M., *Wpływ turystyki masowej na dziedzictwo Zakopanego*, Turystyka kulturowa, Nr 10/2015, s.72–85.
- Norberg-Schultz Ch., 1971, *Existance, Space and Architecture*, Studio Vista.
- Park Kulturowy Krupówki <http://pkk.zakopane.eu> (dostęp 19.3.2019)
- Piątek G. 2017. *Przestrzeń odświętna*. <https://www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/seh/21061888.html> [dostęp 17.3.19 r.
- Pizun M., 2000, *Miasto i Gmina Józefów*, PUW „ROKSANA”, Krosno.

Bibliografia

- Plan Wielkiego Miasta Lublina. 1931. Biuro Regulacji Magistratu Miasta Lublina. „B. Wierzbicki i s-ka”. Archiwum Państwowym w Lublinie (Akta miasta Lublina, Plany miasta Lublina, sygn. 322).
- Przesmycka N., 2012, Lublin. Przeobrażenia urbanistyczne 1815–1939, Wyd. Politechniki Lubelskiej, Lublin.
- Rykwert J., 1988, *The idea of Town. The Anthropology of Urban Form in Rome*, MIT Press.
- RYLKE J., GAWRYSZEWSKA B. J., KRÓLIKOWSKI J. T., PIEKARCZYK J., WIELOCHOWSKA M., 2005, *GALAKTYKA WARSZAWA*, w: RYLKE J. (RED.). PRZYRODA I MIASTO, TOM VII, WYDAWNICTWO SGGW, WARSZAWA, s. 185–190
- Rzegocińska-Tyżuk B., *Fenomen ulicy głównej jako „serca miasta” – wybrane przykłady*, Czasopismo Techniczne. Architektura, R. 105, z. 4-A, 2008, s. 115–125
- Seroka K., 2012, *Georges Haussmann i wielka przebudowa Paryża: od średniowiecznej zabudowy do nowoczesnej metropolii* [w:] XIX wiek, Zabytki, Historia kultury i sztuki, Historia społeczna, Artykuły, Francja, Europa [<https://histmag.org/Georges-Haussmann-i-wielka-przebudowa-Paryza-od-sredniowiecznej-zabudowy-do-nowoczesnej-metropolii-6669>].
- Statista. Statistic Portal, 2017, *Daily number of passenger entries at King's Cross St. Pancras underground station in London (UK) from 2007 to 2017, by weekday/weekend*, WWW, <https://www.statista.com/statistics/412756/london-underground-kings-cross-st-pancras-passengers/> [dostęp: 10.03.2019].
- Wejchert K., 1977, *Materiały pomocnicze do wykładu pt. Elementy kompozycji urbanistycznej*, IUPP WAPW, Warszawa.
- Wowczak J. i in., Plan ochrony Parku Kulturowego obszaru ulicy Krupówki Etap I 2016, Kraków 2016.


ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- https://pl.wikipedia.org/wiki/Wielka_przebudowa_Paryża_w_latach_1852–1870
- <https://www.geoportal.gov.pl>
- Konkurs na opracowanie koncepcji urbanistyczno-architektonicznej nowej siedziby Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach* http://a-ronet.pl/konkursy/2008-12-15_katowice_radio/1025/opis.pdf dostęp 17.03.19 r.
- Kładka pieszo-rowerowa, Katowice <http://koniorstudio.pl/projekt/kladka-pieszorowerowa-katowice/> dostęp 17.03.19 r.



KOMPOZYCJA WSI

Zapraszamy
na otwarte seminarium metodologiczne
Katedry Architektury Krajobrazu,
które odbędzie się
3 kwietnia 2019 r. o godz. 19.00
w budynku CIW, w sali 382.

 UNIWERSYTET
PRZYRODNICZY
w Lublinie



WYDZIAŁ
OGRODNICTWA I ARCHITEKTURY
KRAJOBRAZU

Kompozycja wsi

Materiały do seminarium z 3 kwietnia 2019 roku

W sposób naturalny po kompozycji miasta przyszła kolej na kompozycję wsi, które na terenie Polski kształtowały się równolegle. Do pierwszego okresu ich powstawania nawiązał Pan Jan Rylke w artykule: *Kompozycja krajobrazu wsi warmińskich*. Stwierdził w nim, że wsie, chociaż posiadały określoną przez mierniczych, które je zakładali, kompozycję, to stanowiły część większej kompozycji krajobrazowej, obejmującej zarówno wsie, jak miasta i opartej na panującym układzie fizjograficznym. Nieco późniejszy okres, z wsią i towarzyszącym jej folwarkiem szlacheckim opisuje w eseju: *Dwór zanikające centrum historycznej wsi polskiej* Pani Małgorzata Milecka. W XIX wieku większość obszaru Polski pokrywały właśnie takie wsie, w których dominantę stanowił otoczony parkiem dwór, a przy nim folwark, wieś i rozłogi pól. Autorka opisuje losy jednego z takich obiektów, dwór w Zameczku, który ulega stopniowej degradacji. Te dwory czerpały inspirację z założeń magnackich, dla których pracowali najwięksi europejscy artyści. Pan Seweryn Malawski w eseju: *Sztuczna wioska Izabeli Czartoryskiej w Pomązkach* przedstawił taką dekorację, w której magnaci z nasyconego rytuałami życia dworskiego powracali do sielskiego prostego życia rodem z antycznych bukolik. Do współczesnej wsi, a właściwie kompozycji siedliska wiejskiego, odniosła się w swoim eseju: *Kompozycja wiejskich ogrodów przydomowych dawniej i obecnie*, Pani Sylwia Szeffler. Zwraca uwagę, że wraz z zanikiem społeczności wiejskiej i dominacją wzorów życia miejskiego, ulegają przekształceniom ogrody przydomowe, przypominające miejskie pokoje zewnętrzne zabudowy willowej. Podobnie zauważa w swoim eseju: *Kompozycja wsi*, Pani Renata Józwiak, ale widzi to szerzej w przemianach całej wsi, w jej modernizacji wymuszonej przez mechanizację prac polowych i zatrudnienie mieszkańców wsi w sąsiadujących miastach. Zauważa jednak, że mimo przekształceń krajobrazowych, dalej istotną rolę odgrywają tradycyjne dominanty i stałe elementy strukturalne wsi. Na nieco inne przyczyny wpływające na proces przekształceń wsi wskazuje w eseju: *Kompozycja krajobrazu wiejskiego ma przykładzie gminy Konopnica*, Pan Marcin Iwanek. Opisuje on krajobraz wiejskiej

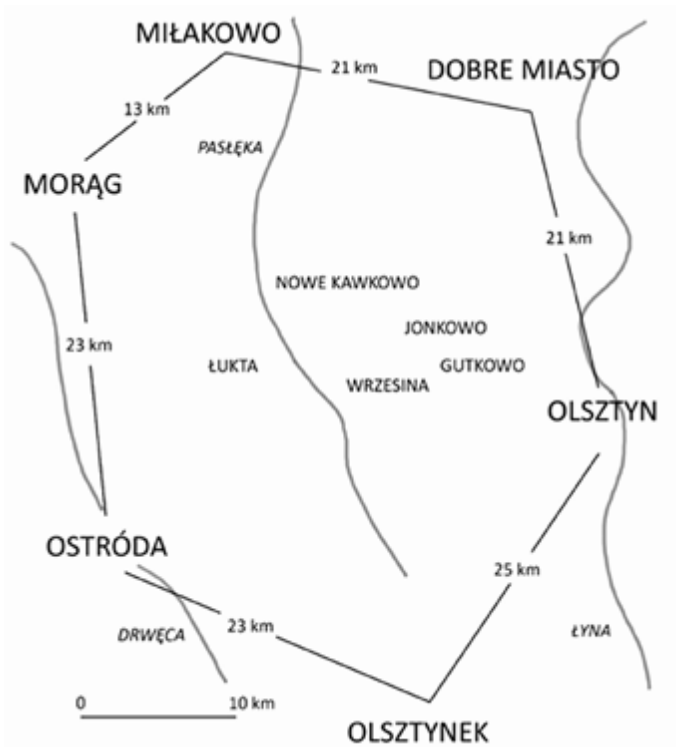
gminy leżącej w pobliżu Lublina. Powoli przekształca się ona w obszar zabudowy podmiejskiej z schematycznym ortogonalnym układem dróg i układem zgodnym nie z formami krajobrazowymi, ale z przepisami prawa budowlanego. Odmienny niż poprzednie obraz pokazuje w eseju: *Przekształcenia kompozycyjno-krajobrazowe wsi Mielnik*, Pani Ewelina Widelska. Mielnik, położony w istotnym miejscu nad brzegiem Bugu, miał bogatą historię. Początkowo, jako zespół osad obronnych, następnie miasto, zakończył swoją historię, jako wieś. Mimo przekształceń jego podstawowy zarys kompozycji pozostał bez zmian. Decydujące okazały się warunki geomorfologiczne, w które wpisywał się przy kolejnych przekształceniach układ przestrzenny Mielnika. Na nieco inny element kompozycji wsi zwróciła uwagę Pani Margot Dudkiewicz w eseju: *Drzewo jako element kompozycji wsi*. Podczas, gdy w mieście drzewa stanowią dopełnienie kompozycji urbanistycznej, to na terenach wiejskich stanowią podstawowy obiekt przestrzenny, który określa strukturę przestrzenną wsi.

Jan Rylke

KOMPOZYCJA KRAJOBRAZU WSI WARMIŃSKICH

Moja znajomość kompozycji krajobrazowej wsi pochodzi z początków XXI wieku. W 2002 roku powstały z moim udziałem podyplomowe studia z oceny i wyceny zasobów przyrodniczych. Studia były prowadzone w trybie ćwiczeń terenowych. Badania krajobrazu, w których uczestniczyłem odbywały się między innymi na terenie gminy Jonkowo leżącej koło Olsztyna. Po dziesięciu latach badań, w drugim wydaniu podręcznika do tych studiów, zamieściłem rozdział: *Rozwój osadnictwa południowej Warmii* [Rylke 2013] opisujący między innymi, jak wyglądało tam średniowieczne osadnictwo krzyżackie. Stanowi ono, moim zdaniem, dobry przykład średniowiecznej kompozycji krajobrazowej, w której wieś była istotnym elementem kompozycji. Na terenie Warmii zarówno liczba mieszkańców, jak oparta na niej struktura osiedleńcza, nie uległy do dzisiaj dużym zmianom i można ją w pewnym stopniu odczytać. Krzyżacy zajmując te tereny, założyli w latach 1270–1350 sześć strażnic, przy których, w latach 1315–1359, zlokalizowano miasta. Kolejno były to: Ostróda, Morąg, Miłakowo, Dobre Miasto, Olsztyn i Olsztynek. Obejmowały one okrąg, wewnątrz którego mogły być zakładane wsie, między innymi te, które tutaj opiszę (il. 1).

W takim, otoczonym miastami okręgu, powstawały mniejsze, do dzisiaj czytelnne, zespoły o fizjograficznie określonych granicach. Jeden z takich zespołów, mniej więcej pokrywający się z obecną gminą Jonkowo, otoczony lasami oraz rzekami Pasłęką i Łyną, posiadał w centrum obszerny zbiornik wodny (został on w końcu XIX wieku zmeliorowany, dzisiaj jest to równina Warkalsko-Trojańska). Wokół tego zbiornika utworzono wsie parafialne, którym towarzyszyły mniejsze, należące do

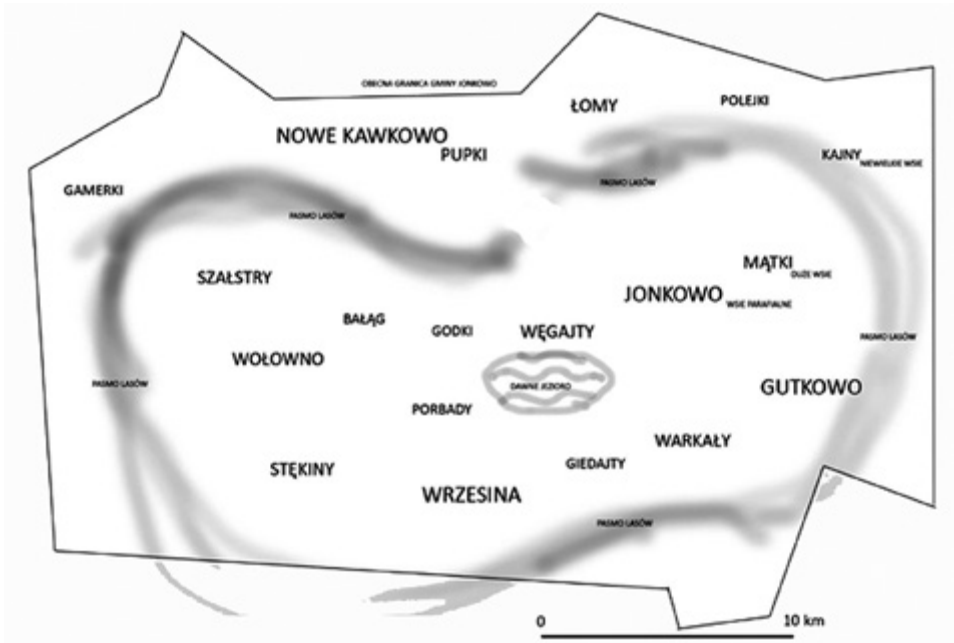


Il. 1. Miasta obejmujące teren, na którym leży gmina Jonkowo i sąsiednie wsie parafialne

Źródło: opracowanie własne.

tych parafii wsie. Wsie parafialne, to: od północy Nowe Kawkowo (lokacja 1380 rok), od wschodu Jonkowo (lokacja 1345 rok) i Gutkowo (lokacja 1352 rok), od zachodu, leżąca już poza pasmem lasów i Pasłęką Łukta (lokacja 1340/52 rok). Wsie parafialne były większe, liczyły około 60 łanów, czyli mniej więcej 1 km² (łan chełmiński, który stosowano przy lokacji na Warmii, to 16 hektarów) i jak możemy sądzić z lokacji Jonkowa [Hermann 1345], miały obowiązek zbudowania w obrębie wsi kościoła i postawienia karczmy. Dla spełnienia tego obowiązku wieś była przez kilkanaście lat zwolniona z czynszu. W orbicie wsi parafialnych powstało w latach 1343–1400, kilkanaście wsi nieparafialnych, spośród których połowa była niewielka i liczyła do 10 łanów. Druga połowa większych wsi liczyła od 30 do 50 łanów (il. 2).

Jak widzimy, wszystkie wsie były hierarchicznie podporządkowane szerszej kompozycji krajobrazowej, obejmującej zarówno wsie, jak i miasta. Linie zewnętrzną takiej kompozycji stanowił umocniony pierścień strażnic, broniących terenu leżącego pomiędzy Drwęcą i Łyną, przekształcanych stopniowo w miasta. Te miasta miały charakter ponadlokalny, międzynarodowy, bo w średniowieczu, kiedy handel był



Il. 2 Wsie leżące w obrębie obecnej gminy Jonkowo

Źródło: opracowanie własne.

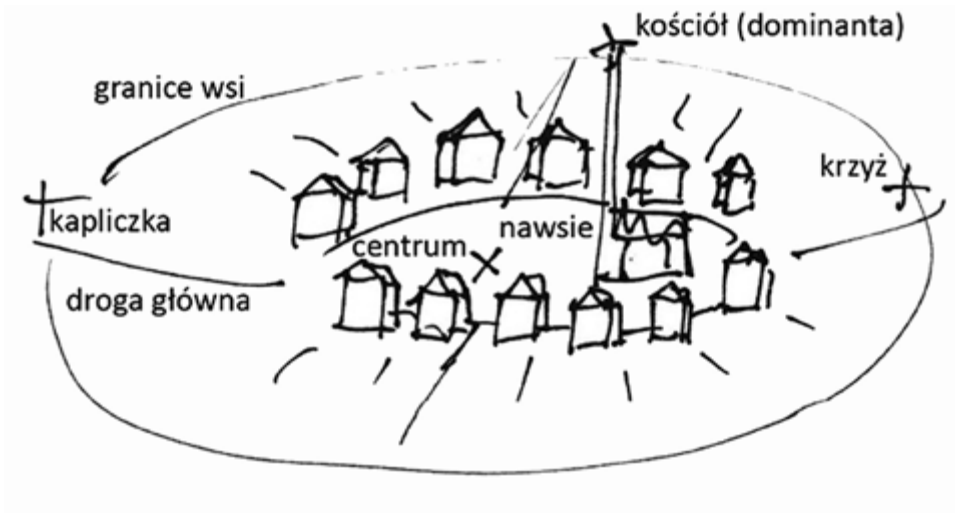
oparty na więzach rodzinnych, zakładały je przede wszystkim miasta niemieckie. Miasta były zakładane w odległościach ponad 20 km, mierzonych w czasie rzeczywistym, czyli do przebycia tej odległości w ciągu jednego dnia. Wewnątrz tej, opartej na miastach, struktury zakładano mniejsze struktury, których granice zewnętrzne były oparte na krawędziach fizjograficznych i wzmacniane przez struktury kościelne, czyli parafie, dysponujące murowanymi kościołami i przy granicach leśnych, stanicami leśnymi. Taka struktura dysponowała centralną dominantą, w badanym terenie było to płytkie i obszerne jezioro. Także ta struktura, ze względu na misyjny charakter kościoła na tych terenach miała charakter międzynarodowy, w tym wypadku przede wszystkim niemiecki. Wsie parafialne tworzyły mniejsze struktury złożone z wsi filialnych, kontrolowanych przez administrację kościelną, która rozwijała się i wzmacniała w wyniku pochówków na przykościelnych cmentarzach. Dopiero na najniższym szczeblu tej struktury występują wsie oparte na miejscowej ludności. Wszystkie wsie, zarówno parafialne, jak i nieparafialne były zakładane na Warmii centralnie, przez biskupów warmińskich, i opierały się przede wszystkim na osadnictwie pruskim, o czym świadczy pruski patronimiczny lub krajobrazowy źródłosłów nazw wsi (Gamerki od jeziora Gimmern, Kawkowo od kuks – wykrzywione, Pupki od pups – wzgórze, Szalstry od sausa – suchy). Całość struktury średniowiecznych miast i wsi wiązały drogi, których przebieg do dzisiaj jest zachowany niemal w całości.



Il. 3. Przekształcanie środowiska przyrodniczego w kulturowe na terenach polodowcowych
 Źródło: opracowanie własne.

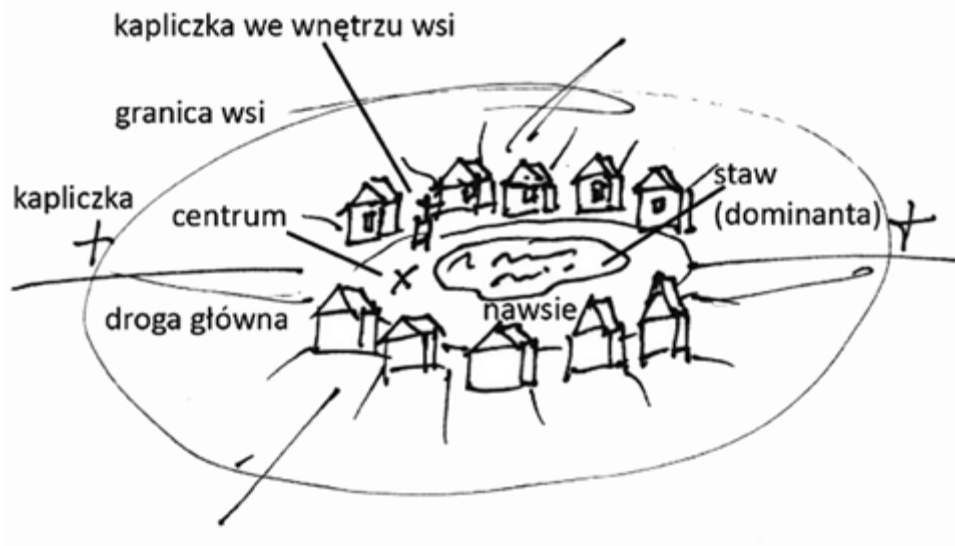
Wsie, podobnie jak miasta były zakładane przez profesjonalnych mierniczych, ponieważ podatki wymierzano od oddanych pod uprawę obszarów. Najbardziej istotny był wybór miejsca pod wieś, które musiało być zdrowe, zaopatrzone w wodę i posiadać w najbliższym otoczeniu ziemi uprawne, pastwiska i lasy, konieczne do produkcji rolnej, ponieważ przywileje lokacyjne pozwalały tylko z tych obszarów korzystać. Struktura funkcjonalna wsi zakładanych w średniowieczu na terenach polodowcowych została dość dobrze rozpoznana [Vahle 2001] i podobnie wygląda w Warmii (il. 3).

Współcześnie wygląd tych wsi, oprócz kościołów i pojedynczych zabudowań pochodzących z wieku XIX, jest współczesny, ale ich układ wygląda podobnie do pierwotnego układu średniowiecznego. Wsie są zlokalizowane w lekkim obniżeniu terenu na krawędzi moreny i sandru. Wzgórza moreny są dzisiaj wykorzystywane jako pastwiska. Mniej kamienista równina sandrowa, służy uprawom rolnym [Dymitryszyn 2013]. Wieś posiadała granice zewnętrzne, w średniowieczu określone przez rozłogi trójpolówki i leżące poza nimi zadrzewienia. Dzisiaj te granice są mniej czytelne, ponieważ częściowo zarzucono uprawy. Bardziej czytelna jest dolinka, w której znajduje się wieś, ponieważ krawędzie dolinki pokrywają się z kalenicami wiejskiej zabudowy. Przy drogach prowadzących do wsi granica dolinki jest podkreślona przez umieszczone tam kapliczki lub krzyże. Środek wsi zajmuje pusta przestrzeń tzw. nawsie, na której znajduje się dominanta określająca tożsamość wsi. Taką dominantą był kościół we wsiach parafialnych. W pozostałych wsiach był to naturalny lub sztuczny zbiornik wodny (we wsiach parafialnych takiego zbiornika nie było). Obok dominanty znajduje się centrum wsi, czyli miejsce, w którym spotykają się jej mieszkańcy. Dzisiaj takie centrum mieści się przeważnie przy wiejskim sklepie. Jeżeli sklepu we wsi nie ma, może to być przystanek autobusowy. We wsiach nieparafialnych stała jeszcze kaplica z dzwonem służąca wspólnej modlitwie. Nawsie było otoczone zabudowaniami poprzedzonymi częścią społeczną, czyli ozdobnymi przedogródkami zorientowanymi do przestrzeni wspólnej. Wszystkie wsie na badanym terenie, to wsie okolicowe z owalnym kształtem nawsia i zabudowań otaczających okrężną drogę – owalnicę. Ogólna kompozycja wsi była podobna do kompozycji średniowiecznego miasta, czyli otwartą przestrzeń (rynek, nawsie) otaczała



Il. 4. Kompozycja wsi parafialnej

Źródło: opracowanie własne.



Ryc. 5. Kompozycja wsi nieparafialnej

Źródło: opracowanie własne.

przestrzeń zamieszkiwana ze zdefiniowanymi granicami (mury miejskie, krawędzie doliny) i użytkowaną przestrzenią na zewnątrz granic (rozłogi). Inna była jednak struktura miejsca. W mieście obszar zdefiniowany przez mury miejskie wypełniała

prostokątna siatka ulic. We wsi ta struktura była podporządkowana dominancie, a przejście w kierunku rozłogów było swobodniejsze niż w mieście. W układzie okolicowym mniej wyraźna była także osiowość układu, ponieważ drogi prowadzące do wsi łączyły się z okolicą i nie tworzyły formalnego skrzyżowania. Pewna osiowość istniała, ponieważ jedna z przechodzących przez wieś dróg była ważniejsza i na niej w postaci kaplicy lub krzyży zaznaczano granice doliny mieszczącej wieś (il. 4 i 5).

Małgorzata Milecka

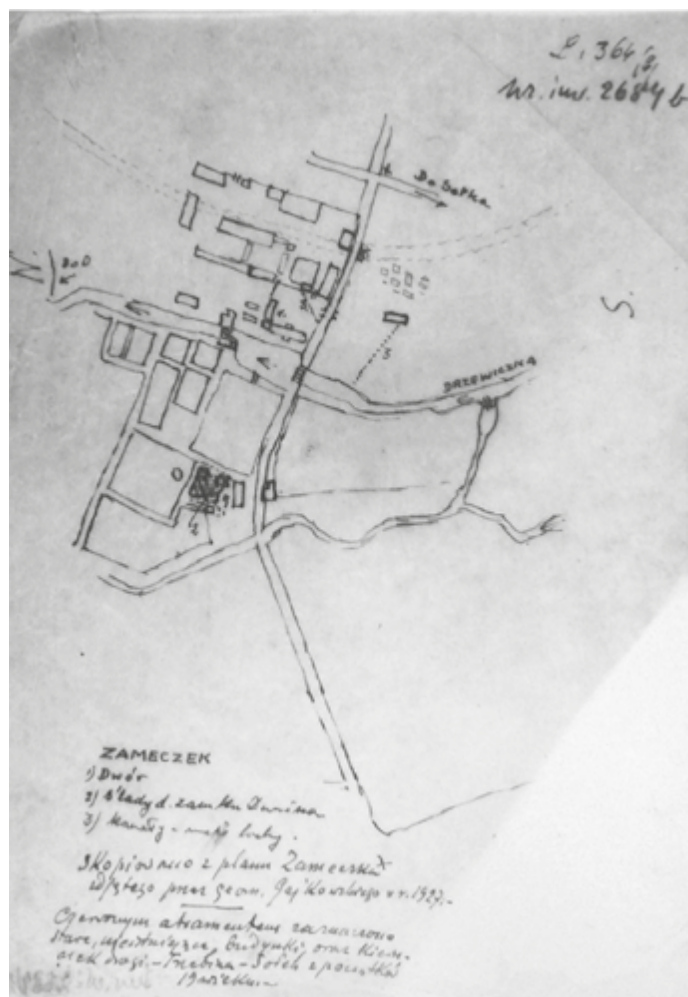
DWÓR – ZANIKAJĄCE CENTRUM HISTORYCZNEJ WSI POLSKIEJ

Historyczny krajobraz wsi polskiej, której centra kulturalne i administracyjne tworzyły dwory, wraz ze zmianą podziałów własnościowych i dewastacją majątków dworskich uległ degradacji nie tylko estetycznej, ale również przyrodniczej. Wszak *Kultura, tradycja kultury, zaczęły się rozpowszechniać z pałaców i dworów, z otaczających je ogrodów, a później parków na przyrodę i cały krajobraz* [Rylke 1995, s. 41]. Jan Stanisławski, wybitny malarz, będąc na przełomie XIX i XX wieku profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie mawiał do swych studentów: *Malujcie panowie wieś polską, bo wkrótce jej wcale nie będzie* [Rydel 1993, s. 139]. Od tego czasu krajobraz wiejski został zepszecony bezstylowymi domami, betonowymi ogrodzeniami i nowomodnymi ogródkami, odcinającymi się od zachowanych jeszcze barwnych, wielogatunkowych kęp parków dworskich, których bogactwa i ekologicznej wartości nie sposób przecenić.

Dla mnie tradycyjny krajobraz wsi mazowieckiej wciąż wiąże się z dworem i powiązaniem z nim całym zespołem przestrzennym, gdzie wyróżnić można najpierw otaczający go park i ogrody użytkowe, sady, stawy, pobliski kościół i cmentarz, często połączony z dworem poprzez samodzielną aleję lub przejście przez park. Dalej folwark, w nim browar lub gorzelnia, jeszcze dalej łąka, pola uprawne i na horyzoncie rysujące się pasmo lasu. Wszystko powiązane ze sobą siecią alei i wewnętrznych powiązań między sąsiadującymi ze sobą majątkami ziemskimi. Założenia ogrodowe, wchodzące w skład dawnych, rozległych układów przestrzennych, stanowią dziś niezwykle ważny element krajobrazu kulturowego, łącząc w sobie walory przyrodnicze i kulturowe. Niekiedy są to obecnie jedyne ślady dawnej historycznej kompozycji wobec często już nieistniejącego budynku dworu i chaosu nowych zabudowań wzniesionych bez głębszej refleksji i poszanowania tradycji, bo taki przecież był plan – ta część krajobrazu miała zaniknąć jako niepoprawna politycznie.

Typologię dworów z końca XVIII i XIX wieku dużo łatwiej przeprowadzić według następującego podziału:

- zamożny szlachcic wznosił duży murowany dwór, projektowany przez architekta, a wokół niego urządzał ogród, zaplanowany przez planistę ogrodowego bądź wprawnego ogrodnika, takich dworów jest niewiele,



Il. 1. Odrys planu Zameczku ujętego przez geom. Gajkowskiego w 1827 r.

Źródło: zasoby Archiwum WUOZ Delegatura w Piotrkowie Trybunalskim

— biedny bądź średnio zamożny szlachcic wznosił dwór drewniany bądź podmurowany, niekiedy na wzór większej chałupy, konieczne z gankiem, a wokół niego urządzał, według tradycyjnych wzorców ogród, wysadzając główne aleje lipami bądź grabami, otaczając najbliższe sąsiedztwo dworu kwiatami i krzewami ozdobnymi, a z tyłu urządzał ogród użytkowy, którego obowiązkowym elementem był sad.

Należy podkreślić, że Mazowsze nie należało do najbogatszych regionów, przeważała tu drobna własność szlachecka (co wieś to dwór), wykształciła więc

specyficzne niewielkie założenia, najczęściej o dość nieskomplikowanej formie. Zachowane tu do dzisiaj ogrody przy dworach pochodzą z najczęściej z XIX wieku i ich kompozycja stanowi kompilację układów regularnych, geometrycznych z krajobrazowymi. Najbardziej typowy układ to okrągły lub owalny gazon na froncie przed dworem, do którego wiedzie aleja dojazdowa. Najczęściej pokrywa się ona z osią budynku, rzadziej biegnie prostopadle do niej, sporadycznie występują aleje ukośne i łukowe. Część frontowa bywa urządzona jako regularna, natomiast za głównym budynkiem (stanowiącym dominantę architektoniczną układu, do której prowadzą aleje spacerowe), na przedłużeniu osi zakończonej stawem lub ciekim wodnym, rozwija się naturalistyczna kompozycja z luźno rozrzuconymi skupiskami drzew i krzewów. Jest to najczęściej spotykany układ ogrodu dworskiego, uzupełniony przez przylegający do niego z jednej bądź drugiej strony sad i ogród użytkowy¹. Do rzadkości należą ogrody XVIII-wieczne, z zachowanym układem regularnym w typie ogrodu kwaterowego. Ogrody dworskie powstałe na zrębach wcześniejszych ogrodów geometrycznych i noszące ślady kształtowania w nowej manierze, może zbyt często określane są jako angielskie. Co prawda rezygnowano w nich z regularności założenia na rzecz swobodnej kompozycji krajobrazowej, zachowano jednak całe układy szpalerów czy alei, będących wyznacznikiem głęboko pielęgnowanej tradycji, pewnej geometryczności czy wręcz symetrii ogrodu. W części obiektów mamy jednak do czynienia z rzeczywistą kompozycją świadomie kształtowanego ogrodu krajobrazowego, czynione to jest jednak najczęściej przy pomocy wprawnego planisty, gruntownie przebudowującego stary bądź urządzającego nowy ogród. Obiekty takie możemy znaleźć w położonych na terenie województwa łódzkiego: Rożenku, Cieszanowicach, czy w Moszczenicy. Pamiętać jednak należy, że w wielu biednych dworach kompozycja parku wynikała z tradycji i gospodarskiej mądrości właściciela oraz miejscowego ogrodnika, stosownie do potrzeb i lokalnych obyczajów. Układ drzew, krzewów, kwiatów był swojską mieszanką sarmackiej spuścizny, ludowych poglądów oraz dochodzących z wielkich pałaców odgłosów światowej mody. Toteż w przypadku małych dworków nieporozumieniem byłoby przypisywanie im konkretnego stylu i dopatrywanie się przemyślanej i modnej kompozycji [Rydel 1993]. Otoczenie przeciętnego mazowieckiego dworu, kształtowane pod koniec XVIII i przez cały XIX wiek, a także na początku XX wieku, to niewielki park typu krajobrazowego z elementami regularnego układu na osi dworu. Aleja, prowadząca do dworu, nie dochodzi do samego budynku, lecz do owalnego, symetrycznie umieszczonego klombu na osi głównego wejścia. Gazon, gdy był niewielkich rozmiarów, istniał w postaci ozdobnego kwietnika, częściej jednak był to gazon trawiasty, rozległy prawie na szerokość dworu, uformowany z lekkim wyniesieniem na środku,

¹ Sady i ogrody stanowiły najczęściej tę część parku, która w pierwszej kolejności po reformie rolnej przeznaczana była na inne od dotychczasowych sposoby zagospodarowania. W miejscach dawnych sadów powstały najczęściej działki przeznaczone na cele budowlane.

Kompozycja wsi



Il. 2. Dwór w Zameczku przed zniszczeniem w latach 80. XX w. – widok od strony stawów.
Źródło: zasoby Archiwum WUOZ Delegatura w Piotrkowie Trybunalskim.



Il. 3. Dwór w Zameczku przed zniszczeniem w latach 80. XX w. – widok od strony frontowej
Źródło: zasoby Archiwum WUOZ Delegatura w Piotrkowie Trybunalskim.



Il. 4. Dwór w Zameczku przed zniszczeniem w latach 80. XX w. – widok od strony północno-zachodniej
Źródło: zasoby Archiwum WUOZ Delegatura w Piotrkowie Trybunalskim.

który posiadał, najczęściej centralnie wysadzony, ozdobny krzew bądź ich grupę². Rozległe gazony o bardziej wymyślnej kompozycji, jak przecinające się centralnie ścieżynki, obsadzone lamówkami kwiatów, posiadały zewnętrznie wysadzone grupy drzew, nierzadko z udziałem gatunków iglastych (najczęściej świerków pospolitych). Takie ukształtowanie terenu przed dworem było podyktowane względami funkcjonalnymi – w celu stworzenia dogodnego podjazdu do dworu, ale również reprezentacyjnymi – w celu stworzenia godnego dziedzińca i wspaniałej oprawy dworu.

Często spotykane jest usytuowanie w pobliżu dworu niewielkiej sadzawki o czysto ozdobnym charakterze, tak jak cała frontowa część ogrodu. Za dworem poza niewielką płaszczyzną trawnika znajduje się ogród użytkowy, kwiatowy, warzywny i dalej sad (często z zachowanym jeszcze starym układem kwater). Duży kompleks stawów hodowlanych stanowi dopełnienie założenia i posiada powiązania komunikacyjne z całym parkiem, będąc jednym z ważniejszych jego komponentów. Aleja główna i nierzadko aleje boczne, najczęściej wysadzone lipami drobnolistymi, bądź grabami pospolitymi, stanowią najczęściej spotykane układy linearne w parkach. Można powiedzieć, że obowiązkowym jest otoczenie parku szpalerem grabowym, który do dzisiaj w większości parków świadczy o historycznej granicy ogrodu³.

Z boku oddzielony często grupą zieleni znajduje się kompleks budynków gospodarczych z rozległym podwórzem, określane jako gospodarstwo. Budynki te często przebudowane po wojnie, rzadko pozostały w swej dawnej niezniszczonej formie. Ustawione najczęściej wokół prostokątnego podwórza, powiązane były układem alei również z parkiem. Pięknie zachowany układ zaplecza gospodarczego istnieje do dzisiaj w Woli Bykowskiej, Lubiatowie i Zameczku. Sam dwór jako centrum całego założenia posiada wyraźne powiązanie z gospodarstwem, stanowiącym podstawę funkcjonowania całego zespołu, niekiedy jest to aleja, czasami zaś plac, łączący się bezpośrednio z położonymi w sąsiedztwie budynkami gospodarczymi. W założeniach skromniejszych dwór stanowi jeden z wielu budynków, wybudowanych wokół centralnie zlokalizowanego placu gospodarczego, najczęściej jednak starano się wyizolować gospodarstwo od części dworskiej. Całość była ogrodzona, choć historyczne ogrodzenia założeń dworskich w zasadzie zachowały się w sposób szczątkowy. Często drewniane, choć również murowane z kamienia polnego, cegły bądź tynkowane i pobielane posiadały ważny element, jakim zawsze była brama wjazdowa bądź niekiedy kilka bram, główna i boczne, o charakterze gospodarczym.

² Na starych zdjęciach można obserwować wystawianie w okresie letnim na środkach klombów roślin doniczkowych jak np. agawy – stąd pewnie do niedawna spotkać można było takie rośliny w ogrodach całkiem współczesnych.

³ Wg starych wierzeń graby posiadały magiczną moc odstraszenia złych mocy, może dlatego tak skwapliwie otaczano nimi domostwa. Niezaprzeczalne są ich walory użytkowe, żywopłoty grabowe nie dość, że zachowują część liści w okresie zimowym, to stanowią doskonałą izolację od otoczenia tworząc zwartą „zieloną ścianę”.



Il. 5. Dwór – widok od południa

Fot. M. Milecka, 2015



Il. 6. Dąb pomnikowy przy dworze

Fot. M. Milecka, 2015



Il. 7. Studnia dworska

Fot. M. Milecka, 2015



Il. 8. Figurka z wyobrażeniem kobiety na wysepce na stawie przydworskim

Fot. M. Milecka, 2015



Il. 9. Budynek dawnego młyna w części dworskiej

Fot. M. Milecka, 2015



Il. 10. Historyczna brama wjazdowa do parku krajobrazowego odizolowanego od części dworskiej szosą

Fot. M. Milecka, 2015

Piękne przykłady zachowanych bram można spotkać jeszcze w Zameczku, Woli Bykowskiej i Żuchowicach.

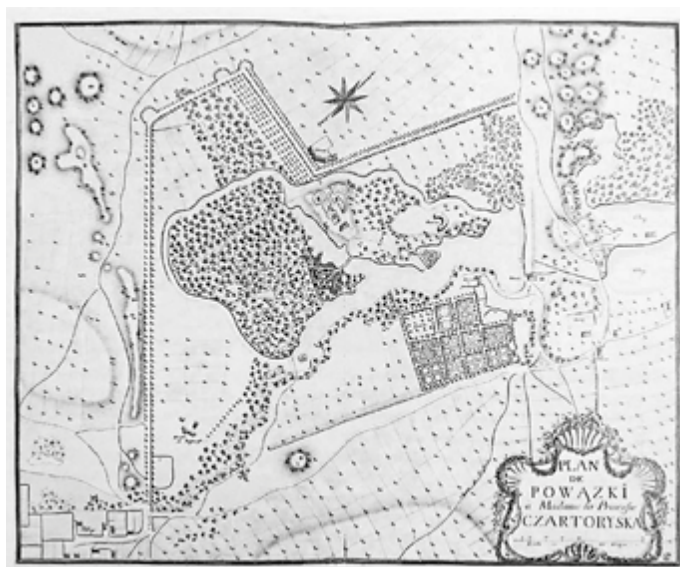
„Park był oczywiście tylko ekwiwalentem natury, ponieważ musiał spełniać szereg zadań gospodarczych zaspokajających potrzeby użytkownika. Pamiętajmy, że ówczesne parki były przede wszystkim ośrodkami nowoczesnej gospodarki wiejskiej. Wielkoobszarowe zwierzyńce stworzono w celu prowadzenia racjonalnej gospodarki leśnej i łowieckiej, przenikające park pastwiska i uprawy rolne – podobnie jak zadrzewienia śródpolne – powstały jako wyraz nowej gospodarki rolnej; spiętrzenia wód stanowiły źródło energii przemysłu rolnego – rozplanowanie ogrodu, folwarku i wsi podnieść miało ogólną kulturę rolną” [Rylke 1995, s. 26].

Warto w podsumowaniu wspomnieć, że moje zainteresowania konserwatorskie rozpoczęłam od założeń podworskich ziemi piotrkowskiej, a pierwszą dokumentacją jaką wykonywałam był projekt rewaloryzacji parku w Zameczku (powiat opoczyński), o bardzo interesującej i odległej historii i związanych z nią barwnych postaciach. Z wielką pasją prowadziłam wówczas badania terenowe, źródłowe i opracowywałam projekt. Po wielu latach powierzono mi opracowanie dokumentacyjne parku, przeszedł bowiem przez ten czas wiele przemian, także własnościowych i pojawiły się w nim poważne problemy konserwatorskie. Jakież bolesne było doświadczenie ponownego jego dokumentowania. Elementy kompozycji tego rozległego zespołu czytelne ćwierć wieku wcześniej w dużej mierze trudne były do odnalezienia, jedynie moja znajomość obiektu pozwoliła mi je odnotować. Dwór co prawda znajduje się w dużo lepszej kondycji niż wcześniej, znalazł bowiem nowego właściciela, który potrafił zadbać o tę część, jednak park odcięty od dworu przez drogę zdziczał. Zatarły się najpiękniejsze wnętrza, zniknęły malownicze monumentalne modrzewie, nawet układy alejowe trudne były do zidentyfikowania przypominając raczej dziką promenadę. Nie ma także śladów sławnego dla tego terenu, położonego nad rzeką Zameczku, od którego miejscowość przyjęła nazwę i którego legenda chyba dziś podobnie jak piękno parku zbladła, bo miejscowi zapytani o ten obiekt zdziwieni odpowiadali – jaki zamek... Do tekstu dołączam ilustracje dokumentujące zespół w Zameczku, pierwotnie zespół fortyfikowany z dworem obronnym (zameczkiem nad rzeką), potem w pobliżu ruin zamku wzniesiony dwór z parkiem i folwarkiem, wreszcie po zmianach politycznych i gospodarczych relikwiny zespołu dworskiego przy PGR-owskiej wsi powstałej na bazie folwarku.

Seweryn Malawski

SZTUCZNA WIOSKA IZABELI CZARTORYSKIEJ W POWĄZKACH

Na gruncie XVIII-wiecznej idei „powrotu do natury” na znaczeniu zyskały obiekty rustykalne. Stylizowane na wiejskie pawilony pojawiły się także w wielu



Il. 1. M. Żebrowski, „Plan de Powązki a Madame le Princesse Czartoryska”, ok. 1775, oryginał w zbiorach Muzeum Czartoryskich w Krakowie, sygn. Rr. 478

polskich założeniach ogrodowych. Wiejskie chatki i budowle zdominowały zwłaszcza ogród księżnej Izabeli Czartoryskiej w Powązkach powstały ok. 1771 r. Rustykalny program Powązek wypełniała m.in. sztuczna wioska. Przestrzenną dyspozycję chatki zaprojektowanych przez saskiego architekta Efraima Schrögera [Bernatowicz 2005] ukazuje plan założenia autorstwa Mariana Żebrowskiego z ok. 1775 r. zatytułowany „Plan de Powązki a Madame le Princesse Czartoryska” (il. 1).

Wjazd na teren ogrodu znajdował się od strony zachodniej. Głównymi obiektami założenia były dwie wielkie wyspy, na których zlokalizowano największą liczbę dekoracyjnych i mieszkalnych pawilonów [Kwiatkowski 1971].

Znajdująca się na jednej z wysp wioska ulokowana została na niewielkim pagórku. Jej głównym elementem, a zarazem dominantą kompozycyjną była chata księżnej. Położona na zakończeniu drogi chata stanowiła zamknięcie osi kompozycyjnej i widokowej wioski, która posiadała charakterystyczny dla polskich wsi układ rzędowy. Zbudowane z bali i pokryte strzechą chaty położone były jedna obok drugiej po obu stronach drogi. Każda z nich posiadała własne ogrodzenie i niewielki ogródek [Malawski 2016].

Pozostałe rustykalne pawilony rozrzucone były po całej posiadłości. Nad strumykami i stawem przewieszały się mostki zbudowane z surowych materiałów – drewnianych belek i połamanych gałęzi drzew [Coxe 1778]. Na niewielkiej wyspie, położonej w pobliżu kolumnady wzniesiona została także „Chata Rybaka”, utrwalona przez J. P. Norblin na jednym z widoków ogrodu.

Podobną do powązkowskiej wioskę wzniosła w Wersalu królowa Maria Antoina. Kompozycję tamtejszej wioski wyznaczała jednak linia brzegowa niewielkiego sztucznego jeziora. Poszczególne chatki rozmieszczono nie wzdłuż osi drogi, lecz amfiteatralnie wokół jeziora.

Sylvia Szeffler

KOMPOZYCJA WIEJSKICH OGRODÓW PRZYDOMOWYCH DAWNIEJ I OBECNIE

*Wsi spokojna, wsi wesola!
Który głos twej chwale zdola?
Kto twe wczasy, kto pożytki
Może wspomnieć zaraz wszystkie?...*

Jan Kochanowski

Mysząc o polskiej wsi bardzo często wyobrażamy sobie tradycyjne, drewniane chaty oraz krajobrazy pełne pól i lasów, poprzecinane gruntowymi drogami. Niestety obecnie takie pejzaże stają się coraz rzadziej spotykane, a na kompozycję wsi bardzo duży wpływ ma relacja miasto–wieś [Bański 2017]. Proces semiurbanizacji jest wielopłaszczyznowy (społeczny, ekonomiczny) oraz dotyczy różnych elementów obszarów wiejskich, zarówno całych układów przestrzennych jak i typowej architektury czy ogrodów przydomowych. Właśnie na tych ostatnich postanowiłam skupić się w swoich rozważaniach.



Il. 1. Typowy ogród wiejski przed domem w Muzeum Wsi Lubelskiej

Fot. S. Szeffler 2019



Il. 2. Wizualizacja rabat otaczających współczesne ogrody wiejskie

Źródło: opracowanie własne.



Il. 3. Wizualizacja współczesnego ogrodu wiejskiego

Źródło: opracowanie własne.

Dawniej przedogródki były nieodłącznym aspektem większości gospodarstw wiejskich, wizytówką właścicieli [Trzaskowska i in. 2004]. Ogródki frontowe opierały się na prostych, nieskomplikowanych formach: były to rośliny sadzone w rzędach,

grupach czy klombach [Cała, Orzechowska 2007]. Wyróżnić można jedną, charakterystyczną zasadę – roślin miało być jak najwięcej oraz miały być one jak najbardziej kolorowe. Równie ważnym elementem ogrodu wiejskiego było ogrodzenie, które wyznaczało granicę działki. Najczęściej był to sztachetowy plot, wykonany z drewna, przy którym sadzono wysokie kwiaty (dzięki temu były one lepiej widoczne np. z drogi).

Obecnie wiejskie ogrody przydomowe utraciły swoje pierwotne cechy. Ich kompozycja i forma związana jest bardziej z samą architekturą domu, niż tradycją miejsca. We współczesnym przedogródku „wiejskim” (czy może już bardziej „miejskim”?) dominuje przystrzyżony trawnik, otoczony prostymi rabatami oraz żywopłotem z krzewów iglastych (niewymagających intensywnej pielęgnacji). Ogrodzenie dopasowane jest do elewacji domu, zazwyczaj jest wysokie i dość masywne. Pełni ono bardziej funkcję osłaniającą, obronną niż ozdobną [Cała, Orzechowska 2007]. Pomimo, iż tradycyjne i współczesne przedogrodki wiejskie pełnią funkcję reprezentacyjną zauważalna jest zmiana ich formy i kompozycji.

Obszary wiejskie stają się coraz bardziej atrakcyjne dla mieszkańców miast. Spowodowane jest to specyficznymi, typowymi jedynie dla wsi wartościami przyrodniczymi i kulturowymi – wyróżnikami krajobrazowymi, stanowiącymi swoiste identyfikatory określonej przestrzeni wiejskiej [Niedźwiecka-Filipiak 2009]. Takimi wyróżnikami bez wątpienia są tradycyjne ogrody przydomowe, które obecnie powoli zanikają. Jak na ironię wpływ na to mają nowi mieszkańcy wsi wraz, z którymi z miasta przybyły nowe obyczaje i trendy.

Renata Józwiak

KOMPOZYCJA WSPÓŁCZESNEJ WSI

Kompozycja wsi zawiera się w trzech elementach strukturalnych: w planie, w panoramach i we wnętrzach [Małachowicz 1988]. Małachowicz pisze: „wsie, podobnie jak i miasta wykształciły na przestrzeni wieków wiele charakterystycznych cech kompozycyjnych widocznych w układzie planistycznym (np. zwartym, pasmowym, skupionym, rozproszonym), w panoramach (grupa zieleni z widocznymi dachami zabudowań, zlokalizowana w otwartym, rozmaicie ukształtowanym krajobrazie, najczęściej areale rolnym) i wnętrzach (z dominacją przestrzeni placowej tzw. »Nawsie« i zielenią ramującą cały zespół)” [Małachowicz 1988, s. 128–129].

Wieś, niegdyś stabilna pod względem przestrzennym – ostoja – w odróżnieniu od dynamicznie zmieniających się miast, podlega obecnie swoistym, wyraźnym zmianom. Jej znaczenie i model również się zmieniają – wieś już nie jest tak ważnym nośnikiem regionalnej kultury, jak kiedyś, lecz ukierunkowuje się bardziej w stronę produkcyjno-agroturystyczną. Jeśli już w ogóle, to nobilitujące jest zamieszkiwanie

w „nowoczesnej wsi” – czyli takiej, w której związek pracy z ziemią został zminimalizowany – istnieje, ale głównie poprzez maszynę. Maszyna obrabia masowo ziemię. Mechanizacja wpłynęła pośrednio na kształt wsi. Chociażby malownicze, wijące się drożki są poszerzane i prostowane wprost do wymagań właścicieli samochodów niemieckich marek.

Najbardziej, wydawałoby się, charakterystyczne elementy wsi to: sposób parcelacji – pól i zagród, bezpośrednia styczność z otwartym krajobrazem, zadrzewienia śródpolne, przywiązanie do tradycji, pokoleniowe przejmowanie ojcowizny. Wszystko to w ostatnich 30 latach uległo w mniejszym lub większym stopniu przekształceniom. Scalanie, skupowanie ziemi wyeliminowały rolników, którzy mieli mniejsze gospodarstwa. W otwartym krajobrazie powstają obiekty, które każą zapomnieć o malowniczym charakterze wsi. Zabudowa mieszkalna jest często rozproszona, co również nie sprzyja budowaniu więzi w ramach lokalnych społeczności. Przywiązanie do tradycji pielęgnowana jest z reguły instytucjonalnie – skanseny, koła... A przejmowanie ojcowizny – różnie z tym bywa. Według badań CBOS, co drugi mieszkaniec wsi ma zatrudnienie w mieście [CBOS 2006] i łatwiej przyznaje się do znajomych i rodziny w mieście niż do znajomości ze swojej wioski. Taki obraz wsi pozbawia tego utrwalonego obrazu – jakie przedstawiają obrazy Chelmońskiego czy Fałata, czy Dudy-Gracza.

Pomimo modernizacji przestrzennej zachowane są stałe elementy struktury wsi – z reguły: kościół/kaplica, cmentarz, sklep, miejsce zwyczajowych spotkań (ławeczka, gazon, tablica ogłoszeń), ewentualnie przystanek autobusowy.

Natalia Kot

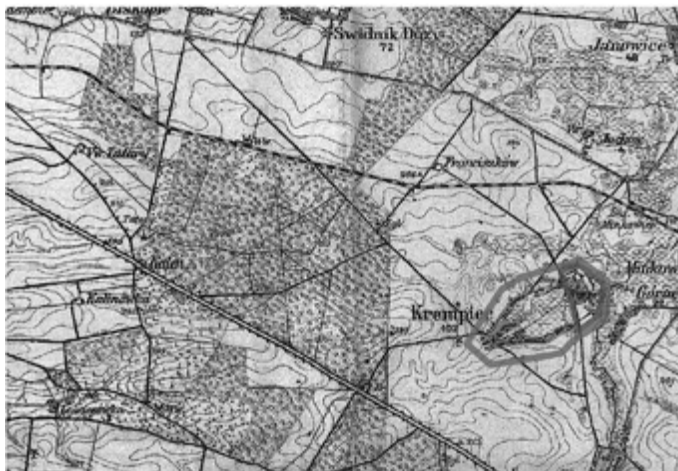
KOMPOZYCJA WSI KRĘPIEC

Krajobraz wiejski jest rezultatem działalności ludzkiej, a jego tożsamość kształtują stały kontakt z naturą, zwyczaje i warunki życia codziennego jej mieszkańców, które oparte są na tradycjach i wartościach kulturowych [Konopka 2001]. Jak zauważa Mikowska [2007] tradycja miejsca jest również pierwotnym czynnikiem kompozycji pozwalającym zachować tożsamość i lokalną różnorodność krajobrazu.

Wsie polskie wywodzą swój rodowód ze średniowiecza. Planowane były jako zespoły zabudowań, dróg, pól i lasów, a na ich rozwój miały wpływ uwarunkowania fizjograficzne i społeczno-gospodarcze. Przykładem wsi królewskiej ukształtowanej na terenach Lubelszczyzny jest Krępiec, który w 1398 r. osadzony został na prawie magdeburskim przez króla Władysława II Jagiełłę¹. Według źródeł historycznych

¹ Według aktów kościelnych dziesięcinę z Krępeca zaczęli pobierać mansjonarze z kaplicy św. Trójcy na Zamku Lubelskim już 1393 r.

Kompozycja wsi Krępiec



Il. 1. Wieś Krępiec z zaznaczonym zespołem dworsko-parkowym, na tle dóbr krępieckich, pocz. XX w.

Źródło: Mapa austro-węgierska okolic Lublina w skali 1:75 000

w 1531 r. osada składała się z 6 łąń i młyna wodnego. W latach 60. XVI w. powstał tu folwark, a w jego granicach znajdowały się 22 gospodarstwa chłopskie na prawie czynszowym (kmicie) na 21 łąnach, 7 zagród, 4 karczmy oraz młyn ze stawem rybnym² [Jurek]. W 2. poł. XIX w. przy młynie wodnym utworzono zespół dworsko-parkowy, na który składał się: zespół folwarczny, park dworski, gorzelnia, browar, młyn oraz sadzawka z odnogą rzeki Stoki [Zabytki wpisane]. Powierzchnia Krępcy obejmowała wówczas 1352 morgi i zamieszkiwana była przez 59 osób [Sulimierski, Walewski 1880–1914]. Pod koniec XIX w. dobra krępieckie zostały rozparcelowane przez Grodzickich (ówczesnych właścicieli), na których w XX w. usytuowano miasto Świdnik (w tym gromadę Adampol) oraz wsie: Franciszków, Kazimierzówka, Krępiec (Nowy Krępiec i Kolonia Krępiec) [Lisowski 1993].

Do dnia dzisiejszego z 2. poł. XIX w. zachowały się we wsi Krępiec: murowany dom robotników rolnych, murowane czworaki (domy nr 55, 73, 81 i 82, częściowo przebudowane), murowana obora (przebudowana w latach 60. XX w.) oraz pozostałości parku podworskiego; zaś z lat 20. XX w. przetrwały: murowana obora (dom nr 8, częściowo przebudowany), zespół młyna wodnego, tj. murowany młyn, drewniany dom młynarza, murowana obora oraz murowano-drewniany spichlerz. Należy jednak zaznaczyć, że w latach 70. XX wyburzony został dwór, w miejscu którego powstał ośrodek rekreacyjny, zaś staw rybny został przekształcony na zalew [Zabytki wpisane].

² Przypuszczać można, że ukształtowany staw rybny miał zwiększać siłę nurtu doprowadzającego wodę do młyna.



Il. 2 i 3. Porównanie układu przestrzennego wsi Kępiec w latach 50. XX w. oraz w latach 10. XXI w.

Źródło: Mapa Wojskowego Instytutu Geograficznego powojennych okolic Lublina 1:25 000. 1934, Fotogrametryczne zdjęcia lotnicze (nr: 24_8481)

Analiza mapy z 1916 r. (il. 1) wskazuje, że teren dóbr kępieckich usytuowany został na pofalowanym terenie (suche doliny lessowe) sąsiadujący na wschodzie z doliną rzeki Stoki. Na dobra składały się obszary leśne, tereny wykorzystywane rolniczo – o niwowym układzie pól, oraz osada zlokalizowana przy rzece Stoki, w lekkim obniżeniu terenu. Do wsi prowadziły dwie drogi z Wierchowisk do Jankowic, przy której usytuowano kapliczkę, i z Wierchowisk do Biskupic, na trasie której usytuowano dwa krzyże przydrożne³. Zespół zabudowań chłopskich ukształtowany został przede wszystkim po wewnętrznej stronie nawsia (o wrzecionowatym kształcie), którym towarzyszył staw rybny stanowiący dobro wspólne jego mieszkańców – dominanta przestrzenna wsi nieparafialnej. Na mapie po wschodniej

³ Takie usytuowanie wsi związane było z biegnącym przez te tereny prastarym traktem z Lublina do Zamościa i Lwowa [Lisowski].

stronie nawsia zaznaczony został również zespół dworsko-parkowy, który stanowił ówczesny przysiółek wsi.

Wiek XX to dla wsi okres intensywnych zmian, które ściśle związane były z rozwojem gospodarczym i panującym wówczas ustrojem politycznym. Analiza mapy z 1953 r. (il. 2) wskazuje na rozszerzenie zasięgu przestrzennego samej osady (zarówno na zewnątrz, jak i do wewnątrz nawsia) oraz rozbudowę siatki dróg, wzdłuż których sytuowana była nowa zabudowa. Analiza zdjęcia lotniczego z 2016 r. (il. 3) ukazuje dalej postępujący proces rozlewania się zabudowy, który stanowi problem nie tylko dla krajobrazu kulturowego, ale również przyrodniczego.

Krajobraz wiejski uznać należy za dobro publiczne, dlatego tak ważne jest, aby zachować jego układ przestrzenny i czasowy. Analiza map kartograficznych oraz zdjęć satelitarnych udowodniła, że Krępiec zachował swoją kompozycję i układ przestrzenny, a wszystkie wyszczególnione wyżej cechy pozwalają zaklasyfikować ją jako wieś typu owalnicowego. Niestety wszechobecne rozlewanie się zabudowy, rozdrobienie struktury agrarnej, w tym krajobrazu rolniczego o wysokiej różnorodności biologicznej, dewastacja zabytkowych budynków inżynierskich jest zaprzeczeniem tak ważnej dla każdego z nas tradycji miejsca.

Marcin Iwanek

KOMPOZYCJA KRAJOBRAZU WIEJSKIEGO NA PRZYKŁADZIE GMINY KONOPNICA

Krajobraz wiejski integruje przestrzeń kulturową z naturalną. Kompozycja poszczególnych jego wnętrz budowana jest zarówno z obiektów naturalnych jak i kulturowych.

Środowisko na obszarach prowadzonej produkcji rolniczej jest intensywnie przekształcane przez człowieka, na skutek czego krajobrazu pierwotnego w przestrzeniach wiejskich ubywa. Właściciele nieruchomości dążą do najefektywniejszego wykorzystywania należących do nich terenów, przez co uprawę roślin i hodowlę zwierząt prowadzi się wszędzie tam, gdzie jest to uzasadnione ekonomicznie.

W przestrzeni wsi krajobraz pierwotny występuje jeszcze w miejscach, w których prowadzenie działalności budowlanej czy rolniczej jest utrudnione ze względu np. na duże zróżnicowanie wysokości w ukształtowaniu terenu, czy występowanie wody powierzchniowej. Takie miejsca stanowią barierę technologiczną, którą człowiek pokonuje tylko w przypadkach, w których może na tym skorzystać. Z drugiej strony pojawianie się nowych efektywniejszych urządzeń wraz z rozwojem wiedzy powoduje, że sam proces pokonywania trudności w prowadzeniu inwestycji, wymaga mniejszych nakładów finansowych. Człowiek z coraz większą łatwością podporządkowuje sobie przestrzeń. Naturalne rozlewiska wód są regulowane, czasami

osuszane przez co znikają z krajobrazu. Niekorzystne dla produkcji czy osiedlania się ukształtowanie terenu jest przekształcane w zależności potrzeb poprzez formowanie nasypów lub wykonywanie wykopów.

Obecnie aby zachować krajobraz pierwotny ludzie obdarzeni dużą wrażliwością ekologiczną starają się nakładać ograniczenia w prowadzeniu działalności ekspansywnej przez wprowadzanie odpowiednich regulacji prawnych. Jednym ze sposobów dającym odpór niekorzystnym zjawiskom przekształceniowym jest ustanowienie odpowiednich zapisów w planie miejscowym, który zobowiąże właścicieli nieruchomości do uzgadniania zamierzeń inwestycyjnych z powołanymi do tego celu instytucjami. Działania tego rodzaju mogą przyczynić się do zachowania w krajobrazie różnorodności ukształtowania terenu oraz obfitości gatunków roślin i zwierząt.

Gmina Konopnica jest zlokalizowana w bezpośrednim sąsiedztwie Lublina. przylega do zachodniej granicy wojewódzkiego miasta. Jej powierzchnia w granicach administracyjnych wynosi 92,75 km².

Krajobraz sołectw Konopnicy posiada duże walory przyrodnicze. Przepływa przez nią rzeka Czechówka i jej dopływy. W dolinie zlokalizowanej w Radawcu Dużym, występują niewielkie oczka wodne, zasilane małym strumieniem.

W obrębie gminy znajduje się 20 sołectw. Powierzchnia terenu na której występują elementy krajobrazu naturalnego jest znacząco większa. Użytki rolne stanowią aż 90%, zaś użytki leśne 5% całości obszaru.

W Przestrzeni Gminy Konopnica występują wąwozy, które czynią to miejsce bardziej atrakcyjne widokowo. W suchych dolinach uformowanych przez procesy erozyjno-drenujące można aktywnie spędzać wolny czas w kontakcie z przyrodą, spacerując lub jeżdżąc rowerem. Obszary naturalne, które można wykorzystać w celach rekreacyjno-sportowych to dodatkowy czynnik, zachęcający do osiedlania na terenie gminy. W wąwozach występują ciekawe gatunki roślin takie jak: pełnik europejski, ciemierzycza zielona, krwiściąg lekarski. Na terenie tym mają siedliska zwierzęta zagrożone wyginięciem, do których trzeba zaliczyć derkacza i zimorodka.

Gmina leży na dwóch obszarach geograficznych. Ich granicę wyznacza linia kolejowa biegnąca w kierunku zachodnio-wschodnim. Północne tereny sołectw Konopnicy położone są na Płaskowyżu Nałęczowskim, na którym znajduje się punkt najwyższy wyniesiony ponad poziom terenu gminy osiągający wysokość 252 m n.p.m. Drugim obszarem geograficznym jest Równina Belżycka charakteryzująca się płaskim krajobrazem. Kontrast między tymi obszarami stanowi dodatkowy walor krajobrazowy (wg <https://pl.wikipedia.org/wiki/Konopnica>).

Przemiany przestrzenne jakie można zaobserwować w sołectwach należących do gminy są typowe dla terenów wiejskich, zlokalizowanych w Polsce, graniczących z dużymi miastami. Osady min: Szerokie, Lipniak, Konopnica, Motycz Józefin czy Zemborzycze Podleśne przypominają swoim układem zabudowy peryferie dużych jednostek urbanistycznych. W miejscowościach tych zachodzi zmiana charakteru funkcjonalno-przestrzennego, z rolniczego z typową dla tego przeznaczenia



1 – Granica gminy, 2 – Przyrodniczy system gminy objęty całkowitym zakazem zabudowy, 3 – Obszary zabudowy zagrodowej i mieszkalnej jednorodzinnej.

Il. 1. Mapa Gminy Konopnica z naniesionymi obszarami zabudowy zagrodowej i mieszkalnej jednorodzinnej

Źródło: M. Iwanek na podstawie Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego Gminy Konopnica, <https://konopnica.eu/studium-uwarunkowan-i-kierunkow-zagospodarowania-przestrzennego-gminy-konopnica/>, dostęp 20.09.2019

zabudową zagrodową na mieszkalną jednorodziną. Istniejąca linia kolejowa, powstała w czasach zaborów oraz oddana do użytkowania w 2016 roku droga ekspresowa S19 wydzielają północno-wschodnią część Gminy Konopnica, utrudniając prowadzenie nowych połączeń komunikacyjnych w kierunku pozostałych, przynależnych do niej obszarów. Sytuacja ta dodatkowo determinuje przemiany przestrzenne w sołectwach przylegających do granic administracyjnych Lublina przyczyniając się do ich przyspieszenia.

Zmiany w krajobrazie wiejskim polegają na wprowadzaniu zabudowy wolnostojącej mieszkalnej jednorodzinnej, która z większą intensywnością wykorzystuje teren co przyczynia się do jednoczesnego zmniejszania powierzchni biologicznie czynnej. Wprowadzanie nowej funkcji w przestrzeni są widoczne przez zanikanie

Kompozycja wsi



Il. 2. Panoramy na odcinku drogi Kozubszczyzna-Motycz

Fot. M. Iwanek, 2019.

charakterystycznych dla zabudowy zagrodowej elementów takich jak budynki inwentarskie i magazynowe (stodoly, spichlerze, silosy).

Współcześnie do przekształceń krajobrazu przyczyniają się nie tylko właściciele poszczególnych nieruchomości. Proces musi być poprzedzony odpowiednimi działaniami na poziomie władz samorządowych, które przy udziale mieszkańców gminy i planistów opracowują miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego. Podlega on uzgodnieniom, m.in., z instytucjami odpowiedzialnymi za ochronę zabytków, środowiska i krajobrazu. Na koniec wystarczy jeszcze aby geodeci dokonali podziału działek, w celu wydzielenia parceli o uzasadnionych ekonomicznie wymiarach dostosowanych pod zabudowę mieszkalną jednorodzinną i w efekcie uzyskujemy inny obraz przestrzeni.

Zmiana krajobrazu nie jest sama w sobie zjawiskiem negatywnym. W szczególności powinna być przemyślana i poprawnie zaprojektowana.

W Studiu uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego Gminy Konopnica przedstawione są zamierzenia władz samorządowych odnoszące się do tego w jaki sposób będą zagospodarowywane poszczególne jej obszary. Opracowanie to jest zdominowane przez elementarny układ osiedleńczy polegający na połączeniu ciągu komunikacyjnego z przylegającą do niego z obu stron zabudową mieszkalną jednorodzinną i zagrodową (oba typy są przypisane do tych samych terenów). Niemalże w każdym punkcie systemu sieci dróg Konopnicy przedstawionych w Studium pojawia się identyczny schemat funkcjonalny (il. 1). Określony w ten sposób zapisami planistycznymi krajobraz przestrzeni komunikacyjnych może ulec ujednoczeniu, co spowoduje, że użytkownicy dróg utracą możliwość podziwiania rozległych panoram uformowanych z tylko z elementów naturalnych, pozbawionych zabudowań (il. 2).

Ewelina Widelska

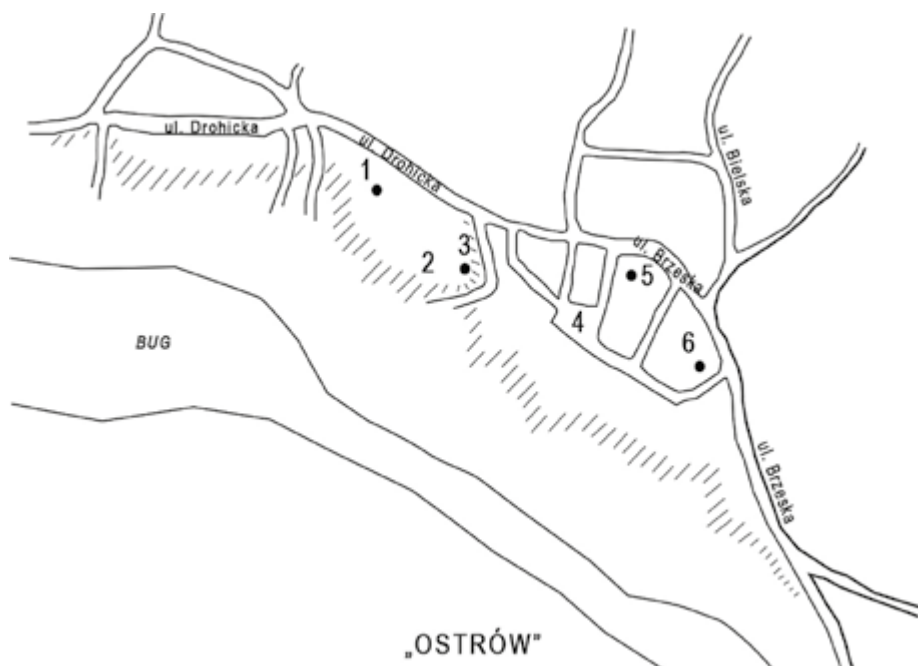
PRZEKSZTAŁCENIA KOMPOZYCYJNO-KRAJOBRAZOWE WSI MIELNIK

Mielnik jest wsią (prawa miejskie utracił w 1934 r.) znajdującą się w obrębie Wysoczyzny Drohiczyńskiej, w województwie podlaskim, w powiecie siemiatyckim. Miejsowość położona jest na prawym, wysokim brzegu Bugu na krawędzi Wysoczyzny Bielskiej, cypłowato wchodzącej w dolinę rzeki. Charakteryzuje się urozmaiconą rzeźbą terenu. Występują tu wyniesienia¹ o różnorodnym profilu zboczy i niewielkie obszarowo – tereny płaskie. W kierunku południowym spływają ku rzece liczne potoki wód źródłanych. Te naturalne warunki sprzyjały w przeszłości kolonizacji tego terenu i determinowały rozwój układu przestrzennego.

W XI–XIII w. istniały tu dwa, powiązane ze sobą, systemy osad obronnych, które miały wspólny cel – ochronę i obsługę przeprawy na Bugu oraz kontrolę drogi wodnej². Te dwa układy osadniczo-obronne, rozdzielone płynącym w stronę Bugu strumieniem, stały się załączkami rozwoju osadnictwa mielnickiego, którego nasilenie przypadło na litewski okres kolonizacji tych ziem.

¹ Średnia wysokość wynosi 165–170 m n.p.m. Wąski i długi obszar osadniczy zamyka się pomiędzy rzeką od południa a pasem wyniesień i głębokich jarów od północy.

² Przeprawa leżąca około 1,5 km na wschód była bezpośrednio chroniona, najprawdopodobniej, systemem składającym się z trzech osad. Na prawym brzegu rzeki funkcję tę spełniała osada położona w rejonie obecnej ul. Zamiejskiej, a po drugiej stronie rzeki – osada na Zabużu. Jednak w całym tym systemie integralną rolę pełniła trzecia osada, leżąca na znajdującej się na wysokości Mielnika wyspie Ostrów.



Il. 1. Schematyczne rozplanowanie Mielnika w XVIII w. z wyróżnieniem obiektów sakralnych i innych elementów kompozycji przestrzennej miasta (1. Cerkiew Narodzenia NMP, 2. Zamek, 3. Kościół św. Mikołaja, 4. Rynek miejski, 5. Kościół Narodzenia NMP, następnie św. Rocha, 6. Cerkiew Zmartwychwstania Chrystusa)

Źródło: oprac. własne za: [Michaluk 1993, s. 37]

22 września 1440 r. w Drohiczynie Bolesław IV wystawił Mielnikowi dokument lokacyjny na prawo chełmińskie. Nadanie prawa chełmińskiego mogło wiązać się z lokacją miasta w nowym miejscu w okolicach przeprawy, oddzielonej od starego ośrodka płynącym w kierunku Bugu strumieniem. Teren ten jeszcze w 1560 r. określany był jako „miasto na Krzywczycach”. Płaski, nieograniczony wzgórzami obszar mógł zostać uznany za dogodne miejsce osadnicze dla napływającej ludności mazowieckiej. Próba lokacji prawdopodobnie nie powiodła się, czego świadectwem jest nowy dokument z 1501 r., nadający magdeburskie prawo miejskie Mielnikowi, tym razem temu, który rozwinął się w pobliżu zamku [Michaluk 1993, s. 28].

W XVI w. Bug na wysokości Mielnika płynął dwoma ramionami, które obejmowały owalną wyspę Ostrów – długości około 4,5 km i szerokości 1,5 km. Wyspa ta umożliwiła powstanie drewnianego, skrzyniowego mostu. Po prawej stronie drogi znajdowała się osada typu **okolnicy**. Ośrodkiem rozplanowania lokacyjnego był obszerny prostokątny rynek, obecnie zamieniony w zadrzewiony skwer. Ponad osadą górował zamek. Rozwój przestrzenny Mielnika postępował głównie wzdłuż osi wschód–zachód. Wpływ na to miała rzeźba terenu, a także przebieg



Il. 2. Mielnik na mapie Europy w XVIII w. (1. Cerkiew Narodzenia NMP, 2. Kościół św. Mikołaja, 3. Kościół Narodzenia NMP, następnie św. Rocha, 4. Cerkiew Zmartwychwstania Chrystusa)

Źródło: <https://mapire.eu/en/map/europe-18century-firstsurvey/?bbox=2562590.493942839%2C6859380.868075142%2C2568843.99831942%2C6861291.793782271&layers=osm%2C163%2C165> [dostęp 18.11.2018 r.]

najbardziej uczęszczanych szlaków: na wschód w kierunku przeprawy i na zachód do Drohiczyna.

W połowie XVI w. rozpoczął się upadek Mielnika. Złożyło się na to kilka przyczyn. Po 1551 r. spłonął zamek³. W tym okresie zniszczeniu uległ również most na Bugu. Być może wpływ na to miała zmiana biegu rzeki, która zaczęła płynąć prawym korytem, a więc tuż pod wzgórzem zamkowym. Stagnacja i regres miasta przeciągnęły się aż na początek XVIII w.

Wówczas na dużą skalę zaczęły być wykorzystywane leżące w okolicach Mielnika pokłady kredy. Rozwijający się przemysł wapienniczy znacznie przyczynił się do wyjścia miasta z długotrwałego zastoju. Mielnik stał się najważniejszym ośrodkiem produkcji wapienniczej na Podlasiu. Wraz z ożywieniem gospodarczym nastąpił przestrzenny rozwój miejscowości.

³ Po pożarze zamku kolejni starostowie mielniccy starali się o wystawienie na jego miejsce rezydencji starościńskiej. Prace budowlane ciągnęły się kilkanaście lat. W latach sześćdziesiątych XVI w. liczono jeszcze na przywrócenie Mielnikowi utraconej rangi w związku z reorganizacją województwa podlaskiego.



Il. 3. Panorama Mielnika widziana od strony rzeki. Lata dwudzieste XX w. Po lewej stronie Góra Zamkowa, na niższym wzniesieniu widoczny kościół św. Mikołaja

Źródło: <http://www.mielnik.com.pl/2012-01-17-11-40-08/krajobrazy-mielnika-i-okolic-w-fotografii-piotra-ciesli/59-galeria/zdjecia-historyczne> [dostęp 15.11.2018 r.]



Il. 4. Współczesna panorama Mielnika. Z uwagi na fakt, iż świątynie są znacznie skromniejsze niż w Drohiczyźnie, nie są tak dobrze wyeksponowane i nie górują nad współczesną zabudową. Patrząc od lewej wylania się zarys (1.) kaplicy cmentarnej pw. Matki Boskiej Opiekuńczej (jest to najstarsza zachowana świątynia), następnie (2.) widoczna jest cerkiew pw. Narodzenia NMP. Najwyższym wzniesieniem jest (3.) Góra Zamkowa, a tuż pod nią znajdują się ruiny (4.) kościoła św. Mikołaja. Pod (5.) dostrzegalne jest wzniesienie, na którym niegdyś usytuowany był kościół św. Rocha, a w niewielkim oddaleniu dostrzegalna jest fasada (6.) współczesnego kościoła parafialnego pw. Przemienienia Pańskiego

Fot. E. Widelska, 2018

Od XVIII w. układ przestrzenny miejscowości nie podlegał już zasadniczym zmianom (il. 1). Do dziś pozostał widoczny średniowieczny podział miasta na trzy osady powiązane ze sobą traktem Brześć–Drohiczyń [Michaluk 1993, s. 42–44]. W układzie kompozycyjnym miejscowości trudno doszukać się typowego dla miast lokowanych na prawie niemieckim, rozplanowania. Fakt, iż miasto rozwinęło się na bazie osad wiejskich, podgordziowych, jest współcześnie dużo bardziej czytelny. Trudno doszukać się cech układu urbanistycznego w rozplanowaniu miejscowości.

Okres I wojny światowej był trudny dla tego regionu. W 1934 r. na wniosek mieszkańców Mielnik został pozbawiony praw miejskich. Obecnie jest wsią liczącą niespełna 900 mieszkańców.

Lokacja miasta często przebiegała w sposób ewolucyjny, jako przekształcenie układu przestrzennego istniejącej już osady. Jak widać na przykładzie Milenika, jego przekształcenia dotyczyły przede wszystkim kwestii gospodarczych i społecznych, w znacznie mniejszym stopniu przestrzennych. Stosując nowe rozplanowanie starano się uwzględniać relikty przedlokacyjne i warunki geomorfologiczne odstępując częściowo od regularności. Wytyczający miasto urzędnicy musieli się dostosować do konfiguracji terenu, istniejącej już zabudowy i determinujących tutejszy układ – szlaków komunikacyjnych. Dlatego, mimo iż Mielnik był określany mianem jednego z ważniejszych miast Podlasia, współcześnie trudno doszukać się z tego okresu nawet reliktyw zabudowy, czy typowo miejskiego rozplanowania. Nie sposób ocenić, czy w tym przypadku to miasto było formą wtórną, czy wieś. Niemniej, urokliwe położenie i doskonale warunki widokowe, powodują, że Mielnik jest jedną z bardziej interesujących miejscowości na Podlasiu.

Margot Dudkiewicz

DRZEWO JAKO ELEMENT KOMPOZYCJI WSI

Kompozycje wsi są wynikiem długoletniego procesu. Odzwierciedlają nagromadzone przez lata doświadczenia ludzkie realizowane w formie struktury przestrzennej zabudowy, układów roślinnych oraz tradycji. Na terenach wiejskich można spotkać liczne formy zieleni: wiejskie parki podworskie, ogrody przykościelne, cmentarze, układy alejowe, zadrzewienia śródpolne, sady oraz ogródki przydomowe [Majdecka-Strzeżek 2005]. Drzewa pełnią funkcje znaczących elementów krajobrazu wsi, będąc zarazem nośnikami silnych znaczeń symbolicznych. Nadają tożsamości i unikalnego charakteru miejscowościom. W krajobrazie wiejskim droga jest bardzo istotnym elementem wizualnym i kompozycyjnym. Zdecydowana większość wsi w Polsce ma układ liniowy. Zabudowa ciągnie się wzdłuż drogi przez kilka, a nawet kilkanaście kilometrów. Tradycyjnie wyobrażamy sobie drogę wiejską jako spokojną, obsadzoną drzewami, odgrodzoną od domów drewnianym płotem, z ławką ustawioną na poboczu pod krzakiem bzu [Borc 2001].

Zachariasz [2002] zwraca uwagę, iż aleja to jedna z najpiękniejszych form, jakie sztuka ogrodowa wprowadziła w krajobraz kulturowy (il. 1). Od stuleci rzędy drzew wyznaczały systemy dróg łącząc wsie z miastami, folwarkami, polami i lasami [Szcapanowska 2014]. Reprezentacyjna, wyniosła, monumentalna, o zdefiniowanej postaci, prowadzi wędrowca do celu, jakim może być miasto czy wieś, kościół, rezydencja, cmentarz czy pomnik. Aleja to wyróżniający się element krajobrazu, przywodzi na



Il. 1. Brzozowa aleja, wieś Sobibór (woj. lubelskie)

Fot. M. Dudkiewicz, 2017.

myśl obiekt sakralny ze sklepieniem, przez które przenikają promienie słoneczne. Najczęściej spotykane są aleje jednogatunkowe: grabowe, lipowe, wiązowe (dobrze znoszące cięcie) oraz dębowe, kasztanowcowe, jesionowe, klonowe czy jaworowe.

Wiele zabytkowych parków to miejsca z bogatymi kolekcjami drzew i krzewów ozdobnych, często obcego pochodzenia, osiagającymi znaczne rozmiary [Czekalski, Czajka 2003]. Jakub Kazimierz Haur [1679] zalecał obsadzać dwór i budynki gospodarcze różnymi gatunkami drzew. Drzewa miały chronić siedziby przed wiatrem, stosowano je też jako materiał budowlany, na opał i w medycynie. Szczególnie polecane były: wierzba (przy płotach, na groblach), bez lilak (przy ogrodzeniach, altanach), gatunki cierniste, topola (przy rzekach, na wyspach), brzoza (dla cienia), zwłaszcza zaś dąb (do sadzenia przy domu) oraz lipa (do ochrony siedzib przed wiatrem). Drzewo lipy przybiera różne formy pokrojowe, z których tworzą „okrągłe ganki, chłodniki, grotty i mieszkania”. Sadzona przy budynkach miała chronić od uderzeń pioruna. Według Moszyńskiego [1774]: „drzewa najczęściej stanowią o parku i ogrodzie”. Również Izabela Czartoryska uznaje drzewa za największe ozdoby „ktoremi ziemia jest okryta, a posadzenie drzew w ogrodzie należy do pierwszych prac ogrodnika”. Księżna pisze, aby „drzewa sadzić z gustem, w grupach i samodzielnie, przy czym zaleca się pielęgnować drzewa stare”. Kompendium wiedzy o zakładaniu ogrodów

stanowiła książka E. Janowskiego *Ogród przy dworze wiejskim* z 1900 r. Ogród powinien być ogrodzony ogrodzeniem trwałym (mur, parkan, siatka, sztachety) i żywopłotem z głogu (żywopłoty niskie), względnie grabu lub klonu (żywopłoty wysokie). „Wokół budynku głównego winny znajdować się pojedyncze drzewa i małe skupiny oraz kwietniki, a osie widokowe wybiegać w park na duże okazy drzew. Do folwarku prowadziła szeroka droga obsadzoną szpalerem lub krytym chodnikiem. Drogi spacerowe miały mierzyć na szerokość 6', a droga dojazdowa 20' – wysypać je trzeba było żwirem lub cegłą”. Aleja główna powinna być wysadzona dwoma rzędami dużych drzew i znajdować się od strony północnej dworu, tak aby strona południowa dworu mogła być przeznaczona na taras, werandę, rzadsze drzewa i kwietniki. Podstawą kompozycji były drzewa krajowe: dąb, brzoza, jesion, buk, klon, wiąz. Pod koronami drzew i przy polankach sadzono czeremchy, dzikie grusze i wiśnie, trzmieliny, derenie i leszczyny. Z drzew egzotycznych stosowano akację, topolę włoską, dąb czerwony, paulownię, tulipanowca i magnolię [Dąbski, Dudkiewicz 2012].

W przeciwieństwie do ozdobnych parków – w kompozycji sadów i zagrodów owocowych – funkcja użytkowa była najważniejsza. Tutaj głównym celem nie były widoki i płynność kształtowanych linii, ale rozmieszczenie drzew i odległość między nimi, szerokość ścieżek, lokalizacja oraz nasłonecznienie. XIX-wieczni autorzy poradników jednogłośnie opowiadali się za projektowaniem geometrycznych narysów sadów i zagrodów owocowych, dzielonych na moduły trójkątne lub prostokątne. Drzewa miały być zasadzone w narożnikach tych figur, a pomiędzy nimi prowadzono szerokie ścieżki, umożliwiające przejazd i wygodne zbieranie owoców. Odrębnym zagadnieniem było prawidłowe usytuowanie sadów wobec wsi oraz założeń parkowych. W zagrodach wiejskich kwestia lokalizacji sadu nie pozostawiała wątpliwości – miał się on znajdować stosunkowo blisko domu mieszkalnego, od strony drogi dojazdowej albo za budynkami inwentarskimi. W założeniach rezydencjonalnych wprowadzano podział na część ozdobną i użytkową, przy czym żadna z nich nie była pod względem kompozycyjnym ważniejsza od drugiej [Strumillo 1883; Janowski 1916; Baster 2012].

W panoramie wsi często z daleka czytelna jest przede wszystkim grupa drzew, w której dopiero z bliska rozpoznać można zabudowania mieszkalne i gospodarcze. Wśród drzew liściastych otaczających chłopskie gospodarstwa szczególne znaczenie miały gatunki rodzime, takie jak klon, lipa i dąb. Chroniły dom przed uderzeniem pioruna i przed wszystkim złem, powstrzymywały siłę wiatru. Ponadto sadzone na ogół pojedynczo na terenie obejścia dawały cień i miejsce dla wypoczynku (il. 3). Niektóre gatunki jak np. lipa i kasztanowiec dostarczały liści i kwiatów do wyrobu medykamentów niezbędnych w ludowej medycynie [Majdecka-Strzeżek 2005].

Drzewa otaczały opiekuńczymi konarami także krzyże i kapliczki. Kapliczki usytuowane na granicach wsi witaly i żegnały podróżnych, a te lokowane na rozstajach pełniły rolę drogowskazów. Gatunkiem, który sadzono tu najczęściej była lipa. Drzewo to uważano za siedzibę cudownej mocy, przynoszące szczęście i drzewo



Il. 2. Malownicze stawy w parku dworskim. Brzegi porośnięte starymi egzemplarzami wierzby plączącej, wieś Łysolaje (woj. lubelskie)

Fot. M. Dudkiewicz, 2018.

święte. W środku lata, gdy prezentują swe niepowtarzalne kształty, podkreślone jaszkrawością kwiatostanów i tajemnicą chłodnych, głębokich cieni, ich charakterystyczne sylwetki zdobią wiele polskich wsi [Janecki 2008a]. Na przelomie XX i XXI w. coraz częściej w najbliższym otoczeniu kapliczek sadzone są żywotniki, zwykle symetrycznie, po obu stronach budowli. Niekiedy kapliczki obsadza się nadal kompozycjami roślin kwiatowych i krzewami, zwykle lilakami, różami, rzadziej jaśminowcami [Kopaliński 1999; Cała 2007; Dudkiewicz i in. 2016].

Jednym z najważniejszych elementów ożywiających geometryczny rolniczy krajobraz są zadrzewienia śródpolne różnego pochodzenia – od resztek naturalnych lasów, poprzez celowe nasadzenia oraz zakrzewienia powstające spontanicznie w procesach ekologicznej sukcesji. Z tymi ostatnimi spotykamy się coraz częściej na znacznych obszarach porzuconych pól. Różnego typu zadrzewienia, zakrzewienia, miedze, śródpolne oczka wodne i rowy melioracyjne rozsiane w krajobrazie rolniczym, w którym dominują pola uprawne – wyróżniają się ogromnym bogactwem przyrody. Tutaj wyraźnymi rzędami wzdłuż brzegów rzek i zbiorników wodnych rosną olchy. Wiosną skraje łągów rozświetla biel kwitnących kwiatów czeremchy. Ogłowie wierzby wyznaczają drogi na zielonych łąkach. Zadrzewienia w krajobrazie otwartym



Il. 3. Kwitnąca grusza na podwórku, wieś Sobibór (woj. lubelskie)

Fot. M. Dudkiewicz, 2018

mogą występować w różnych formach np. pojedynczych, pasowych, grupowych, kępowych. Biorąc pod uwagę miejsca występowania, wyróżnia się kilka podstawowych kategorii zadrzewień: zadrzewienia śródpolne, śródłukowe, nadwodne, przydrożne [Siewniak i Mitkowska 1998; Bożętka 2007]. W tworzeniu zadrzewień śródpolnych niezwykle subtelne działania, ograniczone często do operowania pojedynczymi drzewami, zapewnią powodzenie przedsięwzięcia, nadając określonym krajobrazom całkowicie nowy wyraz – zmiękczenia geometrycznej przestrzeni [Janecki 2008b]. Do nowych zadrzewień śródpolnych powinny być stosowane jedynie gatunki rodzime. Na glebach suchych, jałowych i stanowiskach nasłonecznionych dobrze rosną takie gatunki jak: grusza pospolita, kalina hordowina, śliwa tarnina, świdośliwa jajowata, ja błoń dzika. Siedlisk wilgotnych, żyznych i zacienienia wymagają: czeremcha zwyczajna, dereń świdwa, bez czarny, jarzab pospolity, kalina koralowa, kruszyna pospolita, leszczyna pospolita, suchodrzew czarny i pospolity, trzmielina pospolita oraz krajowe wierzb [Waszak 2002; Nowak-Rząsa 2010].

Aleje są bardzo charakterystycznym elementem krajobrazu – niestety, już coraz rzadszym. Powodem wycinki nie jest zwykle stan zdrowotny drzew przydrożnych, ale ich lokalizacja, która koliduje z nowymi inwestycjami. Historyczne założenia dworsko-parkowe i przypalacowe, są cennym elementem dziedzictwa kulturowego

regionu. Drzewa w nich rosnące powinny pozostawać pod stałą opieką konserwatorską, ponieważ bez konsekwentnie realizowanych prac – krucha materia parków i ogrodów będzie stopniowo dewastowana. W przypadku wielu obiektów parkowych w wyniku braku opieki i zaniechania prac pielęgnacyjnych – w szybkim tempie postępuje niekontrolowany rozrost zieleni samosiewnej, powodujący szereg zmian w dawnym układzie kompozycyjno-przestrzennym i powiązaniach obiektów z otaczającym krajobrazem. Dzięki drzewom możemy bardzo subtelnie, ale w sposób istotny, wyciszać agresję geometryzacji rolniczej przestrzeni produkcyjnej. Zachowanie dawnych i zakładanie nowych nasadzeń to doskonały sposób zmniejszenia wizualnego chaosu współczesnych wsi.

BIBLIOGRAFIA

- Bański J, 2017, *Rozwój obszarów wiejskich*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa.
- Baster P. 2012. *Drzewa i krzewy owocowe* jako elementy kompozycji krajobrazowych w świetle polskich traktatów z XIX i początku XX wieku. *Czasopismo Techniczne Architektura* 109, z.8A: 119–126
- Bernatowicz T., 2005, *Sentymentalne idee i wiejskie chatki w ogrodach picturesque czasów stanisławowskich*, [w:] *Obraz i przyroda. Materiały z konferencji „Obraz i przyroda”, Katolicki Uniwersytet Lubelski, 6–8 października 2003*, red. M. Mazurczak, J. Patyra, M. Żak, wyd. KUL, Lublin, s. 117–155.
- Borc Z. 2001. Drogi w krajobrazie wiejskim. *Zesz. Nauk. AR Wroc.* 419, Konf. 33: 17–22.
- Bożętka B. 2007. Wybrane problemy waloryzacji zadrzewień i zakrzewień obszarów rolnych. *Waloryzacja środowiska przyrodniczego w planowaniu przestrzennym*. S.117–127
- Cała A. 2007. Krajobraz z sacrum w tle – kapliczki przydrożne, jako element krajobrazu wsi opolskich. *Teka Kom. Arch. Urb. i Stud. Krajoobr. O. Lub. PAN*, vol. 3, 24–34.
- Cała A., Orzechowska I., 2007, *Rola ogrodu przydomowego w kształtowaniu wizerunku wsi*. [w:] *Ogród za oknem, współczesny ogród przydomowy w teorii krajobrazu*, pod.red. B. J. Gawryszewska, K. Herman, Wydawnictwo Ideografia, Warszawa
- CBOS, 2006, *Co łączy ludzi żyjących na wsi i w mieście? – komunikat z badań*, PDF, https://cbos.pl/SPISKOM.POL/2006/K_125_06.PDF, dostęp 29.03.2018.
- Coxe W., 1778, *Podróż po Polsce 1778*, [w:] *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, oprac. W. Zawadzki, PIW, Warszawa 1963, s. 559–703.
- Czartoryska I. 1805. Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów. Wrocław.
- Czekalski M., Czajka E. 2003. Dendroflora i projekt rewitalizacji parku w Niemieckowie (woj. wielkopolskie). *Roczniki Akademii Rolniczej w Poznaniu CCCLIV, Bot.* 6: 23–31
- Dudkiewicz M., Dąbski M. 2012. Historia architektury rezydencjonalnej Lubelszczyzny i towarzysząca jej zielen komponowana w świetle dawnych wydawnictw. *Acta Sci. Pol., Formatio Circumietus* 11 (4) 2012, 29–38.
- Dudkiewicz M., Dąbski M., Durlak W. 2016. Obiekty sacrum w założeniach rezydencjonalnych Łęczyńskiego przełomu Wieprza. *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego* 62: 57–70
- Dymitrzyszn I., 2013, *Zgodność warstwy przyrodniczej i kulturowej jako wskaźnik wartości krajobrazu kulturowego wsi południowej Warmii – analiza i ocena wartości*, w: Dymitrzyszn I., Szyszko J,

Bibliografia

- Rylke J. (red.) Terenowe metody oceny i wyceny zasobów przyrodniczych, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 234–252
- Haur J.K. 1679. Ziemiańska generalna oekonomika. Kraków.
- Hermann, 1345, *Przywilej lokacyjny Jonkowa*, tłum. Rafał Zasański, Dom Warmiński, (online) http://domwarminski.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=10:przywilej-lokacyjny-jonkowa&catid=59:pozostale-zrodla-historyczne&Itemid=183 (pobrano 25.03.2019)
- Janecki J. 2008a. Drzewo rodzime. Architektura krajobrazu 1: 58
- Janecki J. 2008b. *Możliwości kształtowania układów naturalnych i półnaturalnych w krajobrazie otwartym*. Nauka Przyr. Technol. 2, 4, #46
- Jankowski E. 1900. Ogród przy dworze wiejskim. Warszawa.
- Kopaliński W. 1999. Słownik symboli, wyd. V. Wiedza Powszechna, Warszawa
- Kwiatkowski M., 1971, *Szymon Bogumił Zug – architekt polskiego oświecenia*, PWN, Warszawa.
- Majdecka-Strzeżek A. 2005. Kształtowanie zieleni na terenach wiejskich. Ogrody przydomowe – tradycja, przyszłość. Architektura Krajobrazu 3–4: 82–84
- Majdecki L. 2007. Historia ogrodów. T. 1. Wyd. Nauk. PWN Warszawa.
- Malawski S., 2016, *Idea powrotu do natury w polskich ogrodach VIII wieku w kontekście tendencji europejskich* [w:] *Kulturowe i Cywilizacyjne Postawy Polaków. Przyroda w Turystyce, Krajobrazie i w Sztuce*, red. M. Milecka, wyd. Wydziału OiAK UP w Lublinie, Lublin, s. 133–143.
- Małachowicz E., 1988, *Ochrona środowiska kulturowego*, t.1., Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Moszyński F.A. 1744. Rozprawa o ogrodnictwie angielskim. Warszawa
- Niedźwiecka-Filipiak I., 2009, Wyróżniki krajobrazu i architektury wsi polski południowo-zachodniej, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu, Wrocław.
- Nowak-Rzasa M. 2010. Zadrzewienia śródpolne jako cenny element krajobrazów rolniczych. Acta Scientiarum Polonorum. Administratio Locorum 9/4, 99–106
- Rydel M., 1993, Jam dwór polski, Gdańsk.
- Rylke J., 1995, Tajemnice ogrodów, Warszawa.
- Rylke J., 2013, *Rozwój osadnictwa południowej Warmii*, w: Dymitryszyn I., Szyszko J., Rylke J. (red.), Terenowe metody oceny i wyceny zasobów przyrodniczych, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 188–233
- Siewniak M., Mitkowska A. 1998. Tezaurus sztuki ogrodowej. Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa
- Szczepanowska B.H. 2014. Drzewa alejowe – bogactwo krajobrazów miast i wsi [w:] *Drzewa w krajobrazie – podręcznik praktyka*, s.9–16
- Trzaskowska E., Sobczak K., Falińska-król J., 2004, Przedogródki wiejskie i miejskie Lubelszczyzny. [w:] *Krajobraz i ogród wiejski*. T. 3. Przyrodniczy i kulturowy krajobraz wiejski. pod red. J. Janecki, Z. Borkowski. Wydawnictwo. KUL, Lublin: 135–138.
- Vahle H. C., 2001, *Das Konzept der potentiellen Kulturlandschaft-Vegetation*, Tuexenia 21, Göttingen, s. 273–292
- Waszak A. 2002. Drzewa i krzewy na obrzeżach miast. Przegląd Komunalny 6: 18.
- Zachariasz A. 2002. Ogród dworski – wybrane charakterystyczne elementy i motywy, w: *Dwór polski*. Zjawisko historyczne i kulturowe, Kielce, s.353–375.



KOMPOZYCJA SAKRALNA

Zapraszamy
na otwarte seminarium metodologiczne
Katedry Architektury Krajobrazu,
które odbędzie się
17 kwietnia 2019 r. o godz. 19.00
w budynku CIW, w sali 382.



WYDZIAŁ
OGRODNICTWA I ARCHITEKTURY
KRAJOBRAZU

Kompozycja sakralna

Materiały do seminarium z 17 kwietnia 2019 roku

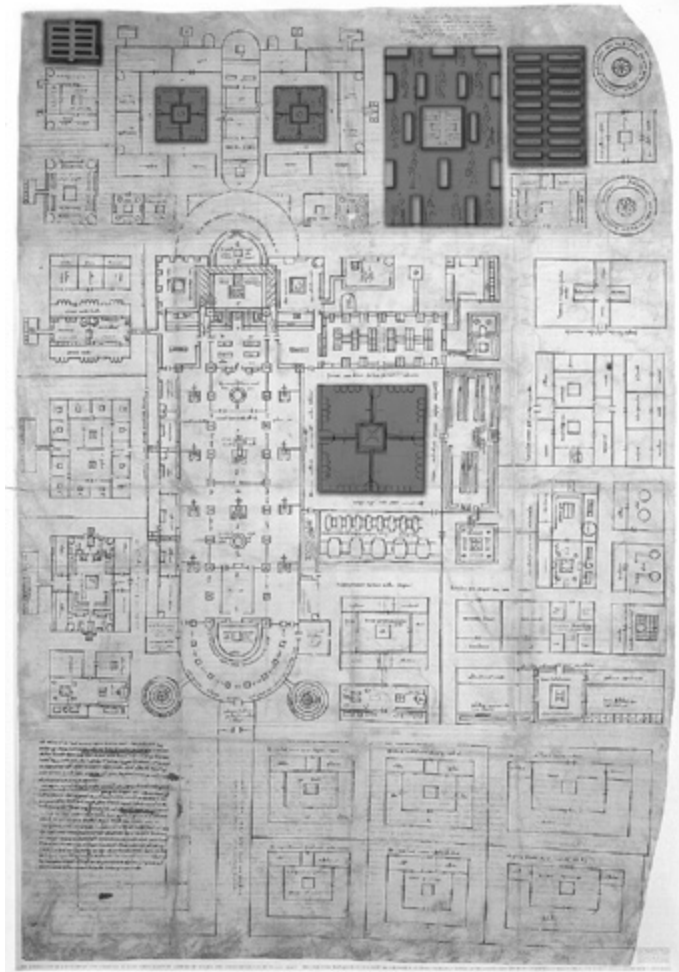
W Europie chrześcijaństwo zaszczipili we wczesnym średniowieczu zakony i o kompozycji wypracowanej w zakonach pisze w swoim eseju: *Ogrody klasztorne miejscem modlitwy, modelem porządku przestrzennego i ład moralnego* Pani Małgorzata Milecka. Zwraca w nim uwagę na znaczenie modlitwy, która towarzysząc pracy zakonnikom nadaje ich wytworom specyficzny rytm wiążący wszystkie elementy działania w harmonijną całość, szczególnie istotną przy pielęgnowaniu ogrodów. Dwa tysiąclecia chrześcijaństwa i tysiąc jego lat w Polsce spowodowały w sposób naturalny ewolucję kompozycji sakralnej. Tą ewolucję opisał Pan Marcin Iwanek. Zwrócił jednocześnie uwagę, że jak wyspy w płynącym nurcie czasu istnieją takie kompozycje, które cechuje wartość ponadczasowa. Jedną z nich, to: *Kompozycja sakralna na przykładzie kaplicy Św. Kingi w Bochni*. Jest to kaplica wykuta przez górników w soli na głębokości ponad dwustu metrów pod ziemią. Inną z kaplic opisuje Pani Sylwia Szeffler w eseju: *Kaplica świętego Rocha w Krasnobrodzie – turystyczny kontekst wykorzystania sacrum*. Święty Roch opiekował się chorymi na zarazy. Stawiano mu kaplice, kiedy społeczność dotknęła jedna z licznych niegdyś zaraźliwych chorób. W tym wypadku postawiono ją przy źródelku o uzdrawiających właściwościach. W okresie międzywojennym przebudowana w stylu zakopiańskim stała się licznie odwiedzaną atrakcją turystyczną. Rewaloryzacja obiektu sakralnego napotyka nie tylko na problemy konserwatorskie, ale także na problemy natury teologicznej. Pani Margot Dudkiewicz w eseju: *Rewaloryzacja dziedzictwa kultury prawosławnej – kompozycje sakralne w Dubience i Uhrusku (woj. lubelskie)* opisuje problemy, jakie napotykała w trakcie prac konserwatorskich. Zwróciła uwagę na symboliczne znaczenie poszczególnych barw w kompozycji sakralnych prawosławia. Te barwy powinny nie tylko pokrywać powierzchnie architektoniczne, ale przenikać przestrzenie ogrodów towarzyszących obiektom sakralnym. Przestrzenie sakralne mają różny charakter i często przenikają się przestrzeniami świeckimi. Pan Jan Rylke w eseju: *Kompozycja sakralna w moim wydaniu* zwraca uwagę na różne typy kompozycji sakralnych funkcjonujących w odmiennych kontekstach

kulturowych, ale także w odmiennych relacjach pomiędzy kościołem, artystą tworzącym dzieła religijne i odbiorcami tych dzieł. Relację pomiędzy kompozycją sakralną i kompozycją dworską opisał Pan Seweryn Malawski w eseju: *Kahwaria w Malgrange – kompozycja sakralna w ogrodzie króla Stanisława Leszczyńskiego*. Stanisław Leszczyński, który zaszczerpił we Francji nowy styl barokowy pochodzący od jego konkurenta do polskiego tronu Augusta II Mocnego, wprowadził także obce francuskiej tradycji elementy kultu religijnego do przestrzeni dworu. Wątek sakralny i dworski powiązał w jedną kompozycję podporządkowując je dominancie, jaką był obszerny basen ogrodowy. Sakralizacją przestrzeni świeckiej poprzez obiekty kultu religijnego zajęła się w eseju: *Kompozycja sakralna Drohiczyzna* Pani Ewelina Widelska. Drohiczyn, to miasto leżące na granicy dwóch wielkich religii chrześcijańskich – katolicyzmu i prawosławia. Konkurencja położonych w nim klasztorów przy wykorzystaniu naturalnych form krajobrazowych spowodowała, że miasto zostało wizualnie podporządkowane kompozycji sakralnej przez te klasztory stworzonej. Kompozycja sakralna, to nie tylko miejsce kultu Boga, ale również miejsce kultów satanistycznych. Pani Renata Józwik w eseju: *Majdanek – sacrum miejsca zagłady* opisuje Majdanek, jako obraz kultu śmierci reprezentowanego przez niemieckich oprawców. W jego kompozycji, oprócz artefaktów, funkcjonuje zło zapisane w pamięci ludzi. Miejsce ekspiacji za wyrządzone zło opisała Pani Natalia Kot w eseju: *Kompozycja sacrum na przykładzie Pomnika Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie*. Autor tego pomnika próbował stworzyć kompozycję niesięgającą do tradycyjnej ikonografii, ale dać wyraz wyjątkowości Holocaustu przez wykorzystanie nowatorskiej symboliki.

Małgorzata Milecka

OGRODY KLASZTORNE MIEJSCEM MODLITWY MODELEM PORZĄDKU PRZESTRZENNEGO I ŁADU MORALNEGO

Ogrodnictwo klasztorne wyróżnia spośród innych to, że wraz z upływem czasu, mnisi podczas uprawiania ogrodu poświęcają się swemu głównemu zadaniu – modlitwie. Modlitwa jest najważniejszą pracą tych, którzy wybrali życie w klasztorze i podejmowana jest nie tylko w czasie częstych nabożeństw w kościele, ale niestrudzenie w każdym możliwym momencie. Takie działanie ma niesamowitą moc skupiania umysłu na widzeniu Boga we wszystkich i we wszystkim. Mnich, którego życie jest zharmonizowane z cyklami, liturgicznym i pór roku, którego umysł skupiony jest na myślach dotyczących sfery duchowości, a którego ciało zajęte jest uprawą ogrodu, jest dobrze przysposobiony do zmagania się z pytaniami o życie. W Biblii jest wiele akapitów interpretujących duchowy kierunek rozwoju za pomocą porównań ogrodowych, sugerując w ten sposób, że celowe są relacje istniejące między skupieniem duchowym i aktywnością dotyczącą prac ogrodowych. Modlitwa jest tym,

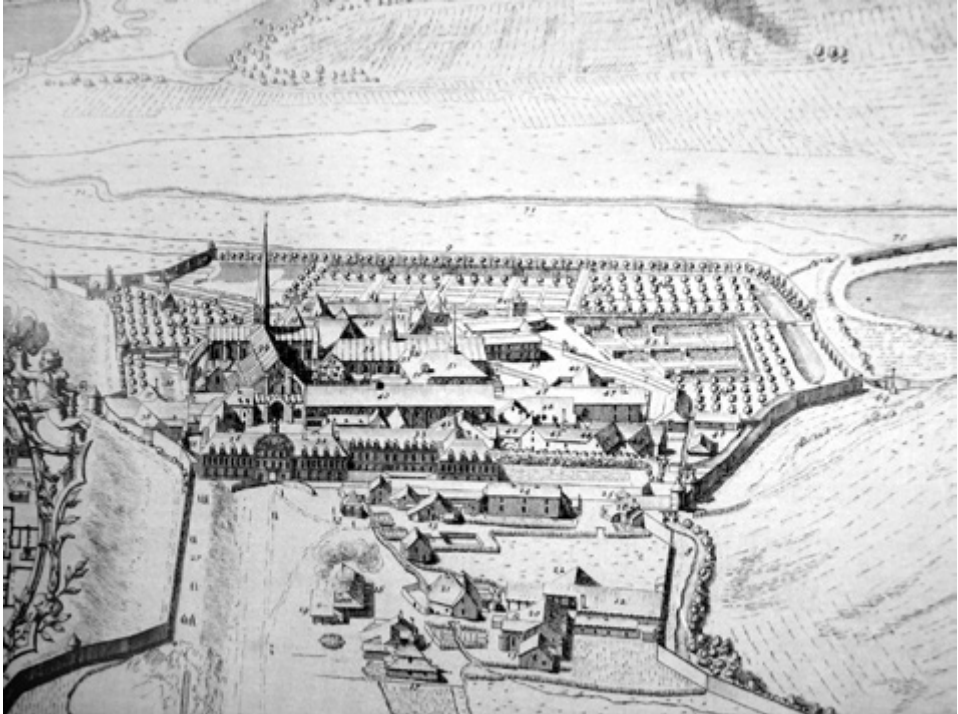


Il. 1. Plan idealnego klasztoru odnaleziony w bibliotece w Saankt Gallen, pochodzący z lat 816–830

Źródło: oprac. własne na podstawie planu w: Barral i Altet 1998.

co odróżnia ogród klasztorny od świeckiego. Praktyka przechadzania się podczas modlitwy jest bardzo stara. Ruch ciała pomaga ukoić umysł i skoncentrować się na konwersacji z Bogiem. Mnisi bardzo dużo chodzą podczas modlitwy i projektują swoje ogrody tak, by istniały ciągi piesze o różnej długości i odmiennych cechach.

W czasach średniowiecznych podjęcie wędrowki by być bliżej Boga było praktykowane przez pielgrzymów odwiedzających święte miejsca i idących w krucjatach do Jerozolimy. Pielgrzymi do Santiago de Compostela w północno-zachodniej Hiszpanii, uznanego miejsca pochowania św. Jakuba Apostoła, stworzyli system wspierania kościołów i klasztorów, leżących przy trakcie pielgrzymim, wiodącym przez



Il. 2. Plan klasztor w Clairvaux w okresie tuż przed wybuchu rewolucji francuskiej
Fot. M. Milecka 2007.

Francję i Hiszpanię. Uczestnicy krucjat do Ziemi Świętej także czuli, że podjęta przez nich podróż była konieczną częścią ich duchowego życia, które miało zbliżyć ich do Boga. Gdy zakończyła się ostatnia krucjata, wiele gotyckich katedr, jak Chartres, Amiens i Rheims wybudowało kamienne labirynty na podłogach naw. Stały się symboliczną alternatywą dla krucjat, a chrześcijanie mogli podejmować wyprawę by zbliżyć się do Boga po prostu chodząc nimi. Labirynty podzielono na trzy etapy: pierwszy, prowadzący do centrum, ma za zadanie uwolnić od obciążeń codziennego życia; drugi, środkowy, przedstawia odpoczynek w modlitwie i otwarcie się na światło pochodzące od Boga; trzeci to podróż powrotna do codziennych zajęć połączeni z Bogiem. Wierni modlą się o poprowadzenie podczas przechodzenia labiryntu, medytują na temat prośb podczas podjętej podróży. Dodatkowa symbolika zależy już od poszczególnych labiryntów. Na przykład w Chartres, sześciopłatkowa róża w centrum przedstawia królestwo stworzenia: mineral, roślina, zwierzę, człowiek, anioly i rzeczy niepoznane. Ponieważ modlitwa w swoich wielu aspektach jest rdzeniem życia zakonnego, nierozzerwalnie związana z rytmem cyklu liturgicznego i czterema porami roku, wspólnoty muszą zapewnić odpowiednie otoczenie, które sprzyjać będzie cichemu odejściu od trosk, co jest preludem dla osobistej modlitwy.



Il. 3. Wirydarz w klasztorze sióstr boromeuszek w Trzebnicy – sanktuarium św. Jadwigi Śląskiej

Fot. M. Milecka 2011.

W Biblii odnajdujemy wiele akapitów wskazujących duchowy kierunek rozwoju poprzez porównania nawiązujące do uprawy i pielęgnacji ogrodu. Jedną z podstawowych zasad chrześcijańskiego życia zakonnego od siedemnastu wieków jego istnienia są bliskie, duchowe więzy z ogrodami i ogrodnictwem. Od początku ogrodnictwo było częścią chrześcijańskich ruchów zakonnych. Św. Antoni, o którym mówi się, że był pierwszym mnichem chrześcijańskim (270–350), oddał wszystko, co posiadał i został pustelnikiem – i ogrodnikiem – na pustyni w Egipcie. W przykładach wczesnochrześcijańskich ogrodów pojawiają się ważne charakterystyki dotyczące zależności pomiędzy życiem klasztorным a ogrodnictwem, które stanowi istotną część przeżywania kontaktu z Bogiem – orka i uprawa, sadzenie roślin, ale jednocześnie woda w ogrodzie, pochówek w ogrodzie oraz na koniec istota odosobnienia i uprawa ziemi rok po roku na tym samym miejscu rodząca przywiązanie i miłość oraz szacunek do ziemi.

Tymczasem współczesne społeczeństwo nieprzerwanie przyspiesza na polu mechanizacji i technologii, odchodząc od ręcznej uprawy, co w istotny sposób zmienia stosunek do ogrodu. Analiza stanu zagospodarowania ogrodów czynnych polskich klasztorów cysterskich skłania do refleksji, że w tej nowej rzeczywistości zgromadzenie odrzuciło dawną i podążyło nową drogą, tracąc tym samym dar ręcznej

uprawy i kontemplacji ogrodu. Ogród klasztorny traci swoją rolę miejsca lektury z Bożej księgi poznania, a praca w ogrodzie – zawsze łączona z modlitwą – swoje pierwotne znaczenie¹.

Tradycyjne ogrody klasztorne w przeważającej większości dawno już wyginęły. Nie pozostało wiele po pierwszych wirydarzach, starych sadach/cmentarzach, ogrodach kuchennych i ziołowych. Zastąpiły je nowe kompozycje, często o stylistyce obcej pierwotnemu duchowi tych założeń. Nierzadko na terenach dawnych ogrodów pojawiły się formy zagospodarowania, całkowicie zacierając relikty dawnych rozwiązań. Niezwykle ważnym jest podkreślenie faktu, że w początkowych wiekach średniowiecza klasztory były swoistymi „arkami” nauki i postępu cywilizacyjnego, wydaje się, że teraz mają do odegrania ważną rolę. Między innymi w obrębach ogrodów klasztornych, niekiedy na zachowanych ich skrawkach, a jest nią promowanie zasad uprawiania i jednoczesnego chronienia ziemi przy użyciu metod tradycyjnych, odnalezienia sensu pracy własnej i bezpośredniego kontaktu z Ziemią. Radość wyprodukowania istoty żywej jaką jest roślina, troski o nią, a wreszcie zebrania plonu tej pracy wydaje się obca współczesnemu, jakże zubożonemu przez to społeczeństwu. Ogrody klasztorne mogłyby być zatem inspiracją dla często gubiącego się w nowoczesnych metodach ogrodnictwa, ale także wzorcem wobec rozprzestrzeniającego i pochłaniającego je coraz większego bałaganu przestrzennego i bezmyślnej degradacji środowiska naturalnego. Tak należy chyba widzieć misję klasztornych ogrodów dla przyszłości.

Współcześnie ogrody klasztorne, nawet te historyczne, w dużej większości wydają się raczej odpowiadać wyobrażeniom zakonników o upiększeniu zabudowań klasztornych, wypoczynku w ogrodzie, o pięknym jego zagospodarowaniu, a nie symbolicznym, pełnym majestatycznej prostoty ogrodom krzyżowym, sadom, które były jednocześnie cmentarzami przepelnionymi modlitwą, czy też ogrodami ziołowymi, gdzie wśród różnorodności roślin, których właściwości lecznicze i odżywcze

¹ Kolejnym problemem wartym zauważenia jest fakt, że współczesne opactwa w dużej mierze utraciły ogrody wykorzystywane jako miejsca spoczynku zakonników (cmentarz/sad) a zarazem ich wiecznej obecności w życiu klasztoru. Dawniej mnich wiedział, że po śmierci jego bracia są tak samo istotną częścią wspólnoty, jak za życia, a miejsce, gdzie zostali pochowani, było miejscem odwiedzin i refleksji dla żywych o tych, którzy byli tutaj przed nimi. Dla żyjących w klasztorach śmierć była jak przeprowadzka do nowego domu, była triumfem dobrze przeżytego życia, które prowadziło do innego, blisko Boga – radosną chwilą zespolenia z Absolutem, nie końcem, a przejściem. Uroczystość pogrzebu, jak wskazywali mnisi, była jedynie na użytek żywych. Śmierć uznawana była za część życia – nie musiała być skrywana – toteż cmentarz/sad znajdował ważne miejsce w przestrzeni opactwa. Współcześnie etos życia często zaciera znaczenie śmierci, czyniąc z niej coś wstydliwego spychanego na margines. Może tym właśnie należy tłumaczyć współczesny kryzys dotyczący zagospodarowania cmentarzy – nie tylko klasztornych. Jak zostało to wykazane dawniej cmentarz były ogrodem, pełnymi symboliki i optymistycznego przesłania, współcześnie to często wielkie „pustynie” często pozbawione nawet pojedynczych drzew. Sądzę, że idea klasztornego cmentarza/ogrodu winna być inspiracją dla nas współczesnych w zakresie ochrony i planowania tej grupy założeń zieleni (nie tylko klasztornych).

były dla uprawiających je mnichów jednocześnie były pochwałą aktu stworzenia, jak i dowodem doskonałości Stwórcy. Z czasem goście spoza klauzury dopuszczani do tych ogrodów wynosili te idee poza klasztor, szerząc tym samym kult piękna przyrody i jej znaczenia w chrześcijańskim świecie. Po opisanych ogrodach pozostały skromne opisy, ale jednocześnie dość bogata sztuka w postaci malarstwa, form rzeźbiarskich i architektonicznych opowiadających o związku ogrodu z religią. W świadectwach tych wszechobecne jest wspomnienie Raju odzwierciedlone w kompozycji ówczesnych ogrodów, ale też przekaz o stylu życia mnichów, który – jeśli się głębiej nad tym zastanowić – może, a nawet powinien być inspiracją dla nas współczesnych.

Marcin Iwanek

KOMPOZYCJA SAKRALNA NA PRZYKŁADZIE KAPLICY ŚW. KINGI W BOCHNI

Na kompozycję przestrzeni sakralnej mają wpływ czynniki duchowe, estetyczne i pragmatyczno-materialne. Dzieło architektoniczne składa się z formy, funkcji i konstrukcji. Każda z tych składowych powinna być odpowiednio wyważona w obiekcie budowlanym w zależności od tego jakie bytowe potrzeby miałby on zaspokajać. W modernizmie, epoce, w której budynek sprowadzony był do roli maszyny, która miała wypełniać konkretne zadania wynikające z programu funkcjonalnego dostosowanego pod konkretnych użytkowników, nie dziwi fakt, że przedstawione powyżej trzy składowe dzieła architektoniczne, twórcy podporządkowywali z wyłączeniem czynnikiem materialnym. Z racji tego, że religia dotyczy bardzo wrażliwej psychicznej sfery człowieka opartej na potrzebie miłości, nadziei i dobroci, obiekty sakralne, będące jej obrazem architektonicznym, należą do szczególnej grupy wytworów ludzkiego geniuszu. Forma tych budowli wynika z czynników duchowych i estetycznych, zaś funkcja i konstrukcja z pragmatyczno-materialnych.

W okresie średniowiecza obiekty kultu religii chrześcijańskiej wznoszono z reguły na rzucie krzyża łacińskiego. Czyniono to zarówno w epoce panowania stylu romańskiego jak i gotyckiego. W świątyniach można było wyróżnić stałe elementy takie jak: nawa główna i boczna, transept, prezbiterium, które czasami obudowywano ambitem, przedsionek i dzwonnica stanowiąca dominantę założenia. Przed wejściem do budynku przeważnie lokalizowano baptysterium otoczone dziedzińcem z podcieniami dla pielgrzymów.

W czasach renesansu dosyć powszechnym rozwiązaniem kompozycyjno-funkcjonalnym dla obiektów sakralnych, zaliczanym do architektonicznego kanonu epoki, był układ bazylikowy złożony z nawy głównej i dwóch niższych naw bocznych, który determinował charakterystyczną formę elewacji wejściowej, zdobioną wywarzonym, inspirowanym starożytną sztuką grecką i rzymską detalem. Dekoracja

Kompozycja sakralna



Il. 1. Kaplica św. Kingi w Bochni. Widok na ołtarz
Fot. M. Iwanek, 2019.



Il. 2. Kaplica św. Kingi w Bochni. Widok na chór
Fot. M. Iwanek 2019

wywodząca się z porządków doryckiego, jońskiego i korynckiego dominowała we wnętrzach ówczesnych świątyń.

Okres baroku przypada na czasy walki Kościoła katolickiego z ideami reformatorskimi. Forma obiektów sakralnych tamtego okresu była elementem tych zmagień. Przesycona zdobieniami, klasycyzująca dekoracja składająca się z dynamicznych rozedrganych form stosowana była bez umiaru. Wspaniałe założenia świątyń czerpały z wiedzy o perspektywie, wykorzystując ją w odpowiednich miejscach budując złudzenia optyczne. Wielki kunszt ówczesnych artystów tworzył dzieła obiektywnie ponadczasowe, jednakże pogardzane przez twórców następnej epoki – klasycyzmu.

Nastaly czasy w których ponownie zapanował ład i umiar w architekturze znany starożytnym grekom. Obiekty wznoszono zarówno na rzucie, krzyża łacińskiego jak i centralnym. Doskonale proporcje budynków oraz skromny detal tworzyły przestrzeń z niebywałą elegancją.

Po okresie, który czerpał z form poprzednich epok – eklektyzmu zapanował twórczy nurt w sztuce – secesja, charakteryzująca się oryginalnym inspirowanym m.in. kulturą celtycką detalem. Artyści chętnie stosowali go w istniejących już układach świątyń przy okazji remontów, przeprowadzanej odbudowy czy rozbudowy, jak i tych wznoszonych od podstaw.

Modernistyczni architekci kierowali się czystym pragmatyzmem. Formę traktowali jako konsekwencję zaistniałą po bezkompromisowym zaprojektowaniu obiektu pod względem funkcjonalnym i statycznym. Podejście takie spowodowało to, że dla twórców tamtego czasu detal architektoniczny stał się elementem niepożądanym. Piękno utożsamiali z wartościami związanymi z logiką i matematyką, w efekcie czego modernizm zdominowany był przez formy geometryczne. Twórcze poszukiwania rozwiązania świątyni pozbawionej detalu, potrzebnego dla wyrażania symboliki ważnej dla każdej religii zakończył Le Corbusier wznosząc ponadczasowe dzieło – kaplicę w Ronchamp.

Innym zadziwiającym dziełem kultu religijnego jest kaplica Świętej Kingi zlokalizowana w kopalni soli w Bochni. Znajduje się ona na głębokości 201 m. Pierwsze wzmianki o tym założeniu sakralnym sięgają 1747 roku. Początkowo przestrzeń ta poświęcona była Świętym Aniołom Stróżom, którzy byli patronami ciężko pracujących w ciasnych korytarzach tragarzy. Powstała ona na poziomie I August. W latach 1980–1982 przeprowadzono prace remontowe, które nadały kaplicy obecną formę. Obiekt składa się z przestronnego wnętrza zasklepionego, na dużej wysokości, wydrążoną w skale kolebką, z którego można się dostać do niskiej groty, zlokalizowanej na głównej osi kaplicy naprzeciwko ołtarza. Nad grotą znajduje się chór wzniesiony na wysokości ponad dwóch metrów ponad poziom posadzki (il. 2). Na surowych kamiennych ścianach kaplicy pozbawionych zdobień widoczne są ślady drażeń i odlupywania fragmentów skal. W jednej z nich znajduje się wejście do niewielkiej zakrytych, z której prowadzi przejście na wspornikową ambonę w kształcie kielicha, wzniesioną z okazji odzyskania niepodległości przez Polskę. Wykonywali ją

górnicy po skończonej szychcie w kopalni. Symbolika religijna emanuje z elementów wolnostojących dopełniających wnętrze świątyni. Na zamknięciu głównej osi usytuowany jest ołtarz Świętej Kingi (il. 1). W czerwcu 2016 do kaplicy sprowadzone zostają relikwie jej patronki. Przed ołtarzem usytuowano stół ofiarny przy którym papież Jan Paweł II odprawił nabożeństwo kanonizacyjne błogosławionej żony Bolesława Wstydliwego w Starym Sączu (wg https://kopalnia-bochnia.pl/zwiedzanie/sladami_kaplic/). Do sklepienia pomieszczenia podwieszony jest solny żyrandol, który stanowi silny akcent w przestrzeni sakralnej. Emituje on silne światło rozpraszane przez jaśniejsze fragmenty ścian.

Przebywając w kaplicy można stracić poczucie, że znajduje się ona głęboko pod poziomem terenu otoczona przestrzeniami, w których ciężko, z narażeniem życia pracowali górnicy. Przypominają o tym żelazne tory kolejowe przecinające posadzkę pomieszczenia dzieląc je niemalże na dwie równe części. Kaplica jest jedynym obiektem sakralnym na świecie, przez środek którego przebiega kolej wąskotorowa.

Sylvia Szeffler

KAPLICA ŚWIĘTEGO ROCHA W KRASNOBRODZIE – TURYSTYCZNY KONTEKST WYKORZYSTANIA *SACRUM*

Gmina Krasnobród jest obszarem miejsko-wiejskim, położonym w południowo-wschodniej części województwa lubelskiego, w powiecie zamojskim. Zgodnie z podziałem fizycznogeograficznym kraju, zajmuje ona środkowy fragment Roztocza Tomaszowskiego [Kondracki 1994]. Siedzibą gminy jest miasto Krasnobród, które w 2002 roku uzyskało status uzdrowiska [Brzezińska-Wójcik, Skowronek 2009]. W 1988 roku w gminie utworzony został Krasnobrodzki Park Krajobrazowy, który chroni najcenniejsze okazy fauny i flory regionu. Położenie gminy, a także charakterystyczne elementy środowiska przyrodniczego i kulturowego wpłynęły na intensywny rozwój turystyki. Do najciekawszych zabytków Krasnobrodu bez wątpienia zaliczyć można kaplicę świętego Rocha – miejsce niezwykle malownicze i magiczne.

Kaplica znajduje się w rezerwacie leśnym św. Rocha, na Zagórze. Według przekazów historycznych powstała ona około XVII wieku podczas panującej zarazy dżumy na polecenie Marii Kazimierzy [Kwaśniak i in. 2011]. Drewniana kaplica została wybudowana nad źródłkami, w środku umieszczono obraz przedstawiający św. Rocha – patrona ludzi chorych na choroby zakaźne.

Wokół kaplicy krąży wiele wierzeń i podań ludowych. Moc uzdrawiająca wody powiązana jest tutaj bezpośrednio ze świętym, patronującym źródłu [Siemion 2002]. Właściwości uzdrawiające przypisywane są również samemu miejscu – kilkukrotne przejście schodami dookoła kapliczki ma przynieść zdrowie i szczęście [<http://www.magiczneroztocze.pl/turystyka/atrakcje/34-kaplica-sw-rocha-w-krasnobrodzie>].

Kaplica świętego Rocha w Krasnobrodzie...



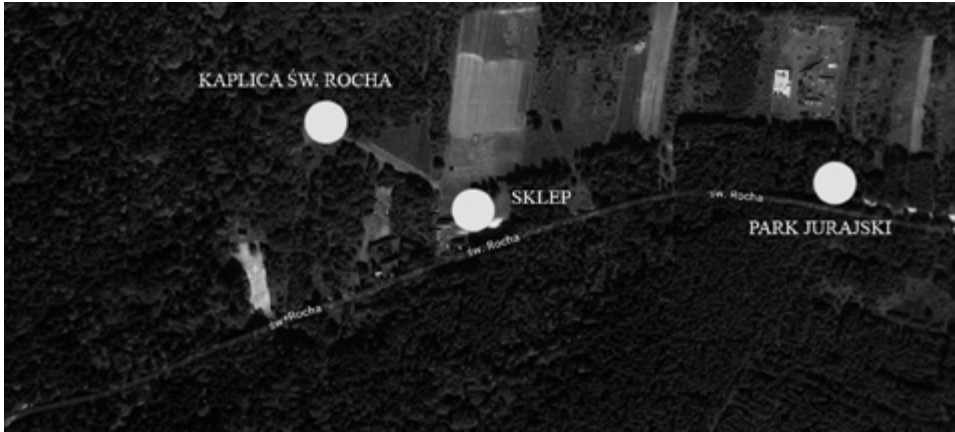
Il. 1. Położenie Krasnobrodzkiego Parku Krajobrazowego na tle gminy Krasnobród

Źródło: oprac. własne na podstawie: Urząd Miasta Krasnobród System Informacji Przestrzennej <http://www.krasnobrod.e-mapa.net>, dostęp 2019-05-07.



Il. 2. Widok na kaplicę św. Rocha i otaczające ją schody

Fot. S. Szeffer, 2017.



Il. 3. Najbliższe sąsiedztwo kaplicy św. Rocha

Źródło: oprac. własne na podstawie: <https://www.google.com>, dostęp 2019-05-07.



Il. 4. Widok na drogę prowadzącą do kaplicy św. Rocha

Fot. S Szeffler, 2017.

W 1935 roku kaplica została gruntownie przebudowana, przez Kazimierza Fundakowskiego – Senatora Rzeczypospolitej Polskiej. Pierwotna budowla z XVII w. została zniszczona przez przewracający się buk. Schody otaczające kaplicę zostały postawione około 2000 roku, a w 2008 roku kaplicę pokryto nowym gontem (il. 2) [<http://www.magiczneroztocze.pl/turystyka/atrakcje/34-kaplica-sw-rocha-w-krasnobrodzie>].

Teren otaczający kaplicę próbowano dostosować do potrzeb turystyki – postawiono sklep oraz zorganizowano miejsca do wypoczynku. Ponadto w 2011 roku

otwarta została Ścieżka Edukacyjna Dinozaury w Krasnobrodzie, potocznie zwana Parkiem Jurajskim.

Patrząc na kaplicę św. Rocha odnosimy wrażenie, że „czysta” kompozycja sakralna zaczyna się kilka metrów przed obiektem, a kończy w jego wnętrzu. Kaplica zdaje się być nieco schowana w głębi lasu. Doszukiwać się można tutaj pewnych podobieństw związanych z życiem św. Rocha, który zarażony dżumą ukrywał się w lesie. Analizując teren zlokalizowany przed schodami kaplicy oraz drogę do niej prowadzącą widzimy, iż układ ten nie ma wydźwięku symbolicznego, jest dość przypadkowy, a obecne zagospodarowanie turystyczne nie wykorzystuje w pełni potencjału miejsca.

Margot Dudkiewicz

REWALORYZACJA DZIEDZICTWA KULTURY PRAWOSŁAWNEJ
– KOMPOZYCJE SAKRALNE W DUBIENCIE I UHRUSKU
(WOJ. LUBELSKIE)

Od 2017 r. uczestniczę w dwóch projektach rewitalizacji świątyń prawosławnych – w Dubience i Uhrusku. Przygotowanie dokumentacji historycznej obiektów, wykonanie szczegółowych inwentaryzacji dendrologicznych oraz projektu modernizacji budynków odbywało się we współpracy – zespołu architektów krajobrazu, archeologów, arborystów, konserwatorów i historyków sztuki. Prowadzone prace konserwatorskie mają na celu upamiętnienie tradycji prawosławnej z jednoczesnym wsparciem rozwoju turystyki kulturowo-religijnej regionu Polesia Wołyńskiego.

Dubienka jest to niewielka przygraniczna miejscowość położona 16 km na południe od Dorohuska. Cerkiew prawosławna Świętej Trójcy została wybudowana w 1909 r., w stylu bizantyjsko-rosyjskim. Jest to budowla z czerwonej cegły, trójdzielna z kwadratową nawą, kryta dachem zwieńczonym ośmioboczną latarnią oraz czterema mniejszymi wieżyczkami z cebulastymi kopułkami. Wieża-dzwonnica z dachem namiotowym i niewielką cebulastą kopułą wznosi się nad przedsionkiem, przykrytym dwuspadowym dachem. Częścią elewacji frontowej cerkwi jest ganek o dwupołaciowym dachu. Ozdobą zewnętrznych ścianach cerkwi są arkadowe formy okien i fryzów. Na elewacjach zewnętrznych pierwotnie znajdowały się medaliony z wizerunkami świętych. W latach 30. XX wieku budowla została dodatkowo udekorowana wewnątrz – ściany ozdobiono freskami o tematyce religijnej, a na podłodze ułożono mozaikę oraz wstawiono nowe ikony. Obiekt został zamknięty dla celów kultowych w 1945 r. i przez kolejne dziesięciolecia pełnił funkcje magazynu materiałów budowlanych i nawozów sztucznych, oraz skupu owoców. Część wyposażenia przewieziono do nowo tworzonej cerkwi w Słupsku, inne elementy zostały rozkradzione, a freski we wnętrzu cerkwi uległy zniszczeniu [Rąkowski 2003; Cynalewska-Kuczma 2004; Dudkiewicz 2019].

Kompozycja sakralna



Il. 1. Elewacja frontowa cerkwi w Dubience, stan wrzesień 2017 r.

Fot. M. Dudkiewicz, 2017.



Ryc. 2. Elewacja wschodnia cerkwi w Dubience, stan wrzesień 2017 r.

Fot. M. Dudkiewicz, 2017.



Ryc. 3. Wnętrze cerkwi, widok na ołtarz, stan wrzesień 2017 r.

Fot. M. Dudkiewicz, 2017.



Il. 4. Prace remontowe. Elewacja zachodnia cerkwi w Dubience, stan marzec 2019 r.

Fot. M. Dudkiewicz, 2019.



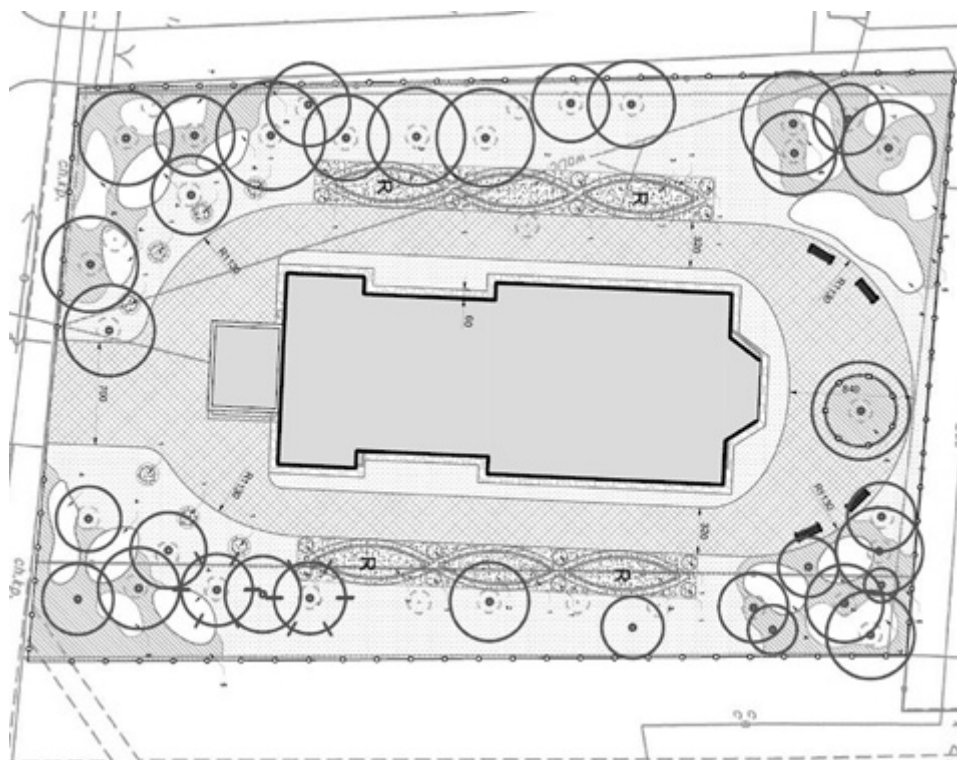
Il. 5. Prace remontowe. Wnętrze cerkwi, widok na ołtarz, stan marzec 2019 r.

Fot. M. Dudkiewicz, 2019.

W 2017 r. rozpoczęto remont generalny świątyni i jej otoczenia (il. 1–5). Położono nowy dach, odświeżono elewację zewnętrzną (piaskowanie), odtworzono stolarkę drzwiową i okienną (stan na marzec 2019 r.). Trwają prace nad rekonstrukcją ikonostasu i polichromii.

W 2017 r. na terenie wokół świątyni zinwentaryzowano 48 drzew, wśród których dominowały: lipa drobnolistna, jesion wyniosły i kasztanowiec pospolity. Oprócz nich występowały modrzew europejski, klon pospolity oraz klon jawor. Drzewa były samosiewami lub też zostały posadzone bez przyjętej kompozycji, przy granicach działki.

W przypadku rewaloryzacji układu zieleni na terenie zabytkowego obiektu sakralnego, podstawową zasadą opracowania powinno być nawiązanie do historycznego doboru gatunkowego w takich obiektach oraz planowanie nasadzeń zgodnych z zasadami symboliki religijnej [Baldock 1994; Misiak 2010; Szcześniak 2014; Szary 2015; Kujawska, Łuczaj 2016]. W nowej aranżacji otoczenia cerkwi w Dubience uwzględniono głównie kolory: zielony, czerwony, biały i brązowy. Zielień to kolor wiosny i odrodzenia. W ikonografii zieleń jest zwiastunem Ducha Świętego a także kolorem Jana Ewangelisty i wielu proroków. Czerwień to symbol życia,



Il. 6. Projekt rewaloryzacji otoczenia wokół cerkwi w Dubieniec

Źródło: opracowanie własne.

piękna, Bożej miłości, a także władzy. Jednakże zarazem oznacza także męczeństwo i krew. Kolor biały w symbolice cerkwi prawosławnej symbolizuje objawienie Boże i chwałę. Biel jest wyrazem radości i świątecznego nastroju, symbolizuje także czystość, niewinność, mądrość Bożą, radość i szczęście. Kolor brązowy symbolizuje materialny świat pokorę i ubóstwo [Uścińciewicz 1997; Keczyński 1999; Kępkowicz, Gawryluk 2009]. Zaplanowano wprowadzenie grup krzewów i nasadzeń bylinowych podkreślających sakralny charakter miejsca. W pobliżu wejścia, w południowej części terenu zaplanowano posadzenie kulistych form bukszpanu. Wzdłuż bocznych ścian cerkwi bukszpan przechodzi w kwietniki o kształcie mandorli (migdału). W ich wnętrzu zaplanowano białoczerwone róże 'Nostalgia' i białe hortensje. Ze względu na dość dobrze zachowany drzewostan istnieją tu silnie zacienione fragmenty działki (cztery narożniki posesji). Zaplanowano więc wprowadzenie roślin okrywowych preferujących stanowiska półcieniste do cieniastych tj. funkia, pióropusznik strusi, lilak Meyera i hortensja. Teren będzie zostanie wyposażony w 4 ławki z oparciem, kosz na śmieci i tablicę informacyjną z przedstawieniem historii cerkwi (il. 6).



Il. 7. Prace remontowe. Elewacja południowa cerkwi w Uhrusku, stan wrzesień 2017 r.
Fot. M. Dudkiewicz, 2017.



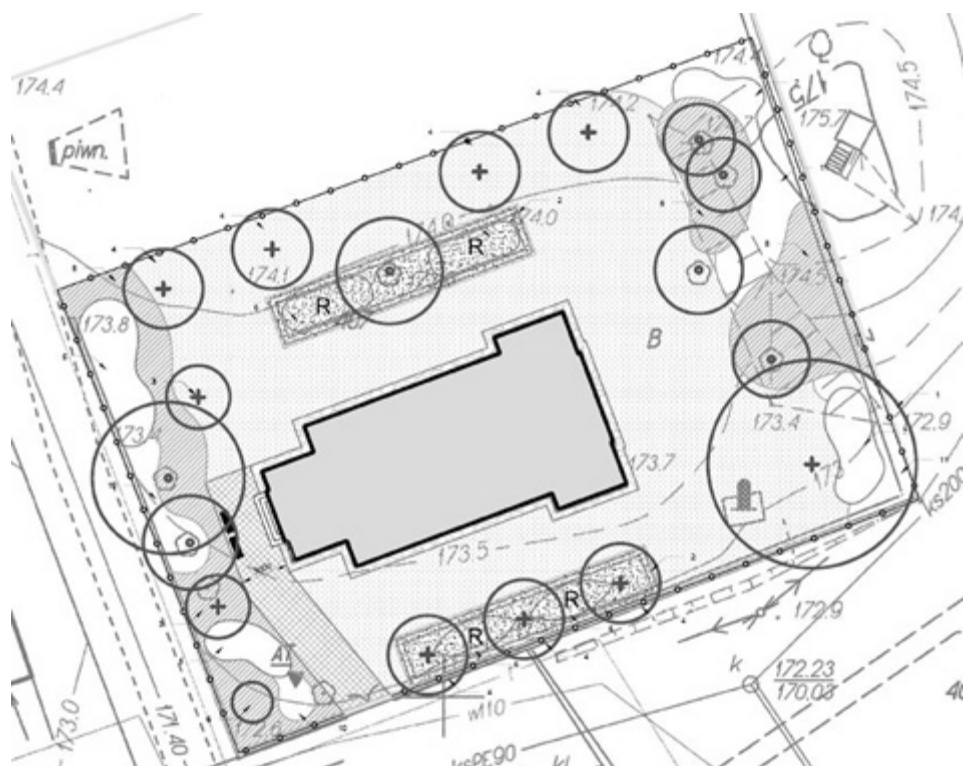
Il. 8. Prace remontowe. Wnętrze cerkwi w Uhrusku, widok na ołtarz, stan wrzesień 2017 r.
Fot. M. Dudkiewicz, 2017.



Il. 9. Elewacja południowa cerkwi w Uhrusku, stan marzec 2019 r.

Fot. M. Dudkiewicz, 2019.

Uhrusku to również niewielka miejscowość położona w odległości 35 km na północ od Dubienki, nad graniczną rzeką Bug. Świątynia jest usytuowana na obrzeżach wsi, na niskim wzniesieniu, na którym w średniowieczu znajdował się gród założony przez księcia Daniela Halickiego. Cerkiew istniała tu przed 1220 r. i przez pierwsze dekady funkcjonowania posiadała status soboru. Współcześnie istniejący budynek cerkwi został wzniesiony w 1849 r. jako świątynia greckokatolicka. Budynek przeszedł na własność Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego po likwidacji unickiej diecezji chełmskiej w 1875 r. W 1915 r. prawosławni mieszkańcy Uhruska udali się na bieżnięstwo. Cerkiew została porzucona i jeszcze w tym samym roku została poważnie zdewastowana. W roku następnym poniosła dodatkowe straty na skutek pożaru, a w czasie wojny polsko-bolszewickiej 1920 r., została zdewastowana po raz kolejny. Następnie jeszcze w 1920 r. świątynia została reaktywowana i stała się ponownie siedzibą prawosławnej parafii. W 1944 r. cerkiew została uszkodzona w czasie działań wojennych. Według niektórych źródeł cerkiew została ponownie otwarta w 1957 r., według innych nastąpiło to w roku następnym. Do cerkwi przeniesiono niektóre elementy wyposażenia zburzonej w czasie akcji rewindykacyjnej w 1938 r. cerkwi św. Jerzego w Zbereżu. Według innego źródła nastąpiło to dopiero w 1960. W 1966 r. cały ikonostas uhruskiej cerkwi został odrestaurowany [Cynalewska-Kuczma 2004; Wysocki 2011; Dudkiewicz 2019]. Cerkiew w Uhrusku została wzniesiona



Il. 10. Projekt rewalizacji otoczenia wokół cerkwi w Uhrusku

Źródło: opracowanie własne.

na planie podłużnym, a po dobudowaniu wieży stała się budowlą trójdzielną. Jedyna nawa świątyni – trójprzęsłowa, została zbudowana na planie prostokąta i pokryta dachem dwuspadowym. Trzyczęściowe prezbiterium (z dwiema zakrystiami) jest prosto zamknięte i także kryte dachem dwuspadowym, podczas gdy zakrystie kryją dachy trójspadowe. Wieża-dzwonnica cerkwi jest zbudowana na planie kwadratu, wznosi się nad przedsionkiem i wieńczy ją pojedyncza sygnaturka. Dzwonnicę pokrywa dach wielopołaciowy, kryty blachą. Styl budowli określa się jako klasycystyczno-bizantyjski z elementami neoromańskimi i neogotyckimi [Brykowski 1975]. Na tle unickich świątyń wzniesionych na Lubelszczyźnie – cerkiew uhruska wyróżnia się dekoracyjnym detalem architektonicznym – jej fasady zostały rozdzielone plynami, a w częściach nadokiennych zamykają je półkoliste łuki. Gzyms pod okapem cerkwi został dodatkowo rozbudowany o kostkowy fryz. Na dzwonnicy fryz ten przechodzi w trójkątne zwieńczenie elewacji, podobny motyw zastosowano w skromnym neoromańskim portalu zdobiącym wejście do świątyni. Portal ten tworzą dwa toskańskie pilastry i półkolista archiwolta. Okna budowli są półkoliste, z wyjątkiem prostokątnego okna w pomieszczeniu ołtarzowym [Cynalewska-Kuczma 2004].

Ikonostas w cerkwi uhruskiej jest jednorzędowy, ze zwieńczeniem, które najprawdopodobniej pochodzi ze starszej cerkwi w tejże miejscowości, a zostało wykonane w XVIII w. W zwieńczeniu znajdują się ikony świętych – Jana, Marka i Mateusza. Na wyposażeniu świątyni są także trzy zabytkowe unickie ikony: osiemnastowieczne wizerunki Matki Bożej i św. Mikołaja (obraz ludowy, z cechami stylu barokowego) oraz starsza, siedemnastowieczna ikona Matki Bożej. W cerkwi zachował się także feretron z postaciami Michała Archanioła i Matki Bożej (wzorowana na Chelmskiej Ikonie Matki Bożej) [Brykowski 1975].

Teren działki jest częściowo ogrodzony – od strony ulicy znajduje się brama i murowane ogrodzenie. Wokół świątyni jest zlokalizowany dawny cmentarz cerkiewny z jednym zachowanym nagrobkiem w południowo-wschodniej części działki. Obecnie świątynia jest już gruntownie odnowiona – zyskała nowy dach, elewację, ogrodzenie, odrestaurowano również wnętrze – polichromie, chór i wieżę (il. 7, 8).

W 2017 r. na terenie wokół cerkwi zinwentaryzowano 11 drzew, wśród których dominowały jesion wyniosły i lipa drobnolistna. Oprócz ww. występowały: klon pospolity, kasztanowiec pospolity i grusza pospolita. W projekcie wprowadzono bukszpan wieczniezielony, różę i hortensję bukietową. Zdecydowano o zastosowaniu nasadzeń żywopłotów formowanych służących podkreśleniu układu kompozycyjnego i estetycznej oprawy budynku. W żywopłocie, w rytmie, proponuje się formować większe formy kuliste. Wzdłuż bocznych ścian cerkwi bukszpan przechodzi w kwietniki o kształcie mandorli. Przed wejściem do świątyni proponuje się szpaler z ozdobnej wiśni. Ze względu na dawne pochówki zaplanowano duże nasadzenia z barwinka spełniającego funkcje okrywowe. Zaplanowano również wprowadzenie funkcji i paproci – pióropusznika strusiego. Działkę od północnej strony osłoni niska odmiana lipy. Również po południowej stronie działki pojawią się symetryczne nasadzenia drzew. Mocnym czerwonym akcentem będzie dość duże, czerwonolistne drzewo w południowo-wschodniej części posesji. Teren będzie zostanie wyposażony w ławki z oparciem, kosz na śmieci i tablicę informacyjną z przedstawieniem historii cerkwi (il. 10).

Obydwie cerkwie należą do Parafii Prawosławnej Św. Jana Teologa w Chelmie. Remonty obiektów w znacznej części zostały sfinansowane ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Lubelskiego na lata 2014–2020. Głównym celem projektu jest wsparcie rozwoju regionu poprzez rewaloryzację dziedzictwa kultury prawosławnej jako czynnika rozwoju turystyki kulturowej. Wraz z zakończeniem prac cerkwie zostaną spięte w projektowany ogólnopolski szlak turystyczny „Śladami wschodniosłowiańskiej tradycji”, a na ich temat zostaną przygotowane filmy o charakterze przewodników (do obejrzenia na urządzeniach przenośnych po zeskanowaniu kodu QR).

Jan Ryłke

KOMPOZYCJA SAKRALNA W MOIM WYDANIU

Podczas poprzednich spotkań seminaryjnych zastanawialiśmy się nad komponowaniem różnych układów przestrzennych, rozumiejąc to tak, jakby model wykorzystania przestrzeni określał sposób komponowania składających się na kompozycję elementów. Czyli karabin składa się inaczej niż klocki Lego. Teraz mamy się zastanowić nad kompozycją nadrzędną, to znaczy taką, która określa w jednolity sposób możliwość komponowania różnych układów przestrzennych – miasta, ogrodu czy krajobrazu. Kieruje nami w takim wypadku nie tylko idea komponowania ład przestrzennego, ale idea tworzenia ład o wymiarze teologicznym. Kiedyś dzieła religijne były najpierw opracowywane teologicznie i tak opracowane dopiero przekazywane artystycznie, żeby nadał mu czytelną formę wizualną – nadał właściwy ład przestrzenny. Teraz my sami musimy nadawać kompozycji sakralnej sens teologiczny. W świetle tego kompozycja sakralna powinna być rozpatrywana przede wszystkim pod kątem jej rozwiązań teologicznych, a przy realizacjach artystycznych udziału także pierwiastków mistycznych. Ponieważ nie jestem teologiem, a stworzyłem wiele kompozycji sakralnych, powinienem zastanowić się, jakie rozwiązania kompozycyjne do oddania myśli teologicznej w nich zastosowałem.

Sztuka religijna dzieli się na obiekty dewocyjne, czyli przeznaczone do kultu religijnego i obiekty sztuki religijnej, w których występuje temat religijny, ale samo dzieło nie jest przeznaczone bezpośrednio do celów kultu. W czasach nowożytnych ten ostatni typ przedstawień religijnych, przeznaczonych do umieszczenia w domu,



Il. 1. Obraz w oltarzu kaplicy Kamilianów w warszawskim Burakowie



Il. 2. Papież Jan Paweł II i kardynał Stefan Wyszyński

rozwinął się wraz z protestantyzmem, który niechętnie widział w świątyni obraz zastępujący słowo Pisma Świętego. Nie wykonałem wielu dzieł dewocyjnych, przeznaczonych do celów kultu w świątyniach. Tylko trzy wykonałem bezpośrednio do umieszczenia w kościele. Pierwszy z nich był obrazem ołtarzowym, przeznaczonym do kaplicy Kamilianów na warszawskim Burakowie. Jest to zakon pielęgniarzy zajmujący się z miłością opuszczonymi przez wszystkich chorymi. Stąd pokora i poświęcenie. Staralem się to oddać przez umieszczenie na jednym planie zakonnika, chorych i zaniedbane tło domu opieki. Jedynym znakiem identyfikacji jest kamiliański krzyż na szybie okna. Zamawiający obraz ksiądz uznał, że obraz nadaje się na ołtarz i do dzisiaj tam się znajduje (il. 1).

Później namalowałem dwa obrazy do bocznej kaplicy kościoła Wniebowstąpienia Pańskiego na warszawskim Ursynowie. Jest to duża parafia licząca 40 000 wiernych. Obrazy przedstawiały współczesne, znane z licznych fotografii postacie: kardynała Stefana Wyszyńskiego i papieża Jana Pawła II. Umieściłem ich, jako posągowe postacie w szarych betonowych niszach, nawiązujących do dzielnicy, która została wyprodukowana w fabryce domów na Służewcu. Kompozycyjnie nawiązałem do wyobrażeń świętych z przełomu średniowiecza i ery nowożytnej. Także te wizerunki zostały zaakceptowane i są umieszczone w kościele (il. 2).

W wypadku wszystkich tych obrazów starałem się zachować współczesny styl obrazowania; liczyłem się jednak z oczekiwaniami wiernych na treść przekazu, nie



Il. 3. Stacja VI. Święta Weronika ociera twarz Panu Jezusowi; Stacja XI. Pan Jezus przybity do krzyża

nawiązując przy tym bezpośrednio do stosowanych w kościele wzorów obrazów dewocyjnych. We wszystkich wypadkach zastosowałem najprostszą kompozycję osiową, skupiającą miejsce, do którego kierujemy modlitwy. Staralem się w tych pracach o pewien kompromis pomiędzy ładem sztuki i oczekiwaniami wiernych – wątek teologiczny zawarłem w tekstach otaczających nisze.

W inny sposób podszedłem do obrazów religijnych, nieprzeznaczonych do kościoła, ale do pokazywania w świeckiej przestrzeni galerijnej. Z okazji rocznicy dwóch tysięcy lat od narodzenia Chrystusa namalowałem drogę krzyżową, rozszerzoną o obrazy Bożego Narodzenia i Wniebowstąpienia. Tym razem chciałem się zmierzyć z tradycją wizerunków Drogi Krzyżowej, które są obecne w każdym katolickim kościele. Stały się przez to tak konwencjonalne, że przestrzeni kościoła niemal niezauważalne. Zachowałem tradycyjną fabułę i kompozycję przedstawień. Zastosowałem mocny kolor i wyraziste formy, nawiązując do konwencji położonej w połowie drogi pomiędzy średniowieczną miniaturą i współczesnym komiksem (il. 3). W rezultacie nie nadają się ani do kościoła, ani do domu, ani do przestrzeni muzealnej. Są zawieszoną propozycją do wykorzystania medialnego.

Pomiędzy obrazami dewocyjnymi i obrazami religijnymi mieszczą się obrazy umieszczone w przestrzeni publicznej, ale nie w przestrzeni o charakterze sacrum. W moim przypadku była to przestrzeń ogrodu. Wykonałem dwa takie zestawy do arboretum w Bolestraszcach. Jeden z nich przedstawiał tradycyjnych świętych umieszczanych w krajobrazie wsi. Odwołałem się tu do tradycyjnych wizerunków, opracowanych z ich atrybutami jeszcze w baroku: świętych Rocha, Izydora, Floriana



Ryc. 4. Święci Roch i Florian, Bolestraszyce

i Nepomucena. Także tu kompozycja była bardzo prosta, osiowa, a tło umieszczone za postacią było jeszcze jednym z atrybutów świętego. Kapliczki do nich wykonał Janusz Skalski a ogród zaprojektowała Beata J. Gawryszewska. Nowością, zaczerpniętą z współczesnych graffiti były umieszczone na obrazach napisy (il. 4). Dla równowagi wykonałem w tym samym ogrodzie jeszcze jedną kapliczkę, tym razem ze świętymi patronującymi pracy robotników. Tutaj też występowała prosta osiowa konstrukcja, natomiast skupiłem się na materiale obrobionym w sposób przemysłowy i współczesnej technologii (odlewy z żywicy, druk laserowy, żelazo). Sama kaplica została wykonana z przemysłowego filtra do wody (il. 5). Zwiedzającym ogród trudno nawiązać relację do kapliczek, które nie mają charakteru dewocyjnego i są umieszczone w przestrzeni świeckiej. Chciałbym dodać, że ta niejasność występowania sfer sacrum i profanum nie stanowi problemu w krajach tzw. Zachodu. Na różnych festiwalach ogrodów pokazowych zostało już to zaakceptowane.

Ostatnio wykonałem jeszcze wizerunki współczesnych męczenników za wiarę. Są to: Alicja Kotowska, Jerzy Popieluszko, Maksymilian Kolbe, Leonid Fiodorow, Karolina Kózka, Michał Tomaszek i Zbigniew Strzałkowski, Edyta Stein, Stefan Niedzielak, Jerzy Stanek. Ich kompozycja jest bardzo prosta i czytelna. Jako tło występuje miejsce męczeństwa. Osobami dramatu jest męczennik i jego oprawca. Oprawca góruje fizycznie, a między nim i ofiarą występuje silna więź emocjonalna (il. 6).

Jeżeli mam pokusić się o kilka słów podsumowania, to wszystkie wizerunki są przeznaczone do wzbudzenia silnych emocji. Nie tylko poprzez podjęty temat,



Il. 5. Kaplica postindustrialna (św. Barbara, św. Jerzy, św. Krzysztof, Bolesławy)



Il. 6. Męczennicy: Karolina Kózka i Stefan Niedzielak

ale również przez zastosowane środki formalne takie, jak zamknięcie kompozycji w kształt czytelnego znaku, agresywny kolor i fakturę nakładanej farby. Obrazy ołtarzowe są przeznaczone do modlitwy, kapliczki wskazują na strefy sacrum w krajobrazie, ale także przypominają tradycję religijną. Wizerunki męczeństwa mówią, że jednak

istnieją wzory zachowań i sfera etyki chrześcijańskiej, która jest dzisiaj zagrożona. Tutaj droga prowadzi od teologii do etyki. Prosta kompozycja mówi, że wartości formalne służą do przekazywania znaczeń. Na koniec chciałbym dodać, że kompozycje religijne tworzyłem, jako artysta czuły na podszepty awangardy. Po okresie sekularyzacji i budowy kompozycji formalnych, abstrakcyjnych, duch awangardy wskazuje na konieczność powrotu do dzieł mówiących do nas mocno o rzeczach ostatecznych.

Seweryn Malawski

KALWARIA W MALGRANGE
– KOMPOZYCJA SAKRALNA
W OGRODZIE KRÓLA STANISŁAWA LESZCZYŃSKIEGO

W nowożytnej historii Europy kompozycje przestrzenne obejmujące układy obiektów o charakterze sakralnym stanowiące zarazem część świeckiej rezydencji mieszkalnej powstawały niezwykle rzadko. Najczęściej obiekty kultu religijnego wchodzące w skład rezydencji czy towarzyszącego jej założenia ogrodowego pojawiały się w postaci pałacowych kaplic lub też niewielkich akcentów w formie kapliczek, krzyży czy figur Chrystusa, Maryi czy Świętych. Okazałe instalacje okolicznościowe wznoszone czasem z okazji świąt religijnych, czy uroczystości rodzinnych o tymże charakterze, takie jak: chrzciny, zaślubiny uroczystości żałobne, miały zwykle charakter tymczasowy [Chrościcki 1969].

Do rzadkich przykładów wykorzystania rozbudowanej kompozycji sakralnej w ogrodach świeckich należała kalwaria w Malgrange – jednej z lotaryńskich posiadłości króla Stanisława Leszczyńskiego.

Stanisław zawitał do położonego nieopodal Nancy Malgrange w kwietniu 1737 r. Posiadłość ta składała się wówczas z pałacyku Karola III, pawilonów i budynków gospodarczych pozostałych po dawnym folwarku oraz ogromnego nieukończonego pałacu, którego budowę prowadzono w latach 1711–1715. Dość niefortunnie zakomponowana bryła pałacu nie przypadła do gustu Stanisławowi, dlatego powierzył on jego przebudowę nadwornemu architektowi Emmanuelowi Héré de Corny. Przebudowa rozczłonkowanego gmachu pałacu zakończyła się dopiero w 1754 r. [Voreaux 2005].

Pałac otoczony został rozległym założeniem ogrodowym o powierzchni 27 ha. Składało się ono z dwóch zasadniczych części zlokalizowanych na froncie i na zachód od budynków gospodarczych oraz po wschodniej stronie pałacu. Przy czym nieproporcjonalnie większa część zachodnia ogrodu obejmowała obszar 23 ha. Tworzenie zachodniego ogrodu rozpoczęto po 1741 r. Jego współprojektantem był sam król, którego pomysłem było wkomponowanie w regularny układ partiórów i boskietów elementów rodzimej tradycji polskiej. Główna oś kompozycyjna

ogrodu stanowiła przedłużenie osi bocznej pałacu. Podkreślała ją szeroka esplanada wyznaczając zarazem przebieg osi widokowej obserwowanej z okien apartamentów królowej i znajdującego się poniżej tarasu. Po obu stronach alei znajdowały się dwie pary parterów haftowych rozdzielonych okrągłymi basenami z wodotryskami. Ich obrzeża zdobiły przycięte w piramidy cisy oraz drzewka pomarańczowe w donicach.

Za parterami znajdował się geometryczny boskiet składający się z czterech romboidalnych masywów. W ich grabowe ściany wkomponowano 12 kaplic kalwaryjskich umieszczonych wzdłuż głównej alei. Zdobiące je rzeźby figuralne przedstawiające sceny Męki Pańskiej wykonał Joseph Provencal. Kaplice nakryte były czterospadowymi dachami wspartymi na kolumnkach i otoczone niewysokimi płotkami. Centralną część boskietu zajmował obszerny, ośmiokątny basen z wodotryskiem utworzony na przecięciu się osi głównych alei ogrodu. Zamknięcie głównej osi kompozycyjnej stanowił wielki krzyż misyjny nakryty baldachimem dźwiganym na czterech kolumnach, ustawiony na wprost fasady pałacu.

Znany z pobożności monarcha nakazał wznieść ten monumentalny krzyż po ustanowieniu trwających miesiąc obrzędów misyjnych (zakończonych uroczystą mszą w kościele Notre-Dame de Bonsecours i uroczystą procesją) [Skwarczyńska 2005].

Poświęcone kultowi Męki Pańskiej kalwarie na terenach Rzeczypospolitej należały do stosunkowo nowych założeń przestrzenno-ogrodowych. Zakładano je głównie w ogrodach klasztornych, a kaplice wznoszono wzdłuż drogi na tle krajobrazu, zazwyczaj na wzgórzach, tak by przypominały swym położeniem Jerozolimę [Sztuka świata... 2013; Skwarczyńska 2005].

W przypadku ogrodów królewskich w Malgrange niezwykle jest fakt, iż tamtejszej kalwarii nadano regularny i symetryczny układ, który wkomponowany został w przestrzeń francuskiego ogrodu. Kalwaria stanowiła także drogi królowi element ojczyściego kultu włączonego w kompozycyjne i programowe ramy ogrodu.

Król Stanisław Leszczyński nie porzucił pobożnych praktyk w Malgrange jedynie na kalwarii i krzyżu misyjnym. W 1742 r. wznosił także kapliczkę poświęconą św. Feliksowi (kapucynowi z Cantalice). Wystawił także maleńki „klasztor,” w którym osadził dwóch księży i jednego kapucyna oddelegowanych z Nancy. W 1762 r. monarcha wraz z wnuczkami Wiktoria i Adelajdą oraz całym dworem uczestniczył we mszy świętej odprawionej przez tegoż zakonnika [Skwarczyńska 2005].

Ewelina Widelska

KOMPOZYCJA SAKRALNA DROHICZYNA

Religia jest nieodłącznym elementem ludzkiego życia, zarówno tego osobistego, jak i społecznego. Stanowi osobną dziedzinę kultury, gdyż realizuje odrębną wartość (świętość) [Dawson 1959]. Na przestrzeni setek lat rozwoju cywilizacyjnego religia

Kompozycja sakralna Drohiczyzna



Il. 1. Obiekty sakralne (XIII w.) – hipotetyczne umiejscowienie Cerkwi Bogurodzicy w przestrzeni formującej się osady

Źródło: opracowanie własne.



Il. 2. Obiekty sakralne (XIV–XV w.) – hipotetyczne umiejscowienie pierwszego kościoła parafialnego oraz przybyłych w tym okresie do Drohiczyzna franciszkanów (pierwszy drewniany kościół i klasztor – oznaczenie zielone)

Źródło: opracowanie własne.



Il. 3. Obiekty sakralne (XV–XVI w.) – hipotetyczne umiejscowienie powstałej w tym okresie Cerkwi św. Barbary

Źródło: opracowanie własne.



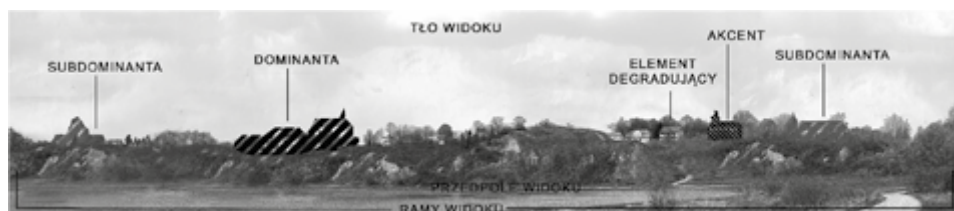
Il. 4. Obiekty sakralne (XVII w.) – hipotetyczne umiejscowienie przybyłych do Drohiczyzna w 1. poł. XVII w. benedyktynek (pierwsza drewniana świątynia i klasztor – kolor czerwony) oraz jezuitów (pierwsza zabudowa drewniana – oznaczenie niebieskie)

Źródło: opracowanie własne.



Il. 5. Obiekty sakralne (XVII–XVIII w.) – hipotetyczne rozmieszczenie zespołów sakralnych z murowanymi świątyniami i klasztorami. Od wschodu (od prawej) zespół klasztorny franciszkanów, kościół i klasztor przybyłych pod koniec XVII w. bazylianów, rozległe budowle jezuitów, przekazane pod koniec XVIII w. pijarom oraz najbardziej na zachód odsunięte od miasta – benedyktyнки

Źródło: opracowanie własne.



Il. 6. Widok perspektywiczny na panoramę Drohiczyzna z wyodrębnionymi elementami współczesnej kompozycji krajobrazowej

Źródło: opracowanie własne na podstawie analiz wykonanych w terenie oraz studium panoramy.

stała się wyróżnikiem i wskaźnikiem różnorodności kulturowej świata, a także identyfikatorem tożsamości narodowej i etnicznej. Niezależnie, jaką teorię wyjaśniającą genezę religii przyjmujemy: przyrodniczo-gnozeologiczną, społeczną, psychologiczną czy ewolucjonistyczną [Rusecki 2000], zawsze będzie ona ważnym elementem kultury. Tym samym przejawia się w procesie kształtowania krajobrazu kulturowego i jest wyrazem realizacji potrzeb duchowych człowieka.

Krajobraz sakralny, z jego specyficzną kompozycją, cechuje obszary, które wyróżnia obecność *sacrum* w przestrzeni. Kształtujące się ewolucyjnie krajobrazy kulturowe, o szczególnym wymiarze duchowym i symbolicznym, znane były już od wczesnych etapów rozwoju cywilizacyjnego. Odbiór *sacrum* i towarzyszące mu praktyki o charakterze i podłożu religijnym zaliczane były do najdawniejszych społecznych i kulturowych zachowań człowieka.

W tym aspekcie, niezwykle interesującym miejscem jest Drohiczyzn – wspólnie niewielka, prowincjonalna miejscowość, określana mianem dawnej stolicy województwa podlaskiego. Ośrodek założony przez Jarosława Mądrego w 1. poł. XI w., stał się jednym z ważniejszych centrów ruskiego księstwa, a potem polskiego



Il. 7. Analiza kompozycyjna ukazująca zasięg i umiejscowienie zespołów klasztornych względem rynku i względem siebie

Źródło: opracowanie własne na podstawie ortofotomapy i wykonanej analizy układu kompozycyjnego Drohiczyzna.

królestwa na Podlasiu [Starnawska 1999, s. 111–112]. Drohiczyn z jego specyficznym położeniem na wysokim, poprzecinanym jarami (dolinkami erozyjno-denudacyjnymi) brzegu Bugu, zyskał szczególne uwarunkowania przestrzenno-krajobrazowe.

Górująca nad lustrem Bugu skarpa, na której ulokowane zostały zespoły klasztorne i poklasztorne, stwarzała doskonałą sytuację osadniczą, z nieograniczonym dostępem do wody, odpowiednim przewietrzaniem i żyznymi glebami. Zgromadzenia przybywające do miasta od czasów średniowiecza miały ogromny wpływ na rozwój przestrzenny, społeczny i kulturowy miejscowości. W rozplanowaniu miasta umiejętnie wykorzystano fizjografię terenu. Zastosowano w jego przestrzeni barokowe zasady formowania urbanistycznego, poprzez wprowadzenie w kompozycjach osi symetrii oraz tzw. ulic widokowych [Postołowicz 1979, s. 33–34].

Klasztory najsilniej wpłynęły na krajobraz Drohiczyzna, i to one są elementami, które najmocniej identyfikują przestrzennie i kulturowo tę strukturę. Ich umiejscowienie w najstarszej, formującej się od XV w., części miasta miało zasadniczy wpływ na układ kompozycyjny miejscowości. Istotna jest zatem ich funkcja kompozycyjna,

determinująca układ przestrzenny Drohiczyzna. Są to zarówno elementy kompozycji funkcjonalno-przestrzennej, jak i krajobrazowej.

Pomimo względnie małej powierzchni zabudowy i słabym potencjale gospodarczym, w Drohiczyźnie, lokowane były klasztory w dość dużej koncentracji i zależności funkcjonalno-przestrzennej. Analiza porównawcza innych miast tego regionu (Mielnik, Siemiatycze) pokazała, że równie dogodne warunki lokacji zapewniały także inne miejscowości Podlasia. W XVII w. na Podlasiu funkcjonowało 30 miast, spośród których żadne nie wykształciło tak czytelnego układu kompozycyjnego, wynikającego z umiejscowienia w strukturze miasta klasztorów. Ich relacje przestrzenne, widokowe i krajobrazowe są nadal czytelne. Drohiczyzn zyskał dzięki temu szczególnie sakralny krajobraz kulturowy. W jego dziejach, w których istotnym warunkiem rozwoju gospodarczego od momentu lokacji, aż do XVII w., było sprowadzanie kolejnych zgromadzeń, a wraz z nimi ludności pochodzenia polskiego z Mazowsza, można upatrywać fakt uzyskania, dość osobliwego jak na region Podlasia, zachodnioeuropejskiego charakteru. Wyjątkowość krajobrazu kulturowego Drohiczyzna wynika w znacznej mierze z jego sakralizacji.

Renata Józwiak

MAJDANEK – SACRUM MIEJSCA ZAGŁADY

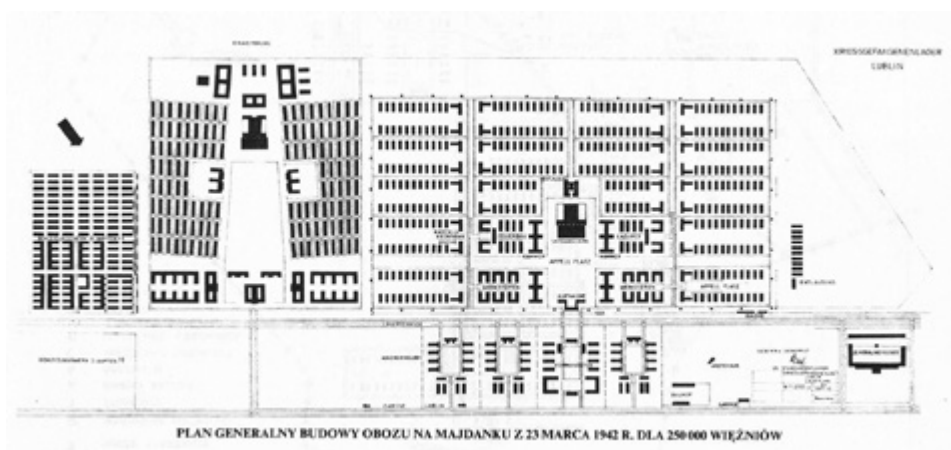
SACRUM ŚMIERCI

„Sakralny” oznacza związany z kultem religijnym. Układy przestrzenne obozów zagłady, w tym układ obozu Majdanek, dowodzą, iż naziści czcili i kulturowali śmierć. Stała się ona czymś w rodzaju religii – osią poczynań. Sytuowanie krematoriów pośród baraków obozowych było podobne do sytuowania kościołów w układach miast. Ich lokalizacja pokazywała, że są najważniejsze – dominują. „Doskonale” wkomponowane w układ... Masowość zabudowy i układ szeregowy jest typowy dla społeczeństw „źle traktowanych”.

SACRUM PRZEŻYCIA – „MUSZĘ CI COŚ OPOWIEDZIEĆ”, 18 KWIEŃNIA 2018 R.

Na Majdanku, tuż „białym domkiem” (jak nazywany był domek komendanta obozu) spotkałam starszą panią. Zawołała mnie już z daleka: „a co ty tak sama przemierzasz tę drogę?”. Pani była elegancka, w jasnym płaszczu, starannie uczesana – była po wojnie nauczycielką. Jej relację spisałam wieczorem, zaraz po powrocie do domu.

„Tutaj się tyle wydarzyło. Ile cudów. Dobrze, że dzisiaj nie ma tu Żydów. Kiedyś Żydówka nakrzyzczała na mnie, że depczę po ich krwi. A mój ojciec był leśnikiem w lasach janowskich i uratował 18 Żydów. Młodszy, Icek, jest teraz we



Il. 1. W taki sposób miał być rozbudowany obóz na Majdanku.

Źródło: <http://www.majdanek.com.pl>.

Wrocławiu pułkownikiem. Mówię do tej Żydówki, mam w kalendarzyku jego numer – i stacjonarny, i komórkowy – dzwoń! Strapiła się i przeprosiła”. Dalej opowiada „tutaj było dużo cudów – idź za blok 24, tam słycać płacz matek i dzieci – usłyszysz to – nie zawsze to słycać, ale chodzimy tam się modlić. Chciałam postawić krzyż, bo mój ojciec dzięki dwóm Niemcom ze Śląska uciekł i jeszcze dwóch uciekło, z tymże jeden się utopił, to dyrektor tylko pozwolił mi posadzić drzewko. I posadziłam”. (...)

„I jeszcze ci coś powiem... kiedyś zagnali dzieci do baraku i kazali się im bawić. Puścili gaz, ale nic się nie działo. Donesli to SS-mani do komendanta na Lipową, ten kazał zwiększyć dawkę. Ale nic. Któryś z Niemców zajrzał do środka i zobaczył „białą panią”. Wypuścili te dzieci na Krakowskim Przedmieściu. Moja koleżanka nie miała swoich – wzięła dwójkę. Mieszka w Warszawie, tzn. już nie żyje”.

SACRUM PAMIĘCI

Nie znalazłam bloku 24. Pierwsza połowa drogi jest trudna. Białe domki, wyboista droga, szereg baraków, zapach starego drewna, zapach śmierci, skrzypiące drzwi, zimne pomieszczenia, masowość, pustkowie i beznadzieja. Po mauzoleum było łatwiej.

Dzisiaj kompozycję i *sacrum* miejsca „tworzy” droga – opowiadająca o męczeńskiej śmierci, z kolejnymi „stacjami” przedstawiającymi wydarzenia z nie tak odległej historii. „Los nasz dla nas przestroga” – napis widnieje na mauzoleum. Sama ekspozycja, układ przestrzenny nie przemawiają jednak tak dobitnie, jak relacja pani, którą spotkałam. Dopiero po tej opowieści nabrało to zupełnie inny wymiar.

Natalia Kot

KOMPOZYCJA *SACRUM* NA PRZYKŁADZIE
POMNIKA POMORDOWANYCH ŻYDÓW EUROPY W BERLINIE

We współczesnym świecie, pełnym egoizmu i nietolerancji, architektura sakralna staje przed dużym wyzwaniem. Szczególnie interesujące są miejsca pamięci, które poprzez swój charakter wiążą się ściśle z przeszłością i dziedzictwem narodowym. Oddziałują one artystycznie oraz kulturowo, a ich monumentalne formy tworzą współczesne dominanty w przestrzeniach urbanistycznych.

Jedną z ciekawych realizacji poświęconych ofiarom holocaustu jest Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w centrum Berlina, umiejscowiony pomiędzy Bramą Brandenburską, a Placem Poczdamskim. Kontrowersyjny jest fakt, że w okresie 1939–1945, usytuowana była tu siedziba Kanclerza III Rzeszy – Adolfa Hitlera. Po wojnie obszar przez wiele lat był niezagospodarowany, i dopiero pod koniec lat 80. XX w. zrodził się pomysł usytuowania w tym miejscu pomnika holocaustu.

Realizacja od samego początku wzbudzała spore kontrowersje, czego dowodem są ogłoszone w 1994 r. i 1997 r. dwa konkursy architektoniczne. Ostatecznie zwyciężyła abstrakcyjna forma betonowych klocków nawiązująca do rzędu więźniów karnie ustawionych na apel, amerykańskiego architekta Petera Eisenmana. Budowa monumentu trwała siedemnaście lat (1998–2015), a uroczystość jego odsłonięcia obyla się w 60. rocznicę zakończenia II wojny światowej [Architektura pamięci 2010].

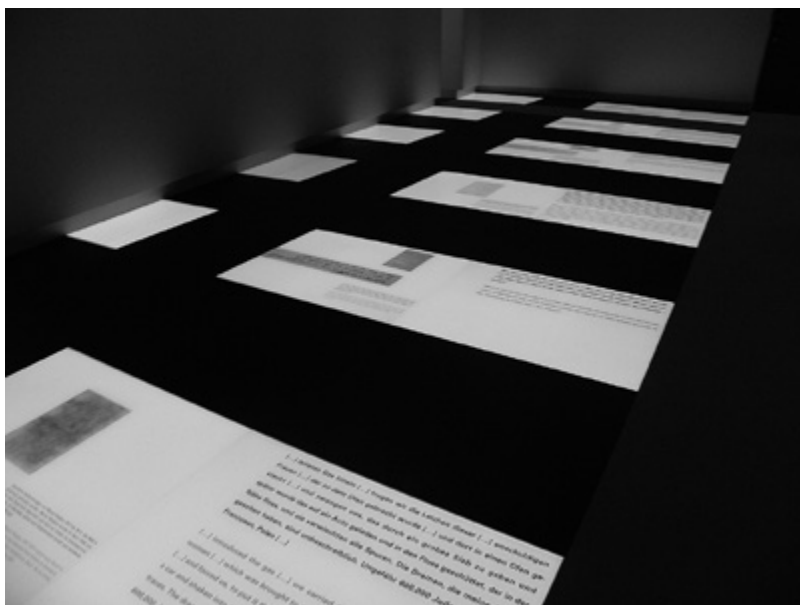
Sam projekt to siatka linii, przecinających się pod kątem dziewięćdziesięciu stopni, tworząca tym samym układ harmonijny, geometryczny. **Linie wyznaczone są przez** geometryczne bloki, w ilości 2711 sztuk, o długości 2,38 m, szerokości 0,95 m, i wysokości 0,2 m÷4,8 m, które usytuowane są na falistym terenie o powierzchni dwóch boisk piłkarskich. Jak podkreśla sam Autor przypominają „**betonowy las**” (il. 1). Pomiedzy stelami znajdują się przejścia, wyłożone czarną, granitową kostką o szerokości 0,95 m, umożliwiające swobodne poruszanie się zwiedzających. Falistość terenu oraz różnej wysokości bloki wywołują efekt zwężania i zagłębiania się w systemie klocków, co u odbiorcy powoduje negatywne odczucia przytłoczenia, zniewolenia, bycia „numerem”, a nie człowiekiem [Eisenman Architects 2004–2005].

Pod samym monumentem znajduje się siatka podziemnych pomieszczeń, gdzie w podłodze umieszczone zostały specjalne ekrany LED. Na każdym ekranie, będącym przedłużeniem geometrycznego bloku, wyświetlane są plansze z fotografiami oraz historiami ofiar holocaustu. W moim odczuciu ta prezentacja poszczególnych ofiar symbolicznie zawiązuje do płyt nagrobnych (il. 2). W sali, nastrój powagi i melancholii, uwypuklany zostaje także przez grę światła, które pada wyłącznie z ekranów, oraz treści emitowane z głośników – dane personalne pomordowanych Żydów



Il. 1. „Betonowy las” geometrycznych bloków nawiązujących do rzędu więźniów karnie ustawionych na apelu

Fot. N. Kot, 2011.



Il. 2. Podziemna sala, Pomnik Pomordowanych Żydów Europy

Fot. N. Kot, 2011

Jak podkreśla sam Autor ten monumentalny pomnik nie ma celu i nie ma końca, nie wyjaśnia holokaustu, gdyż nie jest możliwe zrozumienie tej zbrodni. Realizacja nie ma wywoływać nostalgii czy przywoływać pamięci zamordowanych, ma wywołać uczucie bycia jedną z ofiar [Eisenman Architects 2004–2005]. Należy również podkreślić, że w projekcie **Eisenman** nie zastosował tradycyjnych symboli, jego forma – skala oraz motyw betonowego bloku – ma oddziaływać na odbiorcę, przytłaczać, tak jak liczba zamordowanych Żydów w Europie w czasie II wojny światowej. Jest to bardzo wymowny język upamiętniający zbrodnię holokaustu, który przemawia do ludzi z całego świata.

Na przykładzie przytoczonej realizacji sacrum nasuwa się jeszcze pewien wniosek, że współczesne konkursy urbanistyczne to narzędzia kształtujące przestrzeń miejską. Jury konkursowe decyduje o zwycięzcy, biorąc pod uwagę nie tylko oryginalność koncepcji, ale również jej spójność z kontekstem oraz przestrzenią miejską. Dowodzi to zatem, że współczesne realizacje, mówią nie tylko o charakterze samego miasta, ale o tym, jak my – współcześni użytkownicy je postrzegamy, i jak je odczuwamy.

BIBLIOGRAFIA

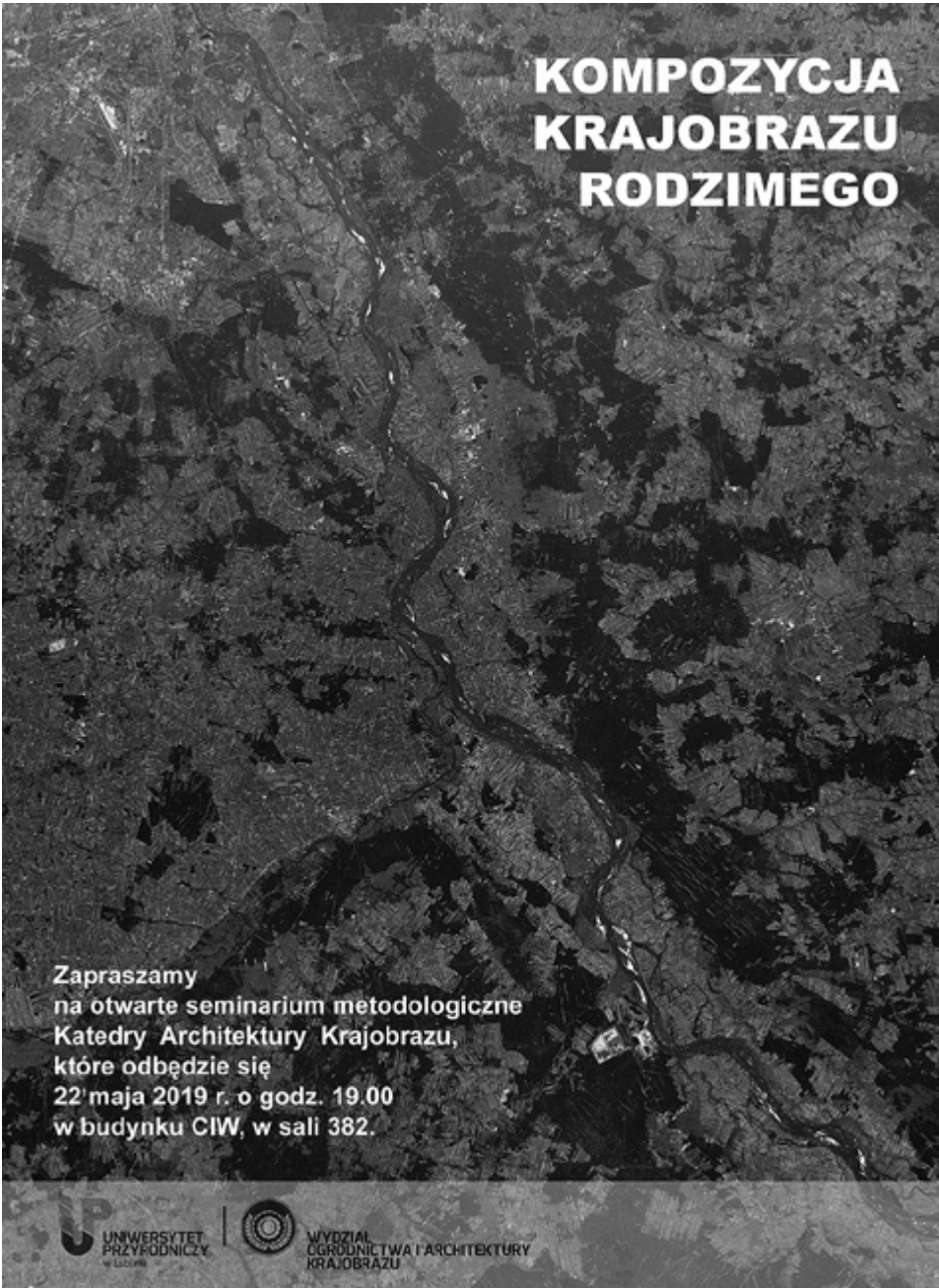
- Baldock J. 1994. Symbolika chrześcijańska. Dom Wyd. Rebis, Poznań.
- Brykowski R., Smulikowska E. (kom. red.). 1975. Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo lubelskie powiat włodawski. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, s. 47–48.
- Brzezińska-Wójcik T., Skowronek E., 2009. Potencjał turystyczny Roztocza Tomaszowskiego na przykładzie gminy miejsko-wiejskiej Krasnobród [w:] *Annales UMCS Sectio B*, VOL. LXIV, 1, s. 171–199
- Chrościcki J., 1969, *Architektura okazjonalna XVI–XVIII wieku w Polsce: próba charakterystyki*, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały sekcji Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Gdańsk, grudzień 1966)*, Warszawa, s. 215–234.
- Cynalewska-Kuczma P. 2004. Architektura cerkiewna Królestwa Polskiego narzędziem integracji z Imperium Rosyjskim. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań
- Dudkiewicz M. 2019. Application of Picus® Sonic Tomograph 3 in studies on the cultural heritage of the Lublin region – revalorization of the Eastern Orthodox church of the Dormition of the Blessed Virgin Mary in Uhrusk. *Annals Horticulture and Landscape Architecture* – w druku
- Dudkiewicz M. 2019. Zastosowanie tomografii komputerowej w rewaloryzacji terenu wokół Cerkwi pw. Świętej Trójcy w Dubience. *Problemy Ekologii Krajobrazu* – w druku
- Eisenman Architects, 2004–2005, Berlin memorial to the murdered jews of Europe,
- Keczynscy E. i A.. 1999. Drewniane cerkwie białostoczczyzny, Związek Białoruski w RP, Białystok – Białowieża
- Kępkowicz A., Gawryluk A. 2009. Zieleń w otoczeniu współczesnej cerkwi, koncepcja projektowa w Bielsku Podlaskim. 1:54–58.
- Kondracki J., 1994. Geografia regionalna Polski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa

Bibliografia

- Kujawska M., Łuczaj Ł. 2016. Rośliny w wierzeniach i zwyczajach ludowych. Wyd. Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław.
- Kwaśniak i in., 2011. Nasze Roztocze, Kwartalnik Lokalnej Grupy Działania „Nasze Roztocze”, II/2011, s. 8
- Misiak T. 2010. Magiczne drzewa w dziejach, legendach i środowisku nad środkowym Sanem. Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów.
- Myga-Piątek U., 2012, *Krajobrazy sakralne i religijne – próba umiejscowienia w typologii krajobrazów kulturowych*, [w:] J. Plit (red.) Sacrum w krajobrazie, Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego, nr 17, Sosnowiec, s. 13–23.
- Postolowicz L., 1979, *Układ przestrzenny Drohiczyzna do końca XVIII w.*, [w:] A. Dobroński, A. Izydorczyk (red.) Drohiczyn. Dzieje miasta na tle dziejów regionu, Białystok, s. 30–37.
- Rąkowski G. 2003. Polska egzotyczna. Cz. II. Przewodnik. Rewasz Pruszków.
- Rusecki M., 2000, *Genezą religii* [w:] Religia w świecie współczesnym (red.): H. Zimoń Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin: 71–84.
- Siemion K., 2002. Woda cudowna i woda zwyczajna, Polska Sztuka Ludowa – Konteksty, t. 56, z. 1– 2, s.175
- Skwarczyńska M., 2005, *Ogrody króla Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii w latach 1737–1766*, Wyd. DiG, Warszawa.
- Starnawska M., 1999, *Między Jerozolimą a Łukowem. Zakony krzyżowe na ziemiach polskich w średniowieczu*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Szary A. 2015. Bieszczadzkie motywy roślinne. Między światem żywych a krainą umarłych. Wyd. Carpathia, Rzeszów.
- Szcześniak K. 2013. Świat roślin światem ludzi na pograniczu wschodniej i zachodniej Słowiańszczyzny. Wyd. UG, Gdańsk.
- Sztuka świata. Słownik terminów A–K*, t. 17, 2013, Arkady, Warszawa, s. 290–291.
- Urząd Miasta Krasnobród System Informacji Przestrzennej <http://www.krasnobrod.e-mapa.net>,
- Uścińciewicz J. 1997, Symbol, archetyp, struktura, hermeneutyka tradycji w architekturze świątyni ortodoksyjnej, Politechnika Białostocka, Białystok
- Voreaux G., 2005, *Pałac w Malgrange widziany od strony ogrodu Goulottes* [w:] *Stanisława Leszczyński. Król Polski księciem Lotaryngii*, red. Z. Jurkowlanec, Arx Regia, Warszawa, s. 199–200.
- Wysocki J. 2011. Ukraińcy na Lubelszczyźnie w latach 1944–1956. Lublin: Instytut Pamięci Narodowej

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Architektura pamięci, 2010, http://www.bryla.pl/bryla/1,85298,7510992,Architektura_pamieci.html?fbclid=IwAR2iAKekMUndelpYEd74kaoXnEihaZL4naM7xLF5Ei_Ojymlkv_k7bMZM2Q [dostęp: 08.05.2019]
- Ewelina Widelska
<http://www.magiczneroztocze.pl/turystyka/atrakcje/34-kaplica-sw-rocha-w-krasnobrodzie>
<https://eisenmanarchitects.com/Berlin-Memorial-to-the-Murdered-Jews-of-Europe-2005>
<https://www.google.com>



KOMPOZYCJA KRAJOBRAZU RODZIMEGO

Zapraszamy
na otwarte seminarium metodologiczne
Katedry Architektury Krajobrazu,
które odbędzie się
22 maja 2019 r. o godz. 19.00
w budynku CIW, w sali 382.

Kompozycja krajobrazu rodzimego

Materiały do seminarium z 22 maja 2019 roku

Wędrując po meandrach kompozycji odwiedziliśmy wiele krajów. W końcu trzeba wrócić do domu i zastanowić się nad kompozycją krajobrazu rodzimego. Kwestia naszej przynależności jest dość oczywista. To obszar, na którym zawieramy małżeństwa (jeżeli nie dzieli nas religia) i obszar, na którym możemy się porozumieć (wspólnota języka). Kształt tego obszaru, czyli krajobraz nie ma takiego oczywistego wpływu. Jest określony przez konkretny czas i miejsce i dopiero z pewnego oddalenia możemy określić jego wartości, także kompozycyjne. O tym pisze Pani Sylwia Szeffler w eseju: *Kompozycja krajobrazu rodzimego z dziecięcych wspomnień*. Podobny wątek porusza Pani Paulina Hortyńska opisując Lublin w tekście: *Kompozycja rodzima – śladami po Lublinie*. Krajobraz rodzimy odczytujemy jako przestrzeń znaną i bezpieczną, nawet jeżeli posiada oczywiste wady. Istota Lublina wynika z jego położenia pomiędzy większymi metropoliami, a także pomiędzy wzgórzami. Stąd jej przytulność, która wpływa także na charakter mieszkańców Lublina. Na inne cechy kompozycji krajobrazowej zwróciła uwagę Pani Małgorzata Milecka w eseju: *Rozważania nad kompozycją krajobrazu rodzimego*. Zwraca uwagę, że kompozycja jest procesem postępującym, ale też ograniczonym w czasie i w przestrzeni. Często ujmuje się krajobraz w ten sposób, że występują w nim zabytki trwałe (budowle) i przemijające (ogrody). W rzeczywistości często bywa odwrotnie – one są najtrwalszym komponentem krajobrazu rodzimego. Pani Margot Dudkiewicz w eseju: *Zakaż reklamy wielkoformatowej jako metoda ochrony krajobrazu rodzimego*, opisała krajobraz widziany oczyma pisarza, geografa i architekta krajobrazu. Zwróciła uwagę na to, że rodzimność krajobrazu jest zakłócana przez wpływy kultury globalnej generującej ikonosferę billboardów, samochodów i mebli miejskich. Podkreśliła znaczenie dla ochrony krajobrazu rodzimego *Ustany krajobrazowej* i zawarty w niej *kodeks reklamony*. Na inną cechę krajobrazu rodzimego zwrócił uwagę Pan Marcin Iwanek w eseju: *Kompozycja krajobrazu rodzimego – krajobraz zbudowany z rozwiązań typowych*. Wszyscy jesteśmy dziećmi PRL-u, a szerzej Stylu Międzynarodowego w jego biednym wydaniu. Także

dzisiaj posługujemy się, ze względów ekonomicznych, rozwiązaniami typowymi od szafki kuchennej do dużych inwestycji przekształcając krajobraz rodzimy w krajobraz o cechach globalistycznych. Część z nas opisując krajobraz rodzimy sięgnęła do jego genezy. Najdalej, bo do ruchów tektonicznych kształtujących nasz krajobraz sięgnął Pan Jan Rylke zadając pytanie: *Co kształtuje krajobraz?* Określił jego granice jako formacje naturalne, odmienne od sąsiadujących przestrzeni. Pani Natalia Kot w eseju: *Kompozycja krajobrazu rodzimego Lublina – renesans lubelski*, określiła renesans (ściślej manieryzm) lubelski, jako nasz styl narodowy. Styl pozbawiony zapożyczeń włoskich, jak to czyniła Bona w Małopolsce, holenderskich na Pomorzu i krzyżackich na Mazowszu. Nieco późniejszy okres I Rzeczypospolitej, kiedy dominowali w niej magnaci opisał w eseju: „*Podlaski raj*” – *wielkoprzestrzenna kompozycja krajobrazowa Jana Klemensa Branickiego*, Pan Seweryn Malawski. Ten Podlaski raj cechowała kompozycja zagarniająca. Tak, jak magnat zagarniał ziemię, tak zagarniał elementy krajobrazu wpisując je w swoją siedzibę, zgodnie z powiedzeniem; krajobraz, to ja. Odwrotny proces zauważyła w eseju: *Ząbki – co zostało z miasta-ogrodu*, Pani Renata Józwik. Opisała kompozycję miasta stanowiącą czytelny i funkcjonalny zapis przestrzenny, który z czasem zostaje wypełniany w sposób bezładny. W końcowym efekcie powstaje negatyw założonej kompozycji, bo w międzyczasie zostały wypełnione puste przestrzenie i zamiast przestrzeni otwartych powstała gęsta zabudowa. W konkluzji naszych rozważań rodzimność krajobrazu stała się w części zapisem naszych wad narodowych.

Sylvia Szeffler

KOMPOZYCJA KRAJOBRAZU RODZIMEGO Z DZIECIĘCYCH WSPOMNIENÍ

Krajobraz rodzimy..., czyli właściwie, jaki? Zgodnie z definicją zawartą w słowniku PWN rodzimy oznacza pochodzący z narodu, plemienia, kraju, **domu** [<https://sjp.pwn.pl>]. Najprościej, więc ujmując krajobrazem rodzimym będzie przestrzeń w której mieszkamy, z którą czujemy się związani. Myśląc o krajobrazie, zauważam pewne podobieństwo do czasu. Zarówno jak czas, krajobraz jest względny, a sposób, w jaki go odbieramy zależy od nas samych.

Kiedy miałam 5 lat moja rodzina przeprowadziła się do nowopowstałego osiedla Brzeziny w Świdniku. Wtedy było to dla mnie miejsce magiczne. Osiedle przyciągnęło wiele młodych rodzin, co oznaczało także dużą liczbę dzieci, kompanów w zabawie.

Osiedle rozpoczynało się od małego sklepu spożywczego (słodczyce). Wzdłuż bloków poprowadzona była droga oraz chodnik. Mieszkaliśmy w ostatniej klatce, więc aby dojść do domu musieliśmy pokonać całą jego długość.



Il. 1. Układ osiedla Brzeziny, który zapamiętałam

Źródło: opracowanie własne.

Nasze mieszkanie znajdowało się na trzecim piętrze. Z balkonu doskonale było widać żuraw budowlany, a jako że był to wówczas najwyższy element, podczas burzy uderzały w niego pioruny. Dalej zauważyć można było wieżę kościoła „okrągłaka” (Kościół Rzymskokatolicki Pw. NMP Matki Kościoła).

Z tyłu bloku ulokowany był plac zabaw, centrum mojego krajobrazu rodzimego, najważniejsze miejsce spotkań, na którym spędziłam wiele beztrudnych godzin. Plac zabaw z trzech stron otoczony był blokami tworzącymi układ w kształcie litery U. Z ostatniej strony, równoległej do mojego bloku znajdowały się „górkę”, a dalej blaszane garaże. Pierwsza część górek była strefą bezpieczną (mama, stojąc na balkonie doskonale wszystko widziała). Rosła tam niska czereśnia – baza, punkt orientacyjny, na który niejednokrotnie wspinaliśmy się, aby zerwać owoce. Garaże były natomiast częścią zabronioną do wypraw – oczywiście chodziliśmy tam nielegalnie, ale bardzo rzadko.

Bloki połączone były bramą, czyli kolejną przestrzenią zabaw, gry w „gumę” i klasy. Obok stał kolejny sklep spożywczy (dużo słodczy).



Il. 2. Obecny wygląd osiedla

Źródło: Świdnik-System Informacji Przestrzennej dostęp: swidnik.e-mapa.net dn. 21.05.2019.



Il. 3. Dawna oś widokowa z bloku na kościół, obecny widok zasłonięty jest przez osiedle lotnicze

Źródło: S. Szefer na podstawie: Świdnik-System Informacji Przestrzennej dostęp: swidnik.e-mapa.net dn. 21.05.2019.

Pozostała przestrzeń otaczająca osiedle, mimo że wyglądała podobnie, była dla nas nieistotna. Kolejne zabudowania miały przecież własne centrum – place zabaw skupiające życie społeczne innych dzieci, ale te miejsca były najlepsze właśnie dla nich, my nie byliśmy do nich przywiązani.

Jak przestrzeń, w której się wychowałam wygląda teraz? Na osiedle wróciłam kilka lat po przeprowadzce. Górki z garażami już nie istnieją, przygotowano tam miejsce na kolejne bloki. Żuraw budowlany dawno zniknął, podobnie jak niczym niezakłócony widok na kościół, który zasłoniły nowe budynki. Pozostał plac zabaw, który nie wydaje się już tak ważnym elementem.

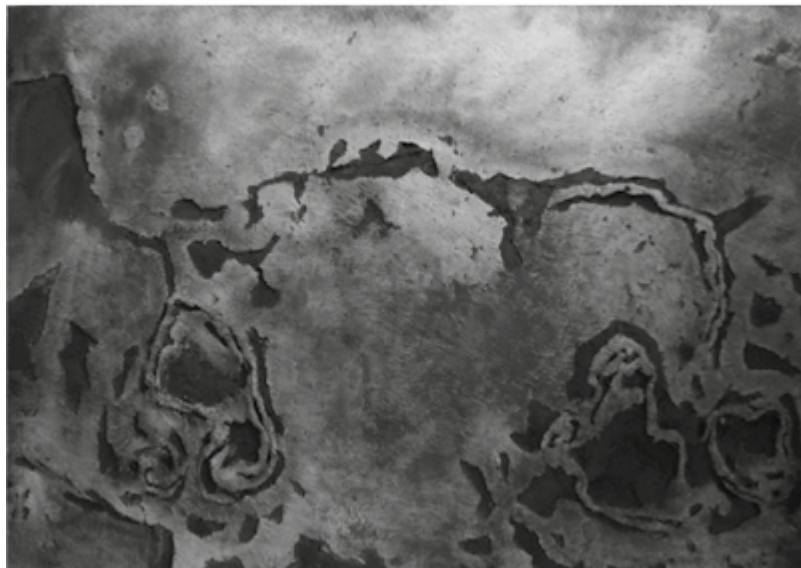
Krajobraz rodzimy bez wątplenia jest względny. To jak go odbieramy zależy od tego ile mamy lat lub gdzie jesteśmy. Wyjeżdżając na wakacje w inną część kraju, kiedy spotykamy nowych ludzi mówimy, że pochodzimy z Lubelszczyzny (której krajobraz dla mnie nierozdzielnie kojarzy się z żółtymi polami kwitnącego rzepaku), a kiedy jesteśmy zagranicą tęsknimy za całą Polską.

Paulina Hortyńska

KOMPOZYCJA RODZIMA – ŚLADAMI PO LUBLINIE

Schodzę w dół ulicą Lubartowską, wzdłuż szeregu pożydowskich, ciasnych kamienic, które prowadzą na bazar. Między blaszanymi wiatami i parkanami z desek stoją mizerne kramy: trochę warzyw i owoców, trochę szmat, trochę kradzionych komórek. Gruby, wąsaty dziad ze stoiska z kapustą, krzyczy, że nie wolno robić zdjęć. Odgania mnie gestem jak psa. Ktoś podchodzi i pyta, czy jestem z telewizji. Chowam się w tłum i zaczynam patrzeć na twarze. Przechodnie nie znają się. Nikt nikomu się nie kłania, a mimo to spojrzenia krzyżują się i zawieszają. Twarze wpatrzone w twarze. Tak jakby chciały być rozpoznane, jakby same chciały kogoś rozpoznać. Pełne zmarszczek, grymasów, bez uśmiechu. Małostkowi, interesowni, zakompleksieni, ale dumni. Rozmowa obok zmienia się w kłótnię. Ktoś przeklina. Kopie śmietnik. Męczy mnie często miasto, w którym się urodziłam.

Lublin, podobnie jak Rzym, położony jest na siedmiu wzgórzach. Na żadnym z nich nie mieszkał ani papież, ani cesarz, nie było też u nas gladiatorów, wyścigów rydwanów, ani nawet porządnego, krwawego powstania. Miasto miało swoje chwile chwały za Jagiellonów, kiedy okazało się, że leży między dwoma stolicami: Krakowem i Wilnem, a potem niedaleko Warszawy i Lwowa. Dobrze było tu, po drodze, spotkać się, trochę pohandlować, trochę wypić, sądy odbyć, zawrzeć jakąś unię – swoje dobre lata Lublin spędził jako wygodny przystanek. Rzymskie położenie miasta sprawia jednak, że ulice pną się stromo ku górze lub pędzą pod ostrym kątem w dół, wiją się serpentynami, a czasem schodzą łagodnie ku dolinie Bystrzycy. W ten sposób pagórkowaty teren ratuje ciekawość kogoś, kto jest tu pierwszy raz.



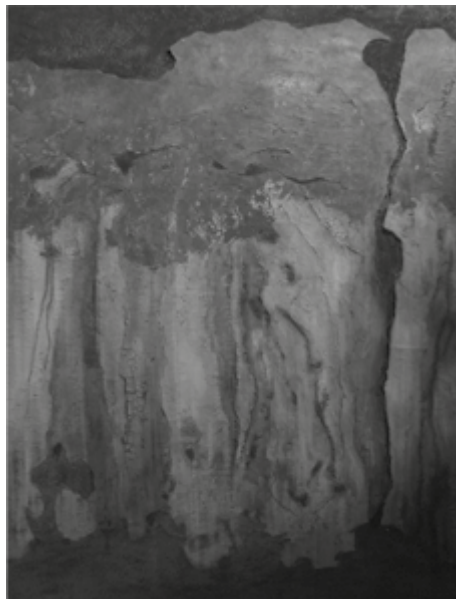
Il. 1. „Bezradność”, technika mieszana na płótnie, 120 x 170 cm



Il. 2. „Nuda”, technika mieszana na płótnie, 120 x 170 cm

Nie wie, jaki widok czeka go z następnego wzgórza, jak będzie stamtąd wyglądała ulica, którą właśnie idzie.

Z drugiej zaś strony tubylec zamknięty w tej niewielkiej przestrzeni czuje się zaskakująco przytulnie i bezpiecznie. Nie jest tylko dodatkiem do rozległej równiny,



Il. 3. „Zniechęcenie”, technika mieszana na płótnie, 120 x 170 cm

która zaczyna się jakieś 150 kilometrów na wschód, gdzie byłby samotny i przy-padkowy jak kreska. Miasto znane i przemierzone stałymi trasami setki razy daje poczucie bezpieczeństwa jak prywatna twierdza. Większość miejsc nie zmienia się. Czas jest dla nich laskawy. Toczy się mozolnie, bez pośpiechu. Rzadko można wypowiedzieć zdanie, że przecież coś innego było właśnie tutaj. Dzięki tej drugiej stronie postępu: tępemu, zawziętemu trwaniu, można ułożyć sobie w głowie prywatną mapę: sklep z taną odzieżą, kiosk ruchu, zakład szewski w suterenie, pomnik jakiegoś zwycięstwa, przecznica wybrukowana kocimi łbami, bar z zapiekankami na rogu. Zapamiętane detale pamięć przywołuje o każdej porze, powracają w scenach z własnego życia, które ogląda się wśród tych znanych dekoracji jak klatki filmu, wyryte w mózgu, jeśli tylko towarzyszyła im silna emocja. W miejscu znanym od zawsze lepiej rejestruje się drobne detale: wzrok grzęźnie raczej w ziemi, w otworach kanałów ściekowych, śledzi zgniecione puszkę, nadtluczone flaszki, zużyte pudełka i papierki po czekoladkach. Myśli też krążą przy ziemi, wokół zwykłych, tylko dla ciebie ważnych spraw. Ciężko spojrzeć na wszystko świeżym okiem, tak jak za pierwszym razem, gdy rejestrujemy nowy układ form, kształtów i kolorów. Tylko podróż zapewnia dystans i odświeża spojrzenie, daje impuls, żeby uciec, przynajmniej myśla, tam, gdzie nas nie ma, do innych krajobrazów i miast.

Każde z nich – także te, o których napisałam – było dla mnie nie tylko źródłem odmiennych wrażeń czy doświadczeń, ale też naznaczyło mnie innymi

emocjami. Próba ich zrozumienia przez humanistę wymagałaby odwołania się do historii kształtującej miejską tkanę i zamieszkujących ją ludzi, stworzenia narracji, poszukania słów. Próba ich przekazania przez malarza to proces odnajdywania znaków plastycznych – ekwiwalentów i nośników emocji oraz symbolicznych znaczeń, które wymykają się logicznej analizie, ale mogą zaangażować widza w rozmowę prowadzoną nie tylko za pomocą intelektu.

Mglista i szara aura miasta od razu narzuciła mi monochromatyczny dobór barw. Kolory brunatne, beże, umbra, zgnile zielenie, czern i szeroki wachlarz szarości – od stalowych do mdłych i mysich dominują w tym zestawie. Zgaszone i matowe są wyrazem braku energii i dynamiki w mieście. Smutek i melancholię symbolizują blade, rozbielone kolory. Eliptyczne, okrągłe kształty oraz pionowe rytmiczne układy przedstawiają powtarzalność sytuacji i brak zmian. Płaskie, proste kompozycje ukazują monotonię i nudę, a wyżłobione wyrwy i dziury w tynkach pustkę.

Małgorzata Milecka

ROZWAŻANIA NAD KOMPOZYCJĄ KRAJOBRAZU RODZIMEGO

FENOMEN KRAJOBRAZU RODZIMEGO

Krajobraz rodzimy to ten, z którym związani jesteśmy poprzez miejsce naszego urodzenia, często określane też jako swojski. Jego fenomen związany jest z emocjonalnymi związkami człowieka i miejsca jego życia. Stanisław Vincenz tak napisał o krajobrazie i jego wpływie na człowieka, jego sposobie życia, a nawet jego osobowości: „Krajobraz to oczywiście nie tylko malarskie lub wzrokowe efekty, lecz także gleba, po której stąpamy, na której pracujemy, jej falistość lub równinność, jej wody – morza, rzeki lub moczary – jej powietrze, którym oddychamy i to co nadaje postać ruchom człowieka, co formuje jego kroki, jego pracę, jego ręce i nogi, jego postawę, zapewne jego oddech nawet. Inaczej bowiem żyją ludzie tam gdzie nieustanna mgła, niż gdzie powietrze czyste, horyzont daleki, przejrzysty. Innych ruchów nabiera się grzęznąc w moczarach i piaskach, niż gdy się stąpa po skalach, innych, płynąc po wodach cichych lub grząskich, a innych, przepływając burzliwe cieśniny (...) gdzie w pewnych porach roku każda przeprawa jest niebezpieczna”. Z kolei Yi-Fu w swojej książce *Przestrzeń i miejsce* pisze: „Amerykanie nauczyli się akceptować otwarte równiny Zachodu jako symbol życiowych szans i wolności, natomiast dla rosyjskich chłopów bezkresna przestrzeń mówiła o marności człowieka wobec bezmiernej i obojętnej natury. Maksym Gorki pisał: „Bezkresna równina, na której stoją przyciśnięte do siebie wiejskie chaty o ścianach z bali i słomianych dachach, ma trującą właściwość pogrążania ludzkiej duszy w smutku i zabijania w człowieku wszelkiej chęci działania. Chłop pójdzie daleko, poza granicę wioski, popatrzy na

pustkę wokół siebie i po chwili poczuje się tak, jakby ta pustka wkradła się do jego duszy. Nigdzie nie widać trwałych śladów znoju... Jak daleko wzrok sięga, rozciąga się bezkresna równina, a pośrodku tej równiny stoi oto nic nie znaczący nieszczęsny mały człowiek, rzucony na tę ponurą ziemię i skazany na galerniczą pracę. I ogarnia człowieka poczucie obojętności, które zabija w nim zdolność myślenia, pamięć przeszłych doświadczeń i możliwość wyciągnięcia z nich wniosków” [http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/krajobraz-wiez-czlowieka-z-otoczeniem/].

Zjawisko rozumienia rangi rodzimego krajobrazu dość dobrze wyjaśnił też Łukasz Opaliński, [Krótka nauka budownictwa dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego, Kraków, M.DC.LIX] – „Każdy albowiem naród ma sposób inakszy i osobny budowania prywatnego, to jest *Architecture Civilis*. I stosuje go wprzód do swego nieba (klimatu), a potem do swego zwyczajnego życia. Do nieba albo postanowienia powietrza (klimat) naprzód, albowiem, że dom na to jest, aby nas chronił od jego niepogód, dlatego trzeba go stawiać *secundum aeris constitutionem* (przede wszystkim w zależności od klimatu). (...) Co zaś do zwyczajów pospolitego życia i tenże w każdym narodzie jest różny, dlatego inakszy też w pomieszkaniu wygody potrzebuje. (...) Bo kto chce po cudzoziemsku mieszkać trzeba żyć po cudzoziemsku”.

Zasada budowy „podług nieba polskiego”, mająca przełożenie nie tylko na ulokowanie budynku mieszkalnego, ale także jego wewnętrzną organizację, dalej na otoczenie, w tym: ogród, zabudowania gospodarcze, pola i zagospodarowane wody, wreszcie cały przynależny do domu krajobraz, najczytelniej jest zmaterializowana w bardzo licznej grupie zespołów rezydencjonalnych osadzonych w krajobrazie wiejskim, określanym mianem dworów. A dwór polski, będący niczym innym jak tylko specyficznym typem wielopokoleniowego wiejskiego budynku mieszkalnego od dawna uważany jest za symbol rodzimoci krajobrazu. W czasie zaborów to właśnie dwory stały się ostoją polskości i przechowywania dawnych narodowych tradycji, stąd wychodzili na świat wielcy patrioci, ale także ludzie sztuki kształtujący gust i wrażliwość całego narodu. Romantyczny związek dworu i wiejskiego krajobrazu odnajdujemy w dziełach wielu poetów i pisarzy. Obecne są w kształtującej polską kulturę duchowości, tęsknoty te pobrzmiwają nawet w sławnej na całym świecie muzyce Chopina. Atmosfera dworu i otaczającego go krajobrazu jest dziś nie do otworzenia, tym większe poczucie jego utracenia i przemijalności. Ogromna zatem wydaje się ranga ochrony zachowanych reliktyw tego zasobu. Pomimo rewolucyjnych wręcz przekształceń krajobrazu na wybranych terenach zachowały się skupiska dawnych majątków ziemskich i czytelnej jeszcze ich historycznej kompozycji. Sądzę, że można je uznać za rdzenie kompozycji krajobrazu wiejskiego. Ich wewnętrzna kompozycja na granicach dóbr łączyła się z kompozycją sąsiedniego majątku. Cała sieć takich powiązań kształtowała zaś kompozycję większej jednostki przestrzennej – powiatu, województwa, wreszcie kraju.

Znaczne rozdrobnienie własnościowe Mazowsza zdeterminowało kompozycję jego krajobrazu wiejskiego. Rozważania nad tak ukształtowaną kompozycją muszą



Il. 1. Dwór w miejscowości Ruda, pow. sieradzki

Fot. M. Milecka 2017.



Il. 2. Ruda. Relikt folwarku ze współczesnymi naniesieniami

Fot. M. Milecka 2017.

uwzględniać losy badanego obszaru, jego zasoby przyrodnicze i kulturowe. Trzeba mieć świadomość dynamiki takiej kompozycji oraz naturalnej ewolucji krajobrazu. Punktowymi wyróżnikami historycznych krajobrazów wiejskich są jednak dwory, a w zasadzie układ koncentryczny, jaki tworzył od wieków dwór z przynależnym mu zapleczem gospodarczym i ogrodem (parkiem). W powiązaniu z pobliskim kościołem często tworzył on bardziej złożony układ osiowy, z czego w panoramie wsi prawie zawsze donioślejszą rolę pełnił kościół, choć obszarowo zawsze dominował dwór. Sieć takich powiązań rozprzestrzeniała się na cały krajobraz, aż po tereny przedmieść, gdzie porządki przestrzenne ulegały zmianie podyktowanej już kompozycją miasta.

Model opisanej kompozycji krajobrazu rodzimego wciąż jest możliwy do odczytania, choćby na terenie obecnego powiatu piotrkowskiego (blisko 80 zespołów dworskich i związanego z nimi krajobrazu „ziemiańskiego”). Jego centralne położenie na obszarze Polski powoduje, że cechują go warunki typowe dla stref przejściowych. Przejściowość ta objawia się zarówno w aspektach historycznych i kulturowych, jak i geograficznych.

SPECYFICZNE CECHY ZESPOŁÓW DWORSKICH POWIATU PIOTRKOWSKIEGO

Rola granicznego położenia powiatu piotrkowskiego pomiędzy ważnymi regionami Polski i związane z tym istnienie szlaków komunikacyjnych o znaczeniu międzynarodowym były istotnym czynnikiem wpływającym na ukształtowanie struktury przestrzennej, a co za tym idzie na lokalizację majątków ziemskich. Rola wpływu istnienia majątków własności świeckiej i kościelnej na kształtowanie krajobrazu jest oczywista. Granice tych własności, czytelne jeszcze do końca XVIII wieku, w XIX wieku uległy znacznym i nagłym zmianom. Sytuacja ta dotyczy przeważającej liczby obiektów – kasata klasztorów (cystersi, norbertanie, bernardyni), likwidacja wielkiej własności kościelnej (Wolbórz, Podklasztorze) i jednoczesny kryzys ekonomiczny, przejawiający się tym, że większe i mniejsze, świeckie majątki ziemskie podlegały masowej parcelacji, a niekiedy likwidacji. Okres ten, jak wynika z analizy archiwalnych map i planów dóbr, wiąże się często z likwidacją ogrodów ozdobnych lub przekształceniem ich w ogrody użytkowe, bądź pola (ze zjawiskiem takim mamy do czynienia np. w renesansowym zespole w Bykach).

Graniczne, niezbyt szczęśliwe położenie powiatu nie sprzyjało stabilnemu istnieniu i rozwojowi majątków ziemskich. Przetaczające się konflikty zbrojne (od wojen szwedzkich po wielkie zniszczenia II wojny światowej), kryzysy polityczne, zmiany politycznej przynależności tych ziem powodowały częste zmiany właścicieli, podziały majątków i związane z tym zmiany funkcji określonych obszarów, nie sprzyjały więc wykształceniu się właściwej struktury tradycyjnie kształtowanego krajobrazu.



Il. 3. Ruda. Zatarte ślady powiązań krajobrazowych między dworem a kościołem
Fot. M. Milecka 2017.



Il. 4. Ruda. Niekiedy niewielka, jąt ta w Rudzie grupa starodrzewu jest śladem dawnego, imponującego swym rozmachem i kompozycją założenia dworskiego
Fot. M. Milecka 2017.

KSZTAŁTOWANIE RODZIMEJ KOMPOZYCJI W KONTEKŚCIE UWARUNKOWAŃ
PRZYRODNICZYCH I KULTUROWYCH

Choćby ogólna charakterystyka środowiska przyrodniczego wybranych regionów Polski pozwala wysunąć wnioski co do wpływu panujących warunków na kształtowanie się sieci osadniczej i rozwój założeń przestrzennych. „Łagodność klimatu” i bogactwo flory i fauny zawsze stanowiły dodatkowy atut do rozwoju majątków świeckich i kościelnych i wznoszenia nowych rezydencji. Początkowo ze względów strategicznych wybierano miejsca na wyniosłościach, pagórkach, otoczone wodami i lasami, poprawiając niekiedy warunki obronne poprzez formowanie kopców i podwyższenia terenu, a przede wszystkim kopanie fos, by wody oblewały posiadłość ze wszystkich stron. Przykłady tego typu rozwiązań są liczne wśród najstarszych obiektów powiatu piotrkowskiego, jak: Majkowice, Witów, Byki.

Tereny przyrodniczo najzasobniejsze były najbardziej atrakcyjne dla osadnictwa, czego dowodem jest duża liczba zachowanych po dziś dzień założeń ogrodowych w gminach o najlepszych warunkach glebowych tj. w gminie: Grabica, Moszczenica, Wola Krzysztoporska i Gorzkowice (co jest potwierdzone najwyższymi wskaźnikami bonitacji w skali IUNG). Sytuacja ta jest zbieżna z jednoczesnym, dramatycznie niskim stopniem zalesienia, występującym na obszarach wymienionych gmin (co związane było z karczunkiem lasów w celu pozyskania jak największych obszarów rolnych), stąd rola, jaką pełniły i pełnią do dziś grupy starodrzewia w tych gminach jest szczególnie cenna.

Na to, jak ukształtowała się w rzeczywistości cała struktura przestrzenna powiatu piotrkowskiego, a więc również, gdzie powstawały rezydencje, miały – i kto wie czy nie równie ważne jak przyrodnicze – warunki polityczne i związane z tym podziały administracyjne, wpływy finansowe i wiele bardziej skomplikowanych procesów o charakterze społeczno-gospodarczym.

Analizując lokalizację i rozplanowanie majątków, których plany zachowały się w archiwach (najczęściej XIX-wieczne źródła) można stwierdzić, że tworzone były jakby pod dyktando Jankowskiego, który w swym poradniku „Ogród wiejski (warzywny, owocowy i ozdobny)” przekazywał współczesnym szereg cennych zaleceń. W rozdziale poświęconym ogólnym zasadom planowania ogrodów ozdobnych pisał: „Podobnie jak przy zakładaniu ogrodu owocowego musimy uwzględnić rozmaite okoliczności, tak tembardziej przy tworzeniu ogrodu spacerowego rozważyć trzeba te czynniki, które stanowią o jego wartości. Do takich czynników należą:

- Otoczający krajobraz.
- Wzniesienie nad okolicą i łatwość dostępu.
- Klimat.
- Kształt i gatunek gruntu.
- Osłony i dalekie widoki.
- Wody.

Budowle.

Malownicze ozdoby.

Nie mówiąc już o tem, że ważnym czynnikiem są również i środki pieniężne, przeznaczone na urządzenie ogrodu ozdobnego” [Jankowski 1928, s. 17].

W dalszej części poradnika czytamy, że należy wybierać takie położenia, w których „wzgórze łagodnie spada ku stawowi” (Belzatka, Lubiatów, Moszczenica), że droga do dworu winna być szeroka i wygodna (co występuje prawie we wszystkich majątkach). Dodatkowo dwór winien być otoczony „obszernym placem wyźwirowanym ze wszystkich stron albo przynajmniej od strony podjazdu” (takie place obserwujemy na wszystkich bardziej szczegółowych planach archiwalnych majątków ziemskich), „od dworu powinny prowadzić ścieżki zgrabne, lecz niezbyt powykręcane” (warunki te reprezentuje zespół podworski w Jeżowie, Grabicy i Lubiatowie). Poza tymi, odnajdujemy wiele innych wskazówek, między innymi, jak kształtować systemy wodne i warunki klimatyczne „poprzez właściwe lokalizowanie drzewostanów i prawidłowe doboru gatunków”, wreszcie – jak kształtować widoki i stosować „ozdoby malownicze”. Rady te, nie jedyne przecież w tym czasie, wywarły niemały wpływ na formy rozplanowania majątków ziemskich. Nie bez znaczenia były też kontakty międzysąsiedzkie i wizyty właścicieli dworów poza granicami kraju, skąd „ściągano” nowe wzory i bardziej światowe mody.

W opisany sposób wykształciła się dość charakterystyczna grupa obiektów podobnych stylowo o dużym rozproszeniu, wynikającym raczej z podziałów historycznych i administracyjnych, na które dopiero nakładaly się warunki przyrodnicze – „Każdy szlachcic polski tam osiadł, jak mu się gdzie pagórek, źródło lub uśmiechająca dolina podobała” [Gołębiowski 1830, s. 1, 2]. Najczęściej jednak było to miejsce nieco wyniesione, w pobliżu cieków wodnych o dogodnym dostępie z bitych dróg i sprzyjającym klimacie. Bliskość lasów i urodzajność gleb stanowiła dodatkowo atut, polepszający warunki funkcjonowania majątku.

GLÓWNE KIERUNKI PRZEMIAN

Na terenie obecnego powiatu piotrkowskiego rozwinęły się w zasadzie wszystkie charakterystyczne w określonym okresie dla obszaru Polski typy ogrodów, by potem stopniowo ustąpić miejsca nowym formom zagospodarowania, a niekiedy całkowicie zniknąć. Jest to generalna zasada, dotycząca większości obiektów komponowanych. Warto dodać, że brak kontynuacji istnienia ogrodów (parków), a przez to deformacji kompozycji krajobrazowej związany był bądź z kryzysami ekonomicznymi, które dosięgały wymienione obiekty, bądź zniszczeniami, związanymi z kryzysami politycznymi. Dla opactwa cystersów i norbertanów takim momentem była kasata zakonu, dla dworów obronnych najczęściej zniszczenia poniesione w wyniku wojny szwedzkiej, zaś dla wielu pałaców i dworów upadek majątku po II wojnie światowej. Rok 1944 stanowi cezurę dla zjawiska, jakie byłoby bliskie wielowiekowej idei kształtowania krajobrazu rodzimego. Dawna tradycja miejsca, pamięć o historii

i jej kultywowanie były obce nowej wizji państwa socjalistycznego. Zatem połowa XX wieku to końca egzystencji majątków, w tym początek końca towarzyszących im ogrodów i parków (te bez opieki dawnych właścicieli i utrzymywania dawnej kompozycji) powoli będą zmieniać się w układy naturalistyczne i zanikać w szybko zmieniającym się krajobrazie. Przerwanie naturalnej ciągłości gospodarowania, zapewniającego świetność dworu – ogrodu i parku, spowodowało, że wraz z właścicielami i zarządcami odeszli z majątków ogrodnicy, przenoszący nieraz z pokolenia na pokolenie tradycje i umiłowanie sztuki ogrodniczej. Majątki ziemskie przejmowane przez państwo czy spółdzielnie były zagospodarowywane prymitywnymi funkcjami użytkowymi, stawały się wielorodzinnymi mieszkaniami, biurami, magazynami, a nawet oborami. Budynki i ich otoczenie ulegało trwałej dewastacji [Zarząd Ochrony i Konserwacji Zespołów Pałacowo-ogrodowych, 1991, s. 8].

Obserwując rewolucyjne w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat zmiany krajobrazu można chyba zaryzykować stwierdzenie, że początek tego zjawiska wiąże się ze starciem z krajobrazu zjawiska dworu polskiego, zlikwidowanego w swej formie wraz z klasą ziemiańską i określoną formą gospodarki ziemią. Obiekty te dostosowywane są do dzisiaj do pełnienia bardzo różnych funkcji są swoistymi muzealnymi eksponatami. Należy ocenić je jednak mimo wszystko, jako układy dość trwale, bo przecież przez trzy czwarte wieku pomimo „rabunkowej gospodarki” i programowego niszczenia istnieją, często nawet bez wykonania jakichkolwiek prac pielęgnacyjnych. Najmniej trwały w tym rodzaju założenia okazał się ogród użytkowy, stanowiący istotną część całego układu – ogrody te w postaci sadów zachowały się w formie szczątkowej. Posiadający wydawałoby się najtrwalszą strukturę dwór swoje losy zawdzięczał kolejnym gospodarzom, nierzadko nieprzystający do współczesnych potrzeb musiał ustąpić nowym, wygodniejszym budynkom. Natomiast za najbardziej trwały w krajobrazie należy uznać ogród ozdobny, formowany jako park. Możliwe, że jest to związane z romantyczną naturą Polaków i uświadomioną (niekiedy tylko rygorami prawa) potrzebą ochrony drzewostanów.

Margot Dudkiewicz

ZAKAZ REKLAMY WIELKOFORMATOWEJ JAKO METODA OCHRONY KRAJOBRAZU RODZIMEGO

Krajobraz jest częścią dziedzictwa historycznego, odwzorowaniem teraźniejszości, obrazuje różnorodne wpływy kulturowe, jest odbiciem społeczeństwa i jego potrzeb. Krajobraz zmienia się w czasie, jest to rodzaj relacji otwartej, swoista narracja „krajobrazowa”. Postrzegany jest jako mniej lub bardziej harmonijny palimpsest czy patchwork [Zachariasz 2016]. Krajobraz danego miejsca tworzą: klimat, rzeźba terenu, wody, gleba, naturalna szata roślinna, historia i rozwój osadnictwa, struktura

własności ziemi, charakter prowadzonej gospodarki rolnej i leśnej oraz systemu infrastruktury technicznej. Kompozycję krajobrazu lokalnego odbieramy jako harmonijną, jeśli cechuje ją zgodność kształtów i harmonia proporcji, kompatybilność materiałów, tradycja i wyrazistość stylu regionalnego, obecność rytmów, osi i grup kompozycyjnych, dominant i akcentów [Bogdanowski 1976; Chmielewski 2012].

Krajobraz jest dobrem materialnym i może być marką regionu. Często obserwuje się jednak niszczenie historycznych struktur osadniczych przez kolizyjne lokalizacje nowej zabudowy, zanikanie regionalnych cech architektonicznych, zastępowanie rodzimych materiałów budowlanych obcymi dla tradycji miejsca prefabrykatami (przenoszenie miejskich wzorców architektonicznych w przestrzeń krajobrazową wsi), zanik wielokwiatowych ogrodów przydomowych i chaos reklamowy.

Mazury, Podhale, Mazowsze, Śląsk czy Lubelszczyzna – mają swoje rodzime i jakże zróżnicowane krajobrazy kulturowe. Jednak współczesne procesy globalizacji, nasilona konkurencja rynkowa, dominacja potężnych międzynarodowych koncernów, wykorzystywanie ujednoczonych, najefektywniejszych technologii, ogromnie wzrastające tempo życia – wszystko to wpływa na zanikanie cech regionalnych i unifikację krajobrazu. Brak edukacji krajobrazowej sprawia ponadto, że szczególnie w małych miejscowościach, pomimo ewidentnego wzrostu zamożności społeczeństwa, jakość kompozycji krajobrazowych przedstawia wiele do życzenia [Chmielewski 2012].

Tak pisał o krajobrazie tworzonym przez naturę i jego wpływie na człowieka Stanisław Vincenz: „Krajobraz to oczywiście nie tylko malarskie lub wzrokowe efekty, lecz także gleba, po której stąpamy, na której pracujemy, jej falistość lub równinność, jej wody – morza, rzeki lub moczary – jej powietrze, którym oddychamy i to co nadaje postać ruchom człowieka, co formuje jego kroki, jego pracę, jego ręce i nogi, jego postawę, zapewne jego oddech nawet. Inaczej bowiem żyją ludzie tam gdzie nieustanna mgła, niż gdzie powietrze czyste, horyzont daleki, przejrzysty. Innych ruchów nabiera się grzęznąc w moczarach i piaskach, niż gdy się stąpa po skałach, innych, płynąc po wodach cichych lub grząskich, a innych, przepływając burzliwe cieśniny (...) gdzie w pewnych porach roku każda przeprawa jest niebezpieczna”. Tuan w swojej książce „Przestrzeń i miejsce” mówi: „Amerykanie nauczyli się akceptować otwarte równiny Zachodu jako symbol życiowych szans i wolności, natomiast dla rosyjskich chłopów bezkresna przestrzeń mówiła o marności człowieka wobec bezmiernej i obojętnej natury”. Włodzimierz Dreszer przetacza słowa Gorkiego: „Bezkresna równina, na której stoją przyciśnięte do siebie wiejskie chaty o ścianach z bali i słomianych dachach, ma trującą właściwość pogrążania ludzkiej duszy w smutku i zabijania w człowieku wszelkiej chęci działania. Chłop pójdzie daleko, poza granicę wioski, popatrzy na pustkę wokół siebie i po chwili poczuje się tak, jakby ta pustka wkradła się do jego duszy. Nigdzie nie widać trwałych śladów znoju... Jak daleko wzrok sięga, rozciąga się bezkresna równina, a pośrodku tej równiny stoi oto nic nie znaczący nieszczęsny mały człowiek, rzucony na tę ponurą ziemię i skazany na galerniczą pracę. I ogarnia człowieka poczucie obojętności,

które zabija w nim zdolność myślenia, pamięć przeszłych doświadczeń i możliwość wyciągnięcia z nich wniosków”. O Polsce przewrotnie pisze Zygmunt Miłoszewski: „Polska jest brzydka. Oczywiście nie cała, żadne miejsce nie jest całkowicie brzydkie. Ale jak wyciągnąć średnią, to Polska jest brzydsza niż jakikolwiek kraj w Europie. Nasze piękne góry nie są ładniejsze od czeskich czy słowackich, o Alpach nie wspominając. Nasze pojezierza to daleki cień skandynawskich. Plaże lodowatego Bałtyku rozśmieszają każdego, kto odwiedził kiedykolwiek te nad Morzem Śródziemnym. Rzeki nie przyciągają podróżujących jak Ren, Sekwana czy Loara. Reszta to nudny, płaski teren, częściowo zalesiony, ale też żadne puszcze Śródziemia to to nie są, w porównaniu z dzikimi ostępami Norwegii czy krajów alpejskich wypadamy blade. Nie ma cudów natury, które zdobilyby okładki międzynarodowych albumów podróżniczych. Niczyja to wina, po prostu osiedliliśmy się na nudnych, rolniczo obiecujących terenach i tyle. Co wyglądało sensownie w epoce trójpolówki, w czasach międzynarodowej turystyki już takie oczywiste nie jest. Nie ma też miast ładnych w całości. Nie ma Sieny, Brugii, Besançon, Bazylei czy chociażby Pardubic. Są miasta, w których jak dobrze spojrzeć i za bardzo nie obracać głowy, a już broń Boże nie iść przecnicę dalej, można zobaczyć ładny fragment. Niczyja to wina. Tak jest i tyle. Ale są chwile, kiedy Polska jest najpiękniejszym miejscem na świecie. To majowe dni po burzy, kiedy zieleń jest soczysta i świeża, chodniki lśnią wilgocią, a my wszyscy zdjęliśmy po raz pierwszy od pół roku płaszcze i czujemy, że udziela nam się potęga sił natury. To sierpniowe wieczory, rozkosznie rześkie po całym dniu żaru, kiedy zapelniamy ulice i ogrody, żeby zaczerpnąć powietrza, złapać końcówkę lata i czekać na spadające gwiazdy. Ale przede wszystkim to pierwszy prawdziwy zimowy poranek, kiedy wstajemy razem z dniem po całonocnej śnieżyicy i widzimy, że świat za oknem zamienił się w bajkową scenerię. Wszystkie mniejsze defekty zostały zakryte, te większe ciut przysłonięte, a najgorsze brzydactwa zyskały szlachetną w swojej prostocie, białą, lśniącą oprawę”. O pięknie rolniczego krajobrazu Polski pisze Adam Robiński: „Jedną z największych wartości, jakie mamy w Polsce to pola, krajobraz pól. Harmonijny krajobraz kulturowy. Trzeba go za wszelką cenę chronić, zanim go do końca zادهczemy. Jest o krok od Warszawy, pośrodku Polski, na przykład koło Wyszogrodu, Płońska, Nasielska. Tam znajdzie się Pan w tak fantastycznym krajobrazie rolniczym, że pośród tych pól pan usłyszysz w sobie Polskę”.

Jedną z metod ochrony kompozycji krajobrazu rodzimego – wsi, przemieści i miasta – jest ograniczenie lub zakaz agresywnej reklamy zewnętrznej.

Reklama zewnętrzna jest lubiana przez reklamodawców. Pozwala na dotarcie do dużej grupy odbiorców przy relatywnie niskiej cenie. Jednak zarzuca się jej szpecenie publicznej przestrzeni miast i wjazdów do nich. Intensywna urbanizacja przedmieść, szczególnie wzdłuż tras dojazdowych do większych aglomeracji, wpływa na likwidację podmiejskich wsi na rzecz suburbiów. Zanikają wiejskie układy osadnicze, pola zostają zabudowane, a pomiędzy budynkami pojawiają się szpecące billboardy reklamowe. Wszystko to sprawia, że zanika ład przestrzenny i granica pomiędzy



Il. 1. Długi Targ w Gdańsku.

Fot. M.Dudkiewicz, 2011.

krajobrazem miejskim i podmiejskim. Krajobraz staje się trudny do zdefiniowania, czytania, nie daje również przyjezdnym pozytywnych przekazów. Poza tym nie docenia się roli, którą pełnią wjazdy, tzn. bramy do miast. Zapomina się, że widok roztaczający się wokół nich kreuje pierwsze wrażenie o danym mieście, może wpływać na chęć ponownego odwiedzenia go czy też poznania [Trzaskowska 2014]. Pani prof. E. Trzaskowska poddała badaniom m.in. wjazd do Lublina od strony Warszawy. Wzdłuż drogi znajdują się: zabudowa podmiejska, magazyny handlowe, zakłady samochodowe, hotele i duża liczba banerów reklamowych. Całość stwarza sporadyczne otwarcia widokowe na mozaikę pól uprawnych. Bardzo negatywnym składnikiem krajobrazu są tu reklamy zakłócające odbiór przestrzeni – zasłaniające się, drażniące kolorystykę i wielkością. Przy wjeździe następuje tak duże nagromadzenie znaków drogowych, że wjazd – biała tablica z nazwą miasta – jest absolutnie niezauważalny. Centra polskich miast również pełne są szyldów, ekranów LED oraz siatek reklamowych zasłaniających architekturę i zakłujących światłem życie mieszkańcom budynków (il. 1, 2). Wiele nośników reklamowych stoi nielegalnie, bez zgłoszenia w urzędach gmin. Z tym zjawiskiem starają się walczyć inspektorzy budowlani i konserwatorzy zabytków, ale brakuje im narzędzi. Grzywny za nielegalną



Il. 2. Wrocławski Rynek

Fot. M.Dudkiewicz, 2009.

reklamę są niskie, nieuczciwi przedsiębiorcy mogą też przedłużać procedurę usunięcia nośnika licznymi odwołaniami [Wybierajski 2013]. Remedium na chaos wizualny w polskich miastach miała być „Ustawa krajobrazowa”. Nowe prawo wprowadza tzw. **kodeks reklamowy**, powoływany uchwałą rady gminy, stanowiący akt prawa miejscowego. W kodeksach są zawarte regulacje dotyczące sytuowania obiektów małej architektury, tablic i urządzeń reklamowych oraz ogrodzeń, włącznie z ich gabarytami, standardami jakościowymi, a nawet rodzajami materiałów, z których mogą być wykonane. Wśród szerokich uprawnień dla gmin znalazła się także możliwość całkowitego zakazu umieszczania reklam, zarówno na wybranych obszarach, jak i na całym terenie należącym do gminy. Gminy wciąż jednak nie mogą zakazywać umieszczania szyldów reklamowych.

Reklamowego chaosu nie doświadczymy w zachodniej Europie. Stosuje się tam różne rozwiązania – od wymogu konsultowania kształtu reklam z plastykami miejskimi, przez szczegółowe zapisy w miejscowych planach zagospodarowania, aż do zakazu lokowania reklam przydrożnych np. w Skandynawii. W Szwecji, we Włoszech, w Austrii i Estonii pobierane są opłaty za umieszczanie reklam w przestrzeni publicznej. We Francji gminy oddają swój teren jednej firmie, która zarządza

nośnikami reklamowymi. Ustala się też maksymalną ilość takich nośników, a zyski z reklam w przestrzeni publicznej są przeznaczane np. systemy rowerów miejskich. Jak wynika z zestawienia przygotowanego przez Instytut Obywatelski, w Paryżu umieszczono 2,3 tys. billboardów, tymczasem w Warszawie jest ich ok. 20 tys. Największa reklama w stolicy ma wielkość 164 m², tymczasem w centrum Paryża raptem 8 m², a w pozostałych częściach miasta 12 m². Najgłośniejszą na świecie wojnę ulicznym reklamom wypowiedziały władze Sao Paulo – największej aglomeracji Brazylii. W 2006 r. tamtejszy burmistrz uznał zanieczyszczenie wizualne miasta za problem cywilizacyjny. W jego przekonaniu mieszkańcom należy umożliwić życie w estetycznej przestrzeni. Pokłosiem tych deklaracji było przyjęcie rok później aktu „Czyste miasto”, który zdelegalizował wszystkie reklamy w tej ponad 11-milionowej metropolii oraz określił precyzyjne zasady umieszczania tablic informacyjnych na terenie firm i punktów usługowych. Właściciele reklam mieli trzy miesiące na usunięcie nośników, a za każdy dzień zwłoki groziła im kara w wysokości 4,5 tys. dolarów. W całym mieście zdemontowano 15 tys. billboardów i aż pół miliona innych nośników reklamowych. W Sao Paulo od tego czasu dopuszczalne było jedynie montowanie niewielkich tablic informacyjnych. Na 10 metrów fasady budynku nie mogły one zajmować więcej niż półtora metra. Reklamowa rewolucja wzbudziła wielki sprzeciw branży reklamowej, która obawiała się szybkiego bankructwa. Jednak zarówno agencje reklamowe, jak i przedsiębiorcy szybko przestawili się na inne formy promocji, przede wszystkim w Internecie i przez uliczne happeningi. W tej chwili ponad 70 proc. mieszkańców deklaruje, że jest zadowolonych z usunięcia reklam z miasta [Wybierajski 2013].

Gomez (2013) terminem *billboardization* opisuje inwazję wielkoformatowych nośników reklamowych w jednej z filipińskich metropolii. Gomez odnosi się zarówno do rozmiarów nośników reklamowych (omawia przypadki gigantycznych nośników reklamowych o powierzchni 3000 m² pokrywających całe stoki górskie Metropolitan Manila) jak i do treści oraz estetyki samych nośników reklamowych. Szczególnie podkreśla fakt inwazyjnego charakteru treści reklamowych zachodnich koncernów, które za pomocą reklamy zewnętrznej narzucają Filipińczykom obcy im styl życia oraz moralność. W Polsce dotychczasowe rozważania nad wpływem licznych powierzchni reklamowych na wizualną jakość przestrzeni miejskiej pozwalają zauważyć zależność pomiędzy jakością przestrzeni publicznej, a presją ze strony rozwijającej się gospodarki. O skali tego zjawiska w Lublinie piszą Chmielewscy (2013). Otrzymane wyniki wskazują na potrzebę wdrożenia na poziomie administracji miejskiej systemu oceny wysycenia tkanki miejskiej treściami reklamowymi.

Pierwsze zasady lokowania reklam w Polsce opracował w 1916 r. warszawski architekt Franciszek Lilpop. Zaproponował zmniejszenie szyldów i uproszczenie ich form, postulował ograniczenie reklam na zabytkach, a o ich lokalizacji mieli decydować urzędnicy miejscy. Również w dwudziestoleciu międzywojennym opodatkowano reklamę. Od 1929 r. ukazywało się specjalistyczne pismo „Reklama”. Na jego

lamach pokazywano wzorcowe reklamy, magazyn miał charakter edukacyjny. Jego twórcy chcieli zapobiegać powstawaniu tandetnych reklam. PRL ograniczał działalność prywatną, a wszystkie szyldy, murale reklamowe na szczytowych ścianach budynków i neony były precyzyjnie planowane. Dopiero po 1989 r., wraz z narodzinami wolnego rynku w Polsce, rozpoczął się reklamowy chaos [Wybierajski 2013].

Szacuje się, że w Stanach Zjednoczonych przy drogach lokalnych i krajowych ustawionych jest ponad 2 miliony billboardów. Natomiast cztery stany zakazują wszystkich rodzajów billboardów: Maine, Vermont, Alaska i Hawaje. Miasta w których wydano zakaz lokalizacji nowych billboardów to Houston, Los Angeles, St. Paul i Kansas City. Jak pokazał przykład w Vermont – turystyka wzrosła, a odwiedzający często wymieniają naturalne piękno krajobrazu jako główny powód odwiedzin [Lipsky 2012].

Nadmiar i zbyt duża intensywność bodźców sensorycznych (hałasu, zanieczyszczeń, czy różnych form nieuporządkowanej informacji wizualnej) wpływa na spadek komfortu życia człowieka. Ten polski, wizualny, reklamowy nieporządek wzmacniany jest często dodatkowo poprzez chaotyczną lokalizację tych nośników. Walka z chaosem reklamowym wymagałaby wielu różnorodnych działań m.in. zapisów w planach miejscowych dotyczących wymiernych aspektów i warunków obecności reklamy w przestrzeni publicznej, oraz prowadzenia przez odpowiednie służby pełnej, aktualnej dokumentacji o lokalizacji, rodzaju i liczbie reklam w przestrzeni.

Marcin Iwanek

KOMPOZYCJA KRAJOBRAZU RODZIMEGO – KRAJOBRAZ ZBUDOWANY Z ROZWIĄZAŃ TYPOWYCH

Krajobraz rodzimy można rozpatrywać w skali mikro np. w przestrzeni osiedla mieszkalnego, jak i makro np. w obszarze całego regionu, kraju czy kontynentu. Wygląd i układ elementów środowiska jest zależny od tradycji miejsca, jego historii i uwarunkowań geograficznych.

Krajobraz towarzyszy człowiekowi na co dzień, dlatego jego jakość jest bardzo ważna. Przestrzeń wpływa na komfort życia osób obcujących z nią oraz podświadomie kształtuje ich wrażliwość estetyczną.

Właściciele nieruchomości, które stanowią część składową krajobrazu, mają duży wpływ na jego wygląd. Mają prawo do czynnego uczestniczenia w procesie opracowywania planu miejscowego, który z mocą prawa porządkuje przestrzeń. Wybierają architekta dzielającego podobne wartości estetyczne, któremu zlecają wykonanie opracowania pozwalającego na uzyskanie pozwolenia na budowę. Znacząco wpływają na formę i funkcję inwestycji na etapie wykonywania projektu koncepcyjnego i budowlanego wyrażając sprzeciw lub aprobatę wobec proponowanych im rozwiązań.

Dostępność do dużej ilości typowych projektów na rynku, które przyczyniają się do obniżenia kosztów i przyspieszenia procesu inwestycyjnego sprawia, że są one często wybierane i adaptowane do konkretnych warunków krajobrazu rodzimego. Skutkiem takich działań jest ujednoczenie elementów kulturowych przestrzeni w skali całego kraju.

W Polsce istnieje długa tradycja wykorzystania w budownictwie projektów typowych. W okresie klasycyzmu zjawisko tworzenia formy dzieła wzorowanego na rysunkach zamieszczonych w publikowanych powszechnie katalogach detali architektonicznych, było dosyć powszechne. Odpowiadało ono idei stylu tamtej epoki, w której komponowano obiekty z elementów będących pochodną form wywodzących się z kręgu kulturowego starożytnej Grecji i Rzymu. Artyści tamtego okresu odbywali pielgrzymki do miejsc, w których znajdowały się budowle, wzniesione według zasad porządku doryckiego, jońskiego i korynckiego. Wykonywali w plenerze rysunki, służące następnie jako źródło wiedzy albo inspiracja indywidualnych dzieł malarskich, rzeźbiarskich czy architektonicznych. Szkice przedstawiały często dużą wartość artystyczną, na tyle że wydawane były w formie katalogów w wielu egzemplarzach. Niewątpliwie ówczesnie istniało duże zapotrzebowanie na zbiory ilustracji, przedstawiających starożytne budowle i detale architektoniczne, które przyczyniło się do opracowywania profesjonalnych wzorników form klasycznych. W następstwie zaczęły pojawiać w formie drukowanej się nie tylko rysunki istniejących antycznych obiektów oraz ich elementów, ale zaczęto rozpowszechniać gotowe rozwiązania projektowe budynków mieszkalnych czy użyteczności publicznej.

W okresie eklektyzmu zjawisko drukowania katalogów z opracowaniami dzieł powtarzalnych uległ nasileniu. Na rynku pojawiały tytuły publikacji dedykowanych konkretnym grupom rzemieślników np. zbiory detali architektonicznych wykonanych w drewnie czy kamieniu.

W okresie modernizmu i postmodernizmu w Polsce można zaobserwować duże zapotrzebowanie na typowe projekty. Po wojnie było ono skutkiem potrzeby szybkiej, odbudowy kraju, rozumianej jako odtworzenie zniszczonej tkanki zabudowy i wznoszenie nowych obiektów, w celu zapewnienia podstawowych potrzeb socjalno-bytowych społeczeństwa.

W latach 60. i 70. konieczność taniego i efektywnego prowadzenia inwestycji podyktowany był przez zapotrzebowanie na przestrzenie mieszkalne w wyniku gwałtownego wzrostu demograficznego. Z tamtego okresu pochodzi krajobraz kulturowy osiedli zabudowy wielorodzinnej, zdominowany przez typowe rozwiązania budynków z wielkiej płyty. Niekiedy elementy takich obiektów częściowo lub całościowo adaptowano do innych przestrzeni. W Polsce krajobraz rodzimy, w latach 60. i 70. uległ znaczącemu przeobrażeniu, które polegało na unifikacji jego kulturowych składników w przestrzeniach przylegających do centralnych, z zabudową historyczną, części miasta.

Mechanizm korzystania z typowych rozwiązań, przeważnie stosowany w realizowaniu zadań projektowych i wykonawczych osiedli mieszkalnych, nie był



Il. 1. Typowy projekt domku jednorodzinny. Wizualizacja i elewacje. Autorzy: Ewa Ferfecka-Homola, Marcin Iwanek

Źródło: M. Iwanek na podstawie projektu 2000

charakterystyczny tylko dla krajobrazu naszego Kraju. Zjawisko można zaobserwować również w państwach, w których istniał system gospodarki sterowanej centralnie, oparty, na szeroko rozumianej współpracy z ZSRR.

W czasach po transformacji gospodarczej w Polsce, ponownie pojawiło się zapotrzebowanie na projekty powtarzalne, głównie, budynków mieszkalnych jednorodzinnych (il. 1). Na zaistniały, wzmożony popyt na gotowe opracowania, ułatwiające uzyskanie pozwolenia na budowę składało się wiele czynników. Jednym z nich było niezaspokojenie we wcześniejszym okresie potrzeb mieszkaniowych. Państwo

polskie inwestując w budownictwo wielorodzinne, w poprzednich dziesięcioleciach, realizowało program socjalny tanich funkcjonalnych przestrzeni, w których miało się toczyć życie obywateli po skończonym czasie pracy. Budownictwo jednorodzinne uznawane jako nieefektywne i nieekonomiczne było mocno zaniedbywane. Gospodarka wolnorynkowa przestała ograniczać dążenia prywatnych inwestorów do posiadania własnego domu z ogrodem. Przyczyną ekonomiczną, która wzbudziła potrzebę na projekty gotowe była chęć bezpiecznego ulokowania zgromadzonych środków materialnych w inwestycjach w nieruchomości. Wahania wartości polskiej waluty, zwłaszcza w początkowym okresie po transformacji gospodarczej, były powodem tego, że obywatele podejmowali starania w celu zabezpieczenia oszczędności.

Czynniki które zostały przytoczone powyżej dotyczą ogólnego zapotrzebowania na budownictwo mieszkalne jednorodzinne. Rozwiązanie problemu popytu na ten typ obiektów nie wymaga konieczności korzystania z opracowań powtarzalnych. Jednak w początkowym okresie gospodarki wolnorynkowej istniał czynnik, który skupił potrzebę inwestorów na gotowe rozwiązania ułatwiające zdobycie aprobaty administracyjnej na prowadzenie działań budowlanych. Determinantem tym był zakres i forma projektu, na podstawie którego otrzymywało się odpowiednie zgody. Opracowanie takie było bardzo obszerne, wykonywało je kilka osób, co powodowało, że praca nad nim trwała długo. Inwestorzy, zatem, aby skrócić czas oczekiwania na projekt, decydowali się na rozwiązania powtarzalne.

W obecnych czasach pojawiło się dodatkowo jeszcze kilka czynników, które sprawiają, że typowe opracowania, nie tylko dotyczące budynków jednorodzinnych stają się atrakcyjniejsze dla osób planujących inwestycje

Krajobraz kulturowy ulega stopniowej unifikacji poprzez stosowanie rozwiązań powtarzalnych.





W celu zachowania, zakorzenionych w tradycji i historii charakterystycznych elementów obrazu środowiska kulturowego, jednym ze sposobów jest wprowadzanie w planach miejscowych zapisu nakładającego obowiązek dostosowania formy budynków mieszkalnych jednorodzinnych do zabudowy właściwej dla określonego regionu, tożsamej z krajobrazem rodzimym.

Jan Rylke



CO KSZTAŁTUJE KRAJOBRAZ?

Jak powstała kompozycja krajobrazu rodzimego zobaczymy w tabeli 1.

Co kształtuje krajobraz?

<p>Skorupa ziemiska pływa po magmie i się napręża. W naszej okolicy Afryka naciska od południa na Europę i ta się marszczy. Z tych zmarszczeń powstają góry, które zamykają krajobraz Polski od południa. Po drugiej stronie gór mieszkają już Czesi i Słowacy, więc nie jest to już nasz rodzimy krajobraz. Wyjątkiem jest Brama Morawska, gdzie nie wiemy dokładnie jak to wygląda.</p>	
<p>Od Afryki taty, tworzą się Karpaty</p>	
<p>Ponad skorupą kula ziemiska pływa w kosmosie i słońce się do niej uśmiecha zawsze inaczej. Co pewien czas na północy narasta góra lodu i płynie do nas jako lodowiec. Wtedy pod jej naciskiem Polska się splaszcza i na jej środku występują: Nizina Mazowiecka i Nizina Wielkopolska.</p>	
<p>Zimne są lody i pełne wody</p>	
<p>Kiedy jest ciepło, to lód się cofa w stronę bieguna i zostawia na pojezierzach jeziora i na pomorzach morze. Stąd na północy Polski mamy: Pojezierze Wielkopolskie, Pojezierze Pomorskie i Pojezierze Mazurskie. Dalej na północy zostało więcej wody, którą nazwano Morzem Bałtyckim. Za morzem mieszkają Szwedzi i tam już nie jest nasz krajobraz rodzimy.</p>	
<p>Z lodowego worka pełne ryb jeziora</p>	
<p>Afryka napierając od południa i wypiętrzając góry, oraz lodowiec żłobiąc ziemię i cofając się na północ powodują, że Polska jest nachylona z południa ku północy. Kiedy pada deszcz, to spływa po ziemi z południa na północ i tworzy polskie rzeki: Wisłę i Odrę. Nad nimi usadowiły się polskie miasta: Kraków, Warszawa i Gdańsk nad Wisłą; Opole, Wrocław i Szczecin nad Odrą. Latem jedziemy nad morze się kąpać.</p>	
<p>Polska pochylona bywa zniewolona</p>	

Kompozycja krajobrazu rodzimego

<p>Na południu, gdzie są góry i na północy, gdzie są jeziora, tam ziemia jest słabsza i rosną lasy. Dlatego w górach Polacy jedzą owies i oscypki,</p>	
<p>W górskich lasach owca hasa</p>	
<p>Pomiędzy północą i południem, na nizinach, leżą pola uprawne ze zbożami i z kartoflami, które lubią świnie. Tam Polacy jedzą na miedzach kartofle i schab,</p>	
<p>Na równinie świnia ryje</p>	
<p>Na północy jemy ryby i sery (jeśli uda nam się te ryby złowić).</p>	
<p>Na Pomorzu, krowa w zbożu</p>	
<p>W ten sposób powstała kompozycja krajobrazu rodzimego, która jest pasmowa: pasmo gór, pasmo równin, pasmo jezior i pasmo morza. Ale przez te pasma od gór aż do morza płyną rzeki, które dzielą i łączą pasma. Dlatego kompozycja Polski jest w kratkę. Ta kratka zdominowała Ojczyznę, ulice są w kratkę, domy są w kratkę, pola są w kratkę i nawet zeszyty są w kratkę. Stąd zrobiłem w kratkę tę tabelę.</p>	
<p>Jeśli jest wernakularnie, musi być ortogonalnie</p>	

Natalia Kot

KOMPOZYCJA KRAJOBRAZU RODZIMEGO LUBLINA – RENESANS LUBELSKI

Każda jednostka osadnicza wyróżnia się własnymi, charakterystycznymi dla siebie tradycjami, zwyczajami, jak i wydarzeniami historycznymi, które kształtują jej tożsamość. Dowodzi to, że wielowątkowość buduje kulturę miejsca, tworząc charakterystyczny dla niego *genius loci*.

Krajobraz miasta odczytywać można jako związek elementów geograficznych, na które składa się ukształtowanie terenu, obecność wód powierzchniowych, charakterystyczna dla regionu fauna czy flora, a także elementów historycznych, czyli rodzima tradycja budownictwa oraz folklor (stroje, działalność artystyczna, obrzędy, obyczajowość).

Lublin, jak i sama Lubelszczyzna, kojarzone są przede wszystkim z terminem „renesans lubelski”, czyli styl w architekturze zapoczątkowanym w 1 poł. XVII w.¹, czego dowodem są liczne przewodniki po Lublinie, Zamościu czy Kazimierzu Dolnym [Lubelska Regionalna Organizacja Turystyczna]. Źródła podają, że nurt ten zapoczątkowany został przez muratorów włoskich, którzy sprowadzeni zostali do Lublina po pożarze w 1575 r. Jednak to muratorzy lubelscy, poprzez wplatanie w realizację elementów pochodzących z lokalnej tradycji, stworzyli styl w pełni lokalny [Dąbrowski].

W Lublinie styl renesansu lubelskiego reprezentowany jest przez jedenaście obiektów sakralnych usytuowanych w obrębie Starego Miasta, Śródmieścia oraz dzielnicy Kalinowszczyzna. Należą do nich: kościół oo. dominikanów pw. św. Stanisława BM, kościół pw. św. Agnieszki, kościół pw. św. Ducha (il. 1), kościół pw. św. Józefa Oblubieńca NMP, kościół pw. Matki Bożej Wspomożenia Wiernych, kościół pw. św. Mikołaja, kościół pw. Nawrócenia św. Pawła (il. 2), kościół pw. Niepokalanego Poczęcia NMP, kościół pw. Wniebowzięcia NMP Zwycięskiej (il. 3), kościół pw. św. Wojciecha oraz cerkiew prawosławna pw. Przemienienia Pańskiego w Lublinie. Ich charakterystyczne cechy to m.in.: smukła, jasna bryła (biała, kredowa, kremowa, żółta), jednonawowy plan, półkoliste prezbiterium węższe od nawy, fasada z ozdobnym szczytem bez wież, sklepienie kolebkowe z lunetami zdobionymi sztukaterią, tynkowane ściany, ornamenty okuciove [Dąbrowski].

Poza formą duży wpływ na postrzeganie obiektów miała również ich lokalizacja. Związana była ona ściśle z topografią terenu (lokacja grodu na siedmiu wzgórzach, gdzie linie wzgórz uznać należy za osie kompozycyjne) oraz średniowiecznymi traktami handlowymi (ruskim, litewskim i krakowskim). Zabiegi te spowodowały, że do dnia dzisiejszego obiekty te dominacją w panoramie miasta (silnie i zdecydowanie oddziałują na odbiorcę) i tym samym podkreślają swoją rangę.

Zdaniem Blaschke [2009] obiekty ukształtowane w stylu renesansu lubelskiego z czasem przyjęły symboliczne znaczenie. Jak zauważa, nurt zaobserwowany został w okresie zaborów (1795–1918), epoce gdzie w twórczości artystycznej poszukiwano stylu narodowego. Jego powstanie miało ścisły związek z położeniem Lublina, czyli w centrum XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej, który uznany została za „wolny” od wpływów zewnętrznych. W dwudziestoleciu międzywojennym, nurt lubelski znów stał się żywy w świadomości Polaków, jako swojski i rodzimy. Stanowił on bowiem symbol potęgi demokracji szlacheckiej, na co duży wpływ miały względy polityczne oraz znów położenie regionu. W latach 50. XX w. typ lubelski wykorzystano natomiast jako narzędzie propagandy uznając go za „styl narodowy” socjalistycznego państwa.

¹ Termin renesans lubelski prowadzonym został do historii sztuki w 1. poł. XX w. przez Władysława Tatarkiewicza [Tatarkiewicz 1937].



Il. 1. Kościół pw. św. Ducha w Lublinie
Fot. N. Kot, 2019.



Il. 2. Kościół pw. Nawrócenia św. Pawła w Lublinie
Fot. N. Kot, 2019.

Wiek XX wprowadził funkcjonalistyczną wizję miasta, tworząc struktury z podziałem na miejsce pracy, zamieszkania i wypoczynku, kształtując tym samym zupełnie inny obraz przestrzeni niż dotychczas [Karta ateńska 1933]. Ta „czytelność i organizacja” spowodowała, że historyczne struktury przestrzenne stanowią dziś relikw



Il. 3. Kościół pw. Wniebowzięcia NMP
Zwycięskiej w Lublinie

Fot. N. Kot, 2019.

po „pierwotnych” układach krajobrazu kulturowego – są niczym niezaprzeczalne dowody rodzimości krajobrazu. Współczesna Karta Ateńska z 2003 r. odwołuje się natomiast do rodzimości krajobrazu, a zatem, czym jest **swojskość i rodzimość krajobrazu Lublina? W** moim odczuciu przeszłość to zarazem przyszłość kolejnych pokoleń, a krajobraz rodzimy to „konglomerat” przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

Niezaprzeczalne jest, że renesans lubelski przeniknął do świadomości przeciętnych odbiorców sztuki. Z **jednej strony budzi skojarzenia walki o niepodległość, głębokiej miłości do ojczyzny, z drugiej zaś określany jest jako „narzędzie” propagandy.** Dla mnie obiekty wybudowane w tym duchu to pewnego rodzaju narracja, powiązanie różnych wątków pod względem historycznym, opowieść o Lublinie i jej mieszkańcach.

Seweryn Malamski

„PODLASKI RAJ”
– WIELKOPRZESTRZENNA KOMPOZYCJA KRAJOBRAZOWA
JANA KLEMENSA BRANICKIEGO

Barokowe założenia rezydencjonalne zwykle uważać się z obiekty stosunkowo jednorodne, o zamkniętej kompozycji, wyizolowane z otaczającego krajobrazu. Opini tej przeczy jedna z najwspanialszych polskich rezydencji magnackich, a właściwie kompleks obiektów wchodzący w skład białostockiego majątku Branickich.

Głównej siedzibie hetman polnego koronnego Jana Klemensa Branickiego (której poświęcono niezliczoną ilość artykułów i rozpraw naukowych) towarzyszyło wiele obiektów pomocniczych, połączonych kompozycyjnie i funkcjonalnie z pałacem.

W ciągu pół wieku Janowi Klemensowi Branickiemu udało się przekształcić Białystok, wraz z przyległymi terenami, w wielki kompleks ogrodowo-krajobrazowy. Wokół białostockiego pałacu stworzył on całą serię towarzyszących obiektów służących zarówno do dłuższych pobytów, tj.: wypoczynku, zabaw, polowań, jak i krótkich jednodniowych wizyt.

Satelitarna względem Białegostoku rezydencja powstała w oddalanej ok. 12 km Choroszczu. To założenie pałacowo-ogrodowe zorganizowano na kanwie osi kompozycyjnej o długości 1700 m. Południowy kraniec tejże osi wyznaczał kościół Dominikanów, natomiast po stronie północnej jej zakończenie stanowił Chiński Pawilon. Budowla ta wzniesiona została na kopcu usypanym na szczycie dominującego nad okolicą wzgórza [Wątroba 2001]. Założenie w Choroszczu obejmowało pałac na kwadratowej wyspie, kanał w kształcie krzyża z przedłużającą go aleją oraz dużą część parkową, podzieloną układem alei i duktów [Majdecki 2013]. Długie kanały, które przy okazji miały osuszać podmokły teren, wykorzystywane były (podobnie, jak w innych rezydencjach), jako element dekoracji i rozrywki – można było poruszać się po nich gondolami [Lehndorff 1767].

W skład białostockiego kompleksu rezydencjonalnego wchodził także pałacyk na Wysokim Stoku. Budowla w typie *maison de plaisance* posiadała płaski dach pełniący funkcję tarasu widokowego. Pałacykowi towarzyszyły dwa bliźniacze pawilony z pruskiego muru, flankujące ogrodzenie z bramą. Do pałacyku prowadziła droga obramowana nasadzeniami z krzewów, wyznaczająca oś główną założenia, która kontynuowana była w ogrodzie na tyłach budynku.

Oprócz Choroszczu i Wysokiego Stoku celem przejażdżek były również miejscowości: Nowe i Dojlidy a także: „Zwierzyniec”, „Bażantarnia”, „Ermitaż”, „Królikarnia”, „Wzgórze Św. Rocha”, „Kaplica Św. Marii Magdaleny”, „Kuropatwiarnia”, „Pstrągarnia” – łącznie kilkanaście obiektów powiązanych funkcjonalnie i widokowo.

„Podlaski raj” – wieloprzestrzenna kompozycja krajobrazowa Jana Klemensa Branickiego

Jednym z przystanków w drodze do Choroszczy był ogród zwany „Kaskadą”. Ogród położony był na zachód od miasta w dolinie niewielkiego strumienia. Poprzedzał go niewielki gaj, w którym znajdował się z system hydrotechniczny złożony z sadzawki i kanałów, zasilający źródelko w altanie oraz kaskadę. Trapezoidalny w kształcie ogród posiadał krzyżujące się uliczki przecinające dość swobodnie formowane, obsadzone czeremchą laski, tworzące rodzaj boskietów. Do ogrodu przylegał dom stróża. Była to drewniana (ale otynkowana) budowla kryta strzechą. Jan Klemens Branicki urządził ogród na kilka lat przed śmiercią, a jego budowa wymagała dość poważnych prac ziemno-hydraulicznych polegających, m.in. na zmianie biegu strumienia, systemu kanałów, rowów i sadzawek oraz instalacji podziemnych rur zasilających wodotryski [Nieciecki 2010].

Niezwykle interesującym, a jednocześnie mało znanym obiektem był Ermitaż. Zlokalizowano go w lasku oddalonym o ok. 2,5 km od pałacu w kierunku południowo-wschodnim. Pawilon pustelni wzniesiono w pobliżu niewielkiej sadzawki zasilanej przez strumyk. Dojazd do obiektu odbywał się tzw. „Traktem Warszawskim” – czterorzędową aleją, której brzegi zabezpieczały drewniane bariery. Położony był w dolinie pomiędzy niewielkimi wzniesieniami i miał sprawiać wrażenie otwartego na okolicę, naturalnego gaju. Przylegał do niego otoczony parkanem ogród, podzielony na czternaście kwater. Piętnastą kwaterę zajmował niewielki pawilon. Oba budynki tworzyły rekreacyjną „zagrodę”. Podobną rolę pełniły analogiczne budowle wzniesione w dobrach Branickiego, jak: „Pstrągarnia”, „Kuropatwiarnia” i „Królikarnia”. Najbardziej zbliżona do Pustelni była „Królikarnia”, której zabudowa koncentrowała się wokół niewielkiego, otoczonego parkanem podwórka. Najprawdopodobniej inspiracją dla Branickiego przy wzniesieniu ermitażu były raczej względy najnowszej mody, niż zaspokajanie głębszych potrzeb duchowych. Białostocki ermitaż był jednym z wielu pawilonów ogrodowych służących Branickiemu do wypoczynku, z dala od gwarne go i sformalizowanego życia w pałacu. Obiekt ten różnił się od pozostałych tym, że przy jego budowie wykorzystano (przy niewielkiej ingerencji) naturalne walory terenu, na którym go wybudowano. Nie był też ogrodzony, co umożliwiało jego swobodne otwarcie na otaczające pola i łąki [Nieciecki 2016].

Tworząc swą wieloprzestrzenną kompozycję ogrodową, Jan Klemens Branicki włączył w przestrzenne i ideowe ramy ogrodu zastale warunki terenowe. Umiejętnie wykorzystał walory naturalnych pagórków, dolin rzecznych, łąk, lasów, pól uprawnych, a nawet całych wsi. Poszczególne obiekty powiązał kompozycyjnie drogami obsadzonymi rzędami drzew. Wzniósł karczmy i młyny, wykopał stawy, a na otaczających wzgórzach ustawił charakterystyczne elementy ówczesnego krajobrazu Podlasia, takie jak: kapliczki i wiatraki. Okoliczne lasy zamienił w zwierzyńce i gaje, w których płynęły strumyki i szumiały kaskady. Umiejętnie połączył elementy geometryczne i krajobrazowe tworząc rodzaj otuliny, która otaczała najważniejszy element kompozycji, jakim był pałac z ogrodem oraz związane z nim miasto Białystok. Całość tworzyła bogatą, a zarazem harmonijną kompozycję, którą poetka Elżbieta Drużbacka nazwała „białostockim rajem” [Drużbacka 1895].

Renata Jóźwik

ZĄBKI – CO ZOSTAŁO Z MIASTA-OGRODU...

Koncepcja miast-ogrodów, powstała na początku XX w. i została rozpowszechniona przez Ebeneзера Howarda – dzięki jego popularyzatorskim i promocyjnym zdolnościom, zaistniała w wielu krajach Europy i poza nią (przykłady miast są także np. w Japonii, Australii). Wywodząca się z Anglii idea w każdym przypadku realizacyjnym nabrała cech indywidualnych dla danej szerokości geograficznej i kultury.

W Polsce bodaj najbardziej znanym przykładem miasta-ogrodu jest Podkowa Leśna, którą zaprojektował Antoni Jawornicki, ale także na uwagę zasługują inne miejscowości. Mniej niż 10 km na wschód od Warszawy położona jest miejscowość Ząbki – dzisiaj stanowiąca przedmieścia stolicy – dynamicznie i raczej bezplanowo rozwijające się miasto.

Miejscowość na początku XX w. była własnością rodziny Ronikierów. W 1905 r. przejął ją od ojca hrabia Adam Feliks Ronkier, który był pod dużym wrażeniem miast-ogrodów. Po powołaniu Towarzystwa Budowy Miasta Ogrodu Ząbki, w 1911 r., został zorganizowany konkurs urbanistyczny, w którym jurorem był sam hrabia (konkurs rozstrzygnięty w 1912 r.). Pierwszą nagrodę otrzymał Tadeusz Tołwiński. W programie zaplanowanego miasteczka znajdowały się budynki użyteczności publicznej: sąd, poczta, elektrownia, stacja wodociągowa, remiza strażyacka, zakład kąpielowy, kasyno, szkoła i kościół – miało być samowystarczalne (obecnie Ząbki zostały i przestrzennie, i funkcjonalnie wchłonięte przez Warszawę). Podstawową strukturę tworzyły duże działki z domami i ogrodami oraz parki i skwery [Kasprzycki, Majewski 2004].

Dwa osobne konkursy, co bardzo często jest pomijane, dotyczyły:

- projektu wzorowych domów mieszkalnych;
- projektu zadrzewienia miasta-ogrodu (Towarzystwo Ogrodnicze 1912).

W warunkach drugiego konkursu zapisano: „Należy również wziąć pod uwagę, że dążeniem jest stworzenie osady polskiej o wyglądzie domów typu właściwego dawnym dworkom podmiejskim z wieku 18-go (barrok-empire). Projektowanie o charakterze angielskim lub pejzażowym nie jest wykluczone, jednak pożądanym jest kierunek klasyczny, w szczególności dla ogrodu przy kasynie” [Warunki i program... 1912].

Wybuch I wojny światowej uniemożliwił pełną realizację idei. W układzie obecnym widoczne i wyraźne są zręby głównej struktury planu – schemat przestrzeni publicznej, ale wypełnienie kwartałów jest zupełnie inna niż zakładano. W projekcie Tołwińskiego powierzchnia działek w centrum wynosiła 1200m², zaś na obrzeżach 3300m². Obecnie średnia powierzchnia działek w centrum wynosi 404m² [Majewska, Szymanowska 2016]. W wielu miejscach panuje dysonans przestrzenny

§ 2. Przy ogólnej kompozycji, jak również w szczegółach, należy zasadniczo uwzględnić: rodzaj gleby i podglebia, oznaczonych na planie, należyte wyzyskanie gruntów, wygodną i przyjemną komunikację pieszą i kołową, kierunek ulic ze względu na światło i panujące wiatry, celowość zadrzewienia lub wogóle upiększenia roślinnością ze względu na dr. żel. Petersburską, linię tramwajową, kolejkę Marecką, szosę, stację kolei, kolejki i tramwaju, przejazdy przez tory, na rodzaj ruchu w alejach, arterjach głównych komunikacyjnych, ulic o większym i mniejszym ruchu, uliczek i placów publicznych.

Il. 1. Fragment warunków konkursowych – wytyczne

Źródło: warunki konkursowe i program... 1912

W dniu 11 marca r. b. ukonstytuowało się
Towarzystwo Akcyjne „Dom”
Miasto-Ogród Ząbki
z kapitałem miliona rubli

Zarząd stanowią pp.: Wojciech hr. Rostworowski, Michał Siemiradzki, Edward hr. Plater-Zyberk, Felicjan Sokółowski, Adam hr. Ronikier, Aleksander Wallmann, Jan hr. Plater-Zyberk, Kazimierz Kułakowski i Tadeusz Tolwiński.
Kandydaci do Zarządu pp.: Kazimierz hr. Ronikier, Ignacy Radziszewski i Nikodem Wojciechowski.
Komisję Rewizyjną stanowią pp.: Franciszek Mazurkiewicz, Ignacy Rurpiewicz, Aleksy Chomętowski, Wacław Brandel i Józef Cybulski.

Biura zarządu mieszczą się tymczasowo przy ul. Smolnej № 9, tel. 21-00.

Sprzedż parceli za gotówkę i na spłaty rozpocznie się od dnia 14 b. m.
Wykonywanie uchwalonych przez ogólne zebranie akcjonariuszów inwestycji, jak budowa tramwaju od rogatki do Ząbek wzdłuż planty kolei Petersburskiej, przeprowadzenie kanalizacji, wodociągów, oświetlenia elektrycznego, postępowych bruków, zadrzewienie i urządzenie parku podług wyniku konkursu ogrodniczego — rozpocznie się zaraz z wiosną.
Wszelkich bliższych objaśnień udziela chętnie Zarząd w godzinach 10 — 8.
Jako zasadę przyjęto stworzenie wzorowej osady podmiejskiej, dla stałego zamieszkiwania przez cały rok.

Il. 2. Ogłoszenie dotyczące sprzedaży działek w mieście ogrodzie Ząbki

Źródło: archiwum autora.

Kompozycja krajobrazu rodzimego



Il. 3. Prace konkursowe – plansza z wystawy SARP

Źródło: SARP.



Il. 4. Projekt osady powstać mającej w majątku Adama hr. Ronikiera „Ząbki” pod Warszawą. 1912

Źródło: Narodowa Biblioteka Polona, <https://polona.pl/item/projekt-osady-powstajacej-w-majtku-adama-hr-ronikiera-zabki-pod-warszawa-pokazany,NDE5MTUxODM/#info:metadata>

Ząbki – co zostało z miasta-ogrodu...



Il. 5. Porównanie planu Towińskiego ze stanem obecnym – po ponad 100 latach (1912–2019)
Źródło: opracowanie własne.

polegający na przemieszaniu zabudowy jednorodzinnej i wielorodzinnej. Brak jednolitego sposobu zabudowy powoduje negatywny odbiór przestrzenny.

Problem parcelacji jest obecnie jedną z przyczyn złego zagospodarowania, braku ładu przestrzennego. Na działkach porolnych powstają ciągi osiedli, które nie wykazują żadnych wartości urbanistycznych. Także określenie minimalnej wielkości działki budowlanej w miejscowych planach zagospodarowania przestrzennego jest problemem, gdyż władze gmin naciskają, aby były jak najmniejsze – wskutek czego powstają substandardowe tereny mieszkaniowe z domami bez ogrodów.

Jakkolwiek pozostałość układu urbanistycznego Żabek jest czytelna, patrząc na plan, to jednak nie ma odzwierciedlenia idei miasta-ogrodu w krajobrazie.

BIBLIOGRAFIA

- Blaschke K., Mit „renesansu lubelskiego” w polskiej historii sztuki w latach 50. XX w., https://www.researchgate.net/profile/Kinga_Blaschke/publication/289541028_Mit_Renesansu_lubelskiego_w_polskiej_historii_sztuki_w_latach_50_XX_wieku/links/5690557e08aee91f69a16d88/Mit-Renesansu-lubelskiego-w-polskiej-historii-sztuki-w-latach-50-XX-wieku.pdf [data pobrania: 18.05.2019 r.]
- Bogdanowski J. 1976. Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Chmielewski T. 2012. Diagnozowanie i projektowanie stylu krajobrazu. Problemy Ekologii Krajobrazu t. XXXIII: 31–51
- Chmielewski T. 2013. Wyzwania zarządzania systemami krajobrazowymi w Polsce. Problemy Ekologii Krajobrazu. T. XXXV: 5–18.
- Dąbrowski M., Przewodnik po Lublinie – szlak renesansu lubelskiego, <http://teatrnn.pl/leksykon/artykuly/przewodnik-po-lublinie-szlak-renesansu-lubelskiego/> [data pobrania: 18.05.2019 r.]
- Dreszer W. 2017. Od bioniki do krajobrazu : Włodzimierza Dreszera refleksje nad dydaktyką artystyczną. Uniwersytet Artystyczny. Poznań, s. 181
- Foundations for Visual Project Analysis. 1986. Red.R.C. Smardon, J.F. Palmer, J.P. Felleman, Wiley-Interscience Publication, New York
- Gomez J. 2013. The Billboardization of Metro Manila, International Journal of Urban and Regional Research 37(1): 186–214
- J. Kasprzycki i J. S. Majewski, 2004, Korzenie Miasta. Warszawskie Pożegnania. Tom VI Niedaleko Warszawy, Warszawa.
- Lehndorff (von) E. A., 1767, *Dzienniki*, [w:] *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 2, oprac. W. Zawadzki, 1963, Warszawa, s. 5–40.
- Lipsky M. 2012. Vermont's Ban on Billboards Good for Business, and People. <http://www.demos.org/blog/vermont's-ban-billboards-good-business-and-people> dostęp 20.5.2019 r.
- Lubelska Regionalna Organizacja Turystyczna, Renesans lubelski – szlak turystyczny, <http://renesanslubelski.pl/szlak-renesansu/> [data pobrania: 18.05.2019 r.]
- Majdecki L., *Historia Ogródów. Od starożytności do baroku*, t. 1, Warszawa 2013.
- Majewska A., J. Szymanowska, 2016, Miasto-ogród Ząbki. Idea a realizacja, Miłoszewski Z. 2014. Gnień. Wyd.WAB
- Nieciecki J., 2016, *Białostocki Ermitaż Jana Klemensa Branickiego*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, z. 22, s. 67–98.
- Nieciecki J., 2010, *Kaskada albo ogród czeremchony Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku*, [w:] „*Studia nad sztuką renesansu i baroku. Programy ideowe w przedsięwzięciach artystycznych w XVI–XVIII wieku*”, t. X, s. 425–446.
- Nowa Karta Ateńska. Nowa wizja miasta XXI w. z dn. 20 listopada 2003 r. w Lizbonie. Towarzystwo Urbanistów Polskich, tłum.: D. Wyganowski, http://www.zabytki-tonz.pl/pliki/karta%20atenska%202003_pl.pdf [data pobrania: 28.12.2017 r.]
- Robiński A. 2017. Hajstry. Krajobraz bocznych dróg. Wyd.Czarne

Bibliografia

- Tatarkiewicz W., 1937, Typ kaliski i typ lubelski w architekturze kościelnej XVII wieku, Wyd. Polskiej Akademii Umiejętności.
- Trzaskowska E. 2014. Analiza wizualna krajobrazu przy głównych trasach wjazdowych do Lublina. *Acta Scientiarum Polonorum. Administratio Locorum* 13/1: 35–44
- Tuan Y.F. 1987. *Przestrzeń i miejsce*. Wyd. PIW
- Ustawa z dnia 24 kwietnia 2015 r. o zmianie niektórych ustaw w związku ze wzmocnieniem narzędzi ochrony krajobrazu*. <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20150000774> dostęp 20.5.2019 r.
- Vincenz S. 1980. Krajobraz jako tło dziejów. [w:] *Z perspektywy podróży*, Kraków, s. 362–363
- Wątroba P., 2001, *Trzy ogrody Podlasia w świetle rysunków Pierre'a Ricand de Tirregaille'a odnalezionych w Bibliothèque Nationale de France*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LXIII, nr 1–4, s. 264–282.
- Wybierajski M. 2013. Usunęli pół miliona tablic, szyldów i billboardów. Poznajcie miasto wolne od reklamy. http://wyborcza.pl/1,75398,14001505,Usuneli_pol_miliona_tablic_szyldow_i_billboardow_.html?disableRedirects=true dostęp 20.5.2019 r.
- Zachariasz A. 2016. O architekturze krajobrazu, kompozycji krajobrazu i specjalistycznej terminologii – rozważania wprowadzające. *Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego* 32: 11–29

kompozycja

czas podsumowań

środa, 5.06.2019 r.

godz. 19:00, s. 382, CIW

Zapraszamy
na spotkanie seminarium historycznego
Katedry Projektowania i Konserwacji Krajobrazu

**KOMPOZYCJA
OGRODU**

Kolorek odbył się 20 lutego 2019 r. o godz. 19:00
w budynku CIW, w sali 382

Ważnymi są tematyki: historycznych ogrodnictwa, które odzwierciedla się w ogrodnictwie w Katedrze Projektowania i Konserwacji Krajobrazu. Tematyki przewodnimi tematami są: historia ogrodnictwa, historia ogrodnictwa w Polsce, historia ogrodnictwa w krajach, historia ogrodnictwa, historia ogrodnictwa.

Ważnymi wytycznymi są:

**TEORIA
KOMPOZYCJI**

Zapraszamy
na spotkanie seminarium historycznego
Katedry Projektowania i Konserwacji Krajobrazu,
Kolorek odbył się 6 marca 2019 r. o godz. 19:00
w budynku CIW, w sali 382.

**KOMPOZYCJA
MIASTA**

Zapraszamy
na spotkanie seminarium historycznego
Katedry Architektury Krajobrazu,
Kolorek odbył się 20 marca 2019 r. o godz. 19:00
w budynku CIW, w sali 382.



**KOMPOZYCJA
WSI**

Zapraszamy
na spotkanie seminarium historycznego
Katedry Architektury Krajobrazu,
Kolorek odbył się 3 kwietnia 2019 r. o godz. 19:00
w budynku CIW, w sali 382.



**KOMPOZYCJA
SAKRALNA**

Zapraszamy
na spotkanie seminarium historycznego
Katedry Architektury Krajobrazu,
Kolorek odbył się 17 kwietnia 2019 r. o godz. 19:00
w budynku CIW, w sali 382.

**KOMPOZYCJA
KRAJOBRAZU
RODZIMEGO**

Zapraszamy
na spotkanie seminarium historycznego
Katedry Architektury Krajobrazu,
Kolorek odbył się 12 maja 2019 r. o godz. 19:00
w budynku CIW, w sali 382.

Kompozycja – czas podsumowań

Materiały do seminarium z 5 czerwca 2019 roku

Uznaliśmy, że koniec semestru będzie najlepszym czasem dla posumowania naszych rozważań o kompozycji. Mimo zakreślanych ram tematycznych przy każdym z seminariów, chętnie je przekraczaliśmy. Tak też było i tym razem. Każdy z nas zwrócił uwagę na inne cechy wylaniające się z naszych dyskusji. Pani Sylwia Szefler, pisząc: *Suma kompozycji*, określiła kompozycję, jako schemat funkcjonalny, który zmienia się z czasem. Kompozycja ogrodu, to schemat powiązany z czasem. W teorii kompozycji dąży się do optymalizacji. Kompozycja miasta rozwija się zgodnie z funkcją miasta od centrum do jego peryferii. W kompozycji wsi większą rolę odgrywa topografia miejsca. Wyjątkiem jest kompozycja sakralna, która nie ma charakteru racjonalnego, ale symboliczny. Krajobraz rodzimy, to emocje. Tak, jak Pani Sylwia Szefler podkreśla powszechność schematów kompozycyjnych, Pan Małgorzata Milecka wydobywa z nich rysy indywidualne w eseju: *Kompozycja – refleksje własne jako podsumowanie dyskusji*. Ten rys niepowtarzalności stoi u źródeł kompozycji. Indywidualizm kompozycji jest dopiero zacierany zarówno przez czas, jak ingerencję osób i instytucji związanych z obiektem. To, co pozwala przetrwać kompozycji w jej zamierzonym kształcie i stanowi kryterium właściwego jej utworzenia, to jej zgodność z naturą miejsca, w którym powstała. Inaczej na kompozycję spojrzal Pan Jan Rylke w tekście: *O kompozycji myśli rozproszone*. U niego kompozycja jawi się, jako byt abstrakcyjny, wręcz conceptualny, należący do sfery działań umysłu. Stąd kompozycja, która powstała, jest przypisana do kontekstu, który ją zrodził, sklonił umysł do jej zaplanowania. W wyniku tego, mimo swojego abstrakcyjnego charakteru, kompozycja ma odniesienia zewnętrzne, które są najważniejsze, bo zrodziły konkretną kompozycję. Kolejny z esejów, Pani Renaty Józwick, kończy *wniosek ekstra ogólny: Kompozycja się zmienia, jest determinantą kultury*. Ta płynność jest zauważalna w każdej kompozycji, chociaż można dostrzec pewne wyjątki w tej płynności. Na przykład w kompozycji sakralnej możemy dostrzec taki, usytuowany w jej centrum, element krystalizujący całość, jakim jest Bóg. Można też dostrzec punkty

krystalizujące w kompozycji wsi. Na jeszcze inny aspekt kompozycji zwróciła uwagę Pani Margot Dudkiewicz w eseju: *Kompozycja to...* Zamiast na struktury i mechanizmy kształtujące kompozycje, zwróciła uwagę na cechujące je wartości: piękno ogrodów, nowatorstwo w teoriach kompozycji, szacunek do ducha miejsca w komponowaniu miast i sielskości w kompozycji wsi, a także zapisu pamięci w kompozycji sakralnej i krajobrazu rodzimego.

Sylvia Szefler

SUMA KOMPOZYCJI

Kompozycja z definicji rozumiana jest, jako uporządkowany schemat. Rozważania dotyczące różnych jej rodzajów pokazały jednak w jak odmienny sposób może być ona postrzegana. Teksty seminaryjne były bowiem owocem indywidualnych przemyśleń czy wspomnień.

Kompozycja ogrodu – słowa kluczowe: spójna, konkretna, schematyczna.

Eseje odnoszące się do kompozycji ogrodu ukazują, iż człowiek ma naturalną potrzebę kontrolowania, kształtowania swojego otoczenia. Sposób, w jaki to robi uzależniony jest od czasów, panującej mody oraz potrzeb własnych twórcy ogrodu.

Teoria kompozycji – słowa kluczowe: koncepcja, poszukiwanie lepszych rozwiązań.

Krajobraz ewoluuje wraz z upływem czasu. Podobnie jest z teorią kompozycji. Pomimo różnic pomiędzy przedstawionymi w esejach metodami mają one wyraźne zaznaczaną cechę wspólną. Ich celem jest opracowanie najbardziej korzystnych rozwiązań kształtowania krajobrazu. Rozwiązania te uzależnione są od kontekstu, z którym są powiązane.

Kompozycja miasta – słowa kluczowe: centrum, granica, strefa przemysłowa.

Pierwotnie miasta kształtowały się w układach zamkniętych. Rozwijały się w pobliżu elementu dominującego (punktowego np. kościoła, czy też liniowego jak ulica). Obecnie miasta rozrastają się, a ich granice przestają być dobrze czytelne. Wpływ na to miały m.in. strefy przemysłowe – funkcja determinuje formę.

Kompozycja wsi – słowa kluczowe: dostosowanie do środowiska przyrodniczego, tradycja, wpływ miasta.

W układach wiejskich bardziej niż w kompozycji miasta widać powiązanie ze uwarunkowaniami przyrodniczymi np. ukształtowaniem terenu. Dzięki temu krajobraz wiejski wydaje się być lepiej wkomponowany w otaczającą go przestrzeń. Jednak również w sielskim obrazie wsi dostrzegalne są wpływy zewnętrzne, miejskie, które niekontrolowane doprowadzić mogą do utraty tradycji miejsca.

Kompozycja sakralna – słowa kluczowe: duchowość, metafizyczność, symbolika.

Kompozycja sakralna to przede wszystkim część duchowa, mimo, iż tworzona jest przez elementy materialne. Obrona z symboliki, rozumiana jedynie, jako

uporządkowany układ utraci swoje najcenniejsze znaczenie. Częścią kompozycji sakralnej są, więc także ludzie, ich kultura i dziedzictwo.

Kompozycja krajobrazu rodzimego – słowa kluczowe: dom, swojskość, emocje.

Krajobraz rodzimy, bardziej niż „obcy” skłania nas do refleksji, pobudza naszą emocjonalność. Łatwiej dostrzegamy w nim wady i zalety. Za to, co jest „nasze” czujemy większą odpowiedzialność i troskę.

Małgorzata Milecka

KOMPOZYCJA – REFLEKSJE WŁASNE JAKO PODSUMOWANIE DYSKUSJI

Analiza tekstów powstałych w ramach naszych rozważań seminaryjnych nad kompozycją skłania mnie do następujących, dość generalnych refleksji. Choć wszyscy zajmujemy się profesjonalnie kompozycją, wykorzystujemy liczne metody jej analizy na bardzo różnych poziomach działania, to nasze indywidualne wypowiedzi pokazują jednak bardzo „odrębni” jesteśmy w rozumieniu kompozycji. To oczywiście dobrze, bo pokazuje naszą indywidualność odbioru oraz wewnętrzne uwrażliwienia na różne jej aspekty, ale jednocześnie dość pesymistycznie dla kompozycji, jako takiej, bo pokazuje jak ulotnym i do facto trudnym do zdefiniowania jest zjawiskiem.

Zacznijmy od jej teorii – kompozycja według wszystkich nas jawi się jako zjawisko obejmujące cały proces działań porządkujących, mających doprowadzić do osiągnięcia zaplanowanego układu, często związanego z wyartykułowaniem określonej idei. Wówczas dodatkowo włączamy w proces porządkowania przestrzennego cały zestaw działań znaczeniowych. Powstała kreacja zależy zatem w zasadzie jedynie od twórcy i jego idei projektowej, ale warto zadać pytanie – czy tylko? Moim zdaniem w ogromnym stopniu także i może przede wszystkim od tworzywa, w którym twórca pracuje – a więc wszelkich warunków zewnętrznych, jakie ma do dyspozycji w projektowanej przestrzeni, i ten aspekt wg mnie wymaga silniejszego wyartykułowania. Tu chyba najwyraźniej wybrzmiewa problematyka kompozycji krajobrazu rodzimego. Warunki miejsca i jego tradycja, umiejętność jej akcentowanie lub też zerwanie z nią, to proces związany w najwyższym stopniu z naszymi emocjami, niekiedy silnym zakorzenieniem w historii lub tylko jej interpretacji, mogącej wpływać na brak obiektywizmu lub też nieuzasadnioną czułość dostępną tylko wybranemu gronu odbiorców.

Przechodząc do kompozycji ogrodu i krajobrazu – niekiedy (a w czasach współczesnych w zasadzie zawsze) w dużym stopniu na działania projektowe, a więc decyzje projektanta mają istotny wpływ liczne zewnętrzne osoby, niekoniecznie mające wiedzę z zakresu teorii kompozycji, kierujące się względami funkcjonalnymi, ekonomicznymi, a nawet politycznymi, są nimi: inwestor (to oczywiście! – ten od

wieków jest istotny i to jego potrzeby i idee w zasadzie w projekcie realizujemy), ale także tak ważni dziś użytkownicy projektowanego terenu (często bardzo liczna i zróżnicowana kulturowo populacja) i decydenci, którzy projekt uzgadniają i niekiedy mają istotny wpływ na jej ostateczny kształt (cały czas pamiętajmy, że mamy w dużej mierze do czynienia z osobami, dla których zjawisko kompozycji jest niedostępne, wyimaginowane i często zwyczajnie utopijne). Ponadto na kształt kompozycji wpływają także coraz donioślejsze ograniczenia terenowe, w tym techniczne, własnościowe, wreszcie przepisy prawa. Tu pojawia się refleksja, że nie kwestia tego, czy komponujemy ogród prywatny czy publiczny jest istotna, ale raczej fakt ile i JAKICH!!! mamy decydentów wpływających na ostateczny kształt kompozycji. Zazwyczaj w przestrzeni prywatnej jest ich mniej, ale nie jest to zasadą. Im projektant jest mniej ograniczany rozlicznymi czynnikami tym może sobie pozwolić na sprawniejszą realizację zamierzonej kompozycji i tym bardziej WOLNY!!! jest w swojej kreacji. Te niekonięcznie optymistyczne refleksje, ukazują raczej nasze ograniczenia niż możliwości oraz uwypuklają fakt, że często nie jesteśmy wolnymi twórcami, ale swoistymi „kreślarzami” próbującymi osiągnąć jakikolwiek ład na rysunku pełnym ograniczeń i wyłączeń, tym bardziej dotkliwych, że niekiedy abstrakcyjnych. Problem ten dotyczy zarówno kompozycji niekontrolowanie rozlewającego się miasta, ale także wsi, która w mojej ocenie nieodwracalnie traci dawną strukturę i porządek, zamieniając się w totalnie funkcjonalny „urban salad”. Te historycznie ukształtowane, racjonalne ekologicznie i funkcjonalnie struktury na naszych oczach tracą swoje unikalne piękno na rzecz realizacji bliżej nieokreślonych, często bardzo krótkotrwałych, spontanicznych i zupełnie nieprzemyślanych celów gospodarczych (w domyśle ekonomicznych). Problem ten znowu dość silnie wpisuje się w zjawisko kompozycji krajobrazu rodzimego i naszego wpływu na jej kształt.

Wracając jednak znowu do meritum rozważań – wg mnie najistotniejszym czynnikiem determinującym rozumienie i interpretacje zjawiska, jakim jest kompozycja jest czas w jakim działa twórca. Analizując wykres kompozycji ogrodowych od średniowiecza po XX wiek, jaki opracował Profesor Bogdanowski (Polskie ogrody ozdobne, Arkady 2000) i jaki wydaje mi się doskonałym materiałem wejściowym do wszelkich analiz nad kompozycjami w polskim krajobrazie – czas (epoka/okres) to określone warunki środowiska, stan zagospodarowania krajobrazu, oraz wszystko to co określamy kulturą epoki, a więc filozofia, wiedza, obyczaje, styl życia, dostępne technologie, wreszcie świadomość i kultura!!! społeczeństwa i wiele, wiele innych, które determinują twórcę i jednocześnie odbiorcę dzieła. Widać to wyraźnie w naszych tekstach, adresowanych do dzieł przynależnych do różnych okresów historycznych i współczesnych ich losów.

Mówiąc zatem o kompozycji, w szczególności tej dotyczącej przestrzeni publicznej, gdzie poza ogromną ilością ograniczeń, interesów, potrzeb, gustów i zewnętrznych decyzji, mimo wszystko próbujemy zrealizować coś co byłoby jednocześnie i piękne i funkcjonalne, pojawia się poważna wątpliwość, czy współcześnie możliwe

są realizacje porządków kompozycyjnych realizowanych na większych obszarowo przestrzeniach. Wobec tak wielkich zawiloci niestety bardzo trudno porządkować krajobraz w skali makro. Możliwe byłoby to w jakimś stopniu zapewne na poziomie dobrze opracowanych planów zagospodarowania przestrzennego (chyba obecnie jedynego narzędzia gwarantującego jaki taki ład kompozycyjny), ale po pierwsze ich nie ma w dostatecznym pokryciu terenu, a po drugie często są bardzo wadliwe. To co najsprawniej dziś możemy zakomponować to ogród prywatny, tu – o ile właściciel terenu okaże się osobą światłą – dość prosto jest opanować wszystkie opisane problemy i osiągnąć pewien konsensus, a trwałość tej kompozycji to czas w jakim właściciel będzie swój ogród użytkował i pielęgnował, na ile stabilny będzie w swych decyzjach funkcjonalnych i estetycznych. Nie zgadzam się by forma ta była bardziej dynamiczna od parkowej (publicznej), determinantą zawsze jest postawa użytkownika i to od niego będzie zależała trwałość kompozycji. Kompozycja miasta, wsi – każdego ośrodka to „zderzenie” tradycji (znowu pojawia się zagadnienie kompozycji krajobrazu rodzimego), którą użytkownicy teoretycznie chcą chronić, ale niekiedy kosztem własnej wygody i rezygnacji ze współczesnych „dobrodziejstw” techniki, czy zysków ekonomicznych (przykład to krajobraz Spaly). Na tym tle najbardziej trwała wydaje się kompozycja sakralna, choć i to w jakimś stopniu jest złudzeniem, biorąc pod uwagę prawdziwy kryzys rozumienia jej znaczeniowości i komercja, która niestety dotyka także sacrum. Poza tym, gdy sięgniemy do innych regionów świata, innych kultur, zastanówmy się na ile rozumiemy obce naszej religijności kompozycje sakralne. Są afirmacją danej kultury i społeczności która je stworzyła, moim zdaniem są najcenniejszymi elementami rodzimości krajobrazu, szkoda, że ostatnio tak znikajaczymi i bezrozumnie zatracanymi. Zaś monumentalne kompozycje sakralne (często są to nie tylko świątynie jako takie, ale całe układy przestrzenne – np. miasta azteckie) oparte na porządkach kosmologicznych są prawdziwym dziedzictwem ludzkości i stanowią wyzwanie dla nas na poziomie cywilizacyjnym.

Co zatem sądzę o kompozycji, jako takiej...

Czym dłużej o tym myślę, tym bardziej nieracjonalna wydaje mi się kompozycja tworzona przez człowieka a racjonalna kompozycja Natury. Może dotarliśmy do tego momentu, by to właśnie z niej czerpać inspiracje, jednak nie wzorem XVIII-wiecznych myślicieli i twórców utopijnego stylu krajobrazowego, ale by w racjonalny sposób, tworzyć formy trwale i prawdziwie wartościowe, podnoszące wartość życia całej planety i wszystkich jej mieszkańców. Do tego jest jednak konieczna ogromna praca edukacyjna całego społeczeństwa, a głębiej pewno zmiana natury człowieka. Pytanie – czy jest to w ogóle możliwe...

Jan Rylke

O KOMPOZYCJI MYŚLI ROZPROSZONE

Postawiliśmy sobie za zadanie spojrzeć na nasze seminaryjne rozważania o różnych rodzajach kompozycji z perspektywy kończącego się semestru. Być może da się zająć w tej sprawie wspólne stanowisko – najpierw indywidualnie, a w końcu zespołowo. Czy to jest możliwe? Pobieźny przegląd mówi nam, że zasady komponowania nie są dziedziną nauki, gdzie wszystko jest racjonalne i sprawdzalne. Te zasady są mocno uwikłane w swojej współczesności. Rządzi nimi duch czasu i duch miejsca. Z drugiej strony, z dotychczasowych tekstów dostrzegliśmy, jak szeroki widnokrąg problemów obejmuje nasze spojrzenie. Może to świadczyć, że ważniejszy od tych zewnętrznych duchów jest duch, który mieszka w naszych głowach. Jeżeli spojrzymy na to, co zawiera się w tekstach seminaryjnych widzimy, że zawsze kompozycja posiada swoje odniesienie do czegoś poza nią, występuje w kontekście czegoś innego. Wydawałoby się, że kompozycja jest jak zupa w garnku – sporządzona według recepty i zamieszana, zawsze będzie podobnie smakować. Jednak już pobieżne spojrzenie na teksty seminaryjne pokazuje nam, że tylko w dwóch omawianych kompozycjach jest, jak zupa, ograniczona i zapętlona w kształt labiryntu, jak wąż polykający własny ogon (il. 1).

Zaczęliśmy nasze spotkania od hasła wywoławczego: *kompozycja ogrodu*. We wszystkich tekstach seminaryjnych widać, że nawet kompozycja ogrodu, odgradzona płotem czy parkanem od otoczenia musi być zakotwiczona na artefakcie lub idei leżącej na zewnątrz od niej (il. 2). Może to być kościół św. Eustachego wiążący z Paryżem obszar dawnych hal paryskich; może to zapach róż w ogrodzie Édouarda André, impresjonistyczne malarstwo Claude Moneta, woda płynąca przez ogrody Afabji, czy cel pielgrzymki wędrującej przez Meksyk lub choćby przechodzący sąsiad w podwarszawskich ogrodach. W kompozycji ogrodu, kompozycji już z założenia zamkniętej, niezbędny jest znakiem tego kontekst, zewnętrzny punkt odniesienia. Jeżeli tego punktu nie ma, kompozycja staje się zapętlona, jak labirynt w Balchiku, czyli wspomniany wcześniej wąż.

Podobnie, jak kompozycja ogrodu, zakotwiczona jest też teoria kompozycji, następny z naszych tematów. Jednak teorie kompozycji nie zostały zakotwiczone w ciele fizycznym, zostały zakotwiczone w ciele metafizycznym lub bycie utopijnym (il. 3). Może się taka teoria zakotwiczyć w myśli teologicznej, może funkcjonować pod postacią wizji porządku rządzącego światem, jak geometria ogrodów André Le Nôtre'a, czy krajobrazowość ogrodów Lancelota „Capability” Browna. Może zależeć od światopoglądu różnych koncepcji wypracowywanych w modernizmie przez takich twórców, jak: Tony Garnier, Oskar Hansen, Kazimierz Malewicz, czy Tadeusz



Il. 1. Kompozycja zapętłona jak wąż polkający własny ogon.
Rys. J. Rylke.



Il. 2. Kompozycja ogrodu zakotwiczona
w kontekście zewnętrznym
Rys. J. Rylke.

Wejchert. Każda z tych koncepcji była głęboko zanurzona w ideologiach drążących XX wiek, a stworzone w myśl tych teorii kompozycje jawiły się, jako znaki graficzne XX wiecznych wizji postępu.

Kompozycja miasta, bytu dość bezwładnego, trwa dłużej i mniej ulega presji światopoglądowej. Tylko wyjątkowo miasto rozrasta się jak pleśń na pożywce, czasem rozwija się po linii najmniejszego oporu, jak w Lubartowie, czy jak rozwijały się zakopiańskie Krupówki. Może być wynikiem kaprysu silnego człowieka, jak



Il. 3. Zakotwiczenie teorii kompozycji w bytach metafizycznych

Rys. J. Rylke.



Ryc. 4. Idea kompozycji krajobrazu rodzimego

Rys. J. Rylke.

Józefów powołany do życia przez Tomasza Józefa Zamoyskiego lub Brasília Juscelino Kubitschek'a de Oliveira. Może też być skutkiem wojny lub trzęsienia ziemi, które zniszczyły dawne miasta i wymagały szybkiego załatania.

Kompozycja wsi, jako bytu łatwiejszego do ogarnięcia, może być lepiej zaplanowana, czyli w całości opracowana i zamieszkująca w naszych umysłach, a następnie wdrożona według konkretnego planu. Może być zaplanowana, jako część struktury utrzymującej ludzi w więzach trwałej zależności, jak zaprojektował to w swoim

państwie zakon krzyżacki, zakładając na podbitym terenie wsie i miasta, czy polska rzeczpospolita szlachecka utrzymując strukturę dworu, wsi i folwarku. Jest też schematem funkcjonującym w naszym umyśle, co widać, kiedy mieszkańcy miasta przenoszą się na wieś i tam realizują swoje przyzwyczajenia, przekształcając kompozycję siedliska w podmiejską willę.

Nieco inaczej widzimy kompozycję sakralną, zgodnie z powiedzeniem: *Kiedy trwoga to do Boga*. Lęk przed gniewem bożym ucieleśniony w zarazie kierował kompozycją kaplicy św. Rocha. Lęk przed niebezpieczeństwami czyhającymi na górników pod ziemią kierował nimi przy budowie solnej kaplicy św. Kingi w kopalni w Bochni. Taka kompozycja może być też wyrazem ciągłej łączności z Bogiem, jak w wypadku zakonów realizujących zasadę: *Ora et labora*. Taką kompozycję tworzą mnisi, pracujących nad nią w rytm modlitwy. Może być także zaprzeczeniem Boga, jak kompozycja niemieckiego obozu śmierci w lubelskim Majdanku.

Kompozycja krajobrazu rodzimego wymyka się z łatwych uogólnień, bo zależy od pojęcia, jakie zakreślimy wokół siebie, zależy od nas, co rozumiemy pod pojęciem rodzimości. Może być wspomnieniem dziecinnym miejsca, które nas ukształtowało. Może być znaną nam przestrzenią, w której czujemy się bezpiecznie. Może być specyficzną epoką, często nasyconą tyranią, która stworzyła świat wokół nas, jak magnacka siedziba Jana Klemensa Branickiego w Choroszczycy lub blokowiska okresu komunizmu i postkomunizmu. Może być hasłem produktu turystycznego, jak renesans lubelski. Tak rozumiana rodzimość jest bardziej kategorią istniejącą w naszym umyśle niż faktem materialnym (il. 4).

Jeżeli pokuszę się podsumowanie, to z kompozycją jest trochę tak, jak planujemy trasę podróży przed wyjazdem. Wiemy, po co jedziemy, wiemy, co chcemy zobaczyć, mamy plan podróży, przygotowaliśmy pieniądze i zapakowaliśmy walizki. Czyli kompozycja została w całości zaplanowana i jej wykonanie jest mniej ważne. Naturalnie istotnym elementem podróży jest przygoda i te przygody później wspominamy. Stąd sam zamysł nie zastąpi nam podróży. Trzeba ją zrealizować. Jeżeli chcemy zrozumieć kompozycję musimy zajrzeć do pojedynczego lub zbiorowego umysłu tego, lub tych, którzy je stworzyli. To, co widzimy w rzeczywistości, to tylko myśl zamarznęta w formie materialnej. Stąd uwikłania zewnętrzne każdej z kompozycji.

Renata Jóźwik

KOMPOZYCJA JAKO DETERMINANTA KULTURY

Uogólnienie prowadzące do wniosków ze spotkań seminaryjnych jest dosyć trudne. Zwornik pt. kompozycja okazał się tematem szerokim pojawiającym się w poszczególnych omówieniach jako układ, dekompozycja, „nośnik” znaczeń, formy, historii itd.

W **kompozycji ogrodu** inaczej sytuują się ogrody publiczne, a inaczej przydomowe. Te drugie również mają swoją kompozycję, ale podporządkowane są bardziej funkcji niż formie. Jakkolwiek człowiek ma naturalną potrzebę układania, grupowania, to w przypadku ogrodu przydomowego jest to czynność ciągle zmieniająca się i dostosowana do czasu. Można zatem zaryzykować twierdzenie że ogród przydomowy jest aktywny, a publiczny bierny – jeśli chodzi o komponowanie go.

I tak, w **teorii kompozycji** pojawia się zmiana – czyli usytuowanie kompozycji w sekwencji czasu. Podobnie jak przejście z kultury obrazkowej do filmowej – przegląd wypowiedzi udowodnił, iż na różnych etapach różnie ta kompozycja się „lokowała”.

Kompozycja miasta jest prawie zawsze związana z miejscem... a więc kulturowy i geograficzny „gen” jest mocno wpływającą determinantą na jego ogólny obraz. Trudno mówić o kompozycji miasta współczesnego – jako, że jest to byt złożony z wielu kompozycji – więc ten obraz całości nie jest zawsze czytelny. Granice i centrum – dwie podstawowe składniki strukturalne rozmyły się. Mówi się obecnie o modelu zwartym, policentrycznym.

Wieś również doświadczyła modernizacji, ale o mniejszym znaczeniu strukturalnym – nazwałabym to *folkorem miejskim na wsi*. Podstawowe elementy krystalizujące (mocne) jednak pozostały – przynajmniej formalnie.

W **kompozycji sakralnej** najbardziej wyraziste okazały się „środek” – centrum, miejsce emanacji Boga i „droga” – poszukiwanie, dążenie, czy też droga męczeńska. Miejsca sakralne często wrastają w sytuację lokalną – w jakiś sposób zespalają się ze społecznością żyjącą w danym miejscu.

I na koniec, powstaje pytanie czym jest **kompozycja krajobrazu rodzimego**. Jest emanacją nas samych – ze wszystkimi ułomnościami... Potrzeba zmiany generuje postęp, ale częste rewolucje powodują chaos. Krajobraz rośnie wolno – wręcz „staje się”.

Wniosek ekstra ogólny: **Kompozycja zmienia się, jest determinantą kultury.**

Margot Dudkiewicz

KOMPOZYCJA TO...

Niektóre obiekty architektoniczne i ogrodowe w silny i zdecydowany sposób oddziałują na odbiorcę. Cechuje je dobra kompozycja. W procesie projektowania ich twórca podzielił zastany krajobraz na elementy składowe, po czym uzyskane części otrzymały różne wartości. Odrzucił niepotrzebne, zapamiętał najistotniejsze. Następnie stworzył harmonijne, doskonale połączenie elementów w spójną całość.

Przez kilka tygodni podejmowaliśmy próby opisanie wybranych zagadnień związanych z kompozycją i kształtowaniem krajobrazu. Powstał obszerny zestaw publikacji dotyczący naszego otoczenia i harmonijnych przestrzeni, jakie nas zafascynowały.

Kompozycja ogrodu

Każdy z nas nosi w sobie żywe wspomnienia z pewnych ogrodów i miejsc, w których prowadziliśmy wieloletnie badania terenowe lub które odwiedziliśmy jako turyści. Niekiedy tylko kilka godzin spędzonych na terenie danego obiektu – pozostawia w nas niezatarte wrażenia. Odnosimy się do nich w naszych kolejnych projektach i realizacjach oraz opowiadamy o nich naszym studentom. Czasami po- ciąga nas konsekwencja twórcy co do rozwiązań i materiałów z określonej epoki historycznej. A niekiedy, zaczynamy uważać ogród za piękny – gdy zaskoczy nas umiejętne zastosowanie różnorodnej stylistyki i wyczuwalny temat wiodący.

Teoria kompozycji

Twórcy ogrodów każdej epoki historycznej tworzyli swoje obiekty według kolejnych reguł kompozycji. Prekursorzy nowych mód zauważali potrzebę i akceptację społeczną do zmian obowiązujących reguł – proponując nowe teorie i rozwiązania. Wszelkie nowe idee były i będą kolejną próbą operacji na znanym zespole elementów za pomocą ponownego ich złożenia lub przekształcenia.

Kompozycja miasta

Od wieków człowiek podporządkowuje sobie przestrzeń w której żyje. Niezwykłe piękne bywają miasta z zachowaną oryginalną, historyczną zabudową i układem dróg. W Polsce są to najczęściej tylko starówki obejmowane ochroną m.in. wpisaniem na listę UNESCO. Charakter i atmosferę wnętrza urbanistycznych tworzą różne części składowe. To architekci krajobrazu mogą wskazywać elementy niezbędne do zachowania atmosfery i *genius loci* miejsca np. faktura ceglanego muru, kolor nawierzchni, doboru gatunkowe roślin.

Kompozycja wsi

Przez stulecia polską wieś tworzyły chaty, drogi, mozaika pól i lasów, dwory i parki. Obecnie z sentymentem poszukujemy miejsc zachowanych w niezmiennym stanie. Ocalałe dawne parki dworskie, wiejskie przedogródki, architektoniczne detale chałup, ludowość – wymagają inwentaryzacji i kompleksowej ochrony. To przez swoje piękno i sielskość – tereny wiejskie tak chętnie zajmowane są przez „nowych osadników” – ludzi z miast.

Kompozycja sakralna

Kompozycje sakralne pełne są elementów symbolicznych właściwych dla danej religii. Tajemnica i mistycyzm utrwalane są w budynkach, które przetrwają wieki, ale rzadziej w kompozycjach ogrodowych.

Niezwykle sacrum odnalazłam w artykule Pani Renaty Józwik „Majdanek – sacrum miejsca zagłady”. Obóz koncentracyjny – to strefa świetności ofiar. Miejsce tak bardzo profanum – które na drodze wydarzeń historycznych, przeszło proces przemiany i otrzymało status sacrum.

Kompozycja krajobrazu rodzimego

Każdy z nas nosi w sobie wspomnienia krajobrazu rodzimego=rodzinnego. Miejsca naszego dzieciństwa poddane analizie z perspektywy lat, ukończonych studiów i doświadczeń zawodowych – są bardzo interesującym obiektem badań. Być może to tamte ogrody – wpływają na nasze projekty, style w jakich pracujemy, wrażliwość, cele zawodowe. Pamiętamy ścieżki, budynki, rośliny, zapachy, nasze przygody – w ogrodach naszych rodziców, czy dziadków i na ulicach miast. Być może w naszej pracy architektów buntujemy się wobec nich, a może je powtarzamy?

Spis treści

Kompozycja ogrodu. Materiały do seminarium z 20 lutego 2019 roku	7
Renata Józwik Rekompozycja, a raczej dekompozycja ogrodu na obszarze Les Halles w Paryżu	9
Margot Dudkiewicz Kompozycja ogrodu różanego na przykładzie rosarium Val-de-Marne	12
Sylwia Szefler Pomiędzy kompozycją obrazu i ogrodu – Claude Monet w Giverny	18
Małgorzata Milecka Kompozycja ogrodu rezydencjonalnego w Alfabii	21
Ewelina Widelska Kompozycja ogrodu na przykładzie dawnej rezydencji rumuńskiej królowej Marii Koburg w Balchiku (Bulgaria)	31
Marcin Iwanek Kompozycja ogrodu na przykładzie zespołu pałacowo-parkowego w Zarzeczu	34
Natalia Kot Kompozycja ogrodu przydomowego w zabudowie wielorodzinnej	40
Jan Rylke Kompozycja ogrodu przydomowego	44
Seweryn Malawski Aspekt ogrodowej kompozycji w twórczości Jana Krzysztofa Kluka (1739–1796)	51
Bibliografia	53

Teoria kompozycji. Materiały do seminarium z 5 marca 2019 roku	57
Małgorzata Milecka	
Skąd i po co ta kompozycja?	58
Seweryn Malawski	
Geneza przestrzennej kompozycji miasta – teoria czy praktyka?	62
Sylwia Szeffler	
Złoty podział w kompozycji	65
Marcin Iwanek	
Teoria kompozycji – kompozycja geometryczna	66
Margot Dudkiewicz	
Mistrzowie kompozycji ogrodowej – Andre le Nôtre i Lancelot Brown	70
Natalia Kot	
Teoria kompozycji miasta funkcjonalnego Tony Garniera	76
Ewelina Widelska	
Zarys teorii kompozycji urbanistycznej w modernizmie	78
Jan Rylke	
Suprematyzm. Nowa teoria kompozycji	81
Paulina Horyńska	
Teoria kompozycji – barwa i dźwięk	86
Renata Józwick	
Teoria kompozycji – w pracy naukowej prof. Kazimierza Wejcherta	89
Bibliografia	91
Kompozycja miasta. Materiały do seminarium z 20 marca 2019 roku	97
Seweryn Malawski	
Kompozycja urbanistyczna	99
Małgorzata Milecka	
Brasilia – „Największa utopia architektoniczna XX wieku”	101
Margot Dudkiewicz	
Od przemysłu do przestrzeni kultury – rewitalizacja terenu Kopalni Katowice	107
Ewelina Widelska	
Kompozycja miasta na przykładzie XIX przekształceń Paryża	114
Renata Józwick	
Kompozycja miasta – londyński obszar Kings Cross	117
Natalia Kot	
Kompozycja dzielnicy Kołminek w Lublinie	121

Marcin Iwanek	
Kompozycja miasta na przykładzie Lubartowa	123
Sylwia Szeffler	
Kompozycja miasta. Ranga ulicy głównej na przykładzie Krupówek w Zakopanem ..	129
Jan Rylke	
Kompozycja miasta dzisiaj	133
Paulina Hortyńska	
Kompozycja miasta – labirynt	139
Bibliografia	143
Kompozycja wsi. Materiały do seminarium z 3 kwietnia 2019 roku	147
Jan Rylke	
Kompozycja krajobrazu wsi warmińskich	148
Małgorzata Milecka	
Dwór. Zanikające centrum historycznej wsi polskiej	153
Seweryn Malawski	
Sztuczna wioska Izabeli Czartoryskiej w Powązkach	161
Sylwia Szeffler	
Kompozycja wiejskich ogrodów przydomowych dawniej i obecnie	163
Renata Józwiak	
Kompozycja współczesnej wsi	165
Natalia Kot	
Kompozycja wsi Krępiec	166
Marcin Iwanek	
Kompozycja krajobrazu wiejskiego na przykładzie Gminy Konopnica	169
Ewelina Widelska	
Przekształcenia kompozycyjno-krajobrazowe wsi Mielnik	173
Margot Dudkiewicz	
Drzewo jako element kompozycji wsi	177
Bibliografia	182
Kompozycja sakralna. Materiały do seminarium z 17 kwietnia 2019 roku	187
Małgorzata Milecka	
Ogrody klasztorne miejscem modlitwy, modelem porządku przestrzennego i ładu moralnego	188

Marcin Iwanek	
Kompozycja sakralna na przykładzie kaplicy św. Kingi w Bochni	193
Sylwia Szeffler	
Kaplica świętego Rocha w Krasnobrodzie – turystyczny kontekst wykorzystania <i>sacrum</i>	196
Margot Dudkiewicz	
Rewaloryzacja dziedzictwa kultury prawosławnej – kompozycje sakralne w Dubience i Uhrusku (woj. lubelskie)	199
Jan Rylke	
Kompozycja sakralna w moim wydaniu	208
Seweryn Malawski	
Kalwaria w Malgrange – kompozycja sakralna w ogrodzie króla Stanisława Leszczyńskiego	213
Ewelina Widelska	
Kompozycja sakralna Drohiczyzna	214
Renata Józwik	
Majdanek – <i>sacrum</i> miejsca zagłady	218
Natalia Kot	
Kompozycja <i>sacrum</i> na przykładzie Pomnika Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie	220
Bibliografia	222
Kompozycja krajobrazu rodzimego. Materiały do seminarium z 22 maja 2019 roku	227
Sylwia Szeffler	
Kompozycja krajobrazu rodzimego z dziecięcych wspomnień	228
Paulina Hortyńska	
Kompozycja rodzima – śladami po Lublinie	231
Małgorzata Milecka	
Rozważania nad kompozycją krajobrazu rodzimego	234
Margot Dudkiewicz	
Zakaz reklamy wielkoformatowej jako metoda ochrony krajobrazu rodzimego	241
Marcin Iwanek	
Kompozycja krajobrazu rodzimego – krajobraz zbudowany z rozwiązań typowych ...	247
Jan Rylke	
Co kształtuje krajobraz?	250
Natalia Kot	
Kompozycja krajobrazu rodzimego Lublina – renesans lubelski	252

Seweryn Malawski	
„Podlaski raj” – wieloprzestrzenna kompozycja krajobrazowa Jana Klemensa Branickiego	256
Renata Józwik	
Ząbki – co zostało z miasta-ogrodu... ..	258
Bibliografia	262
Kompozycja – czas podsumowań. Materiały do seminarium z 5 czerwca 2019 roku	267
Suma kompozycji	268
Kompozycja – refleksje własne jako podsumowanie dyskusji	269
O kompozycji myśli rozproszone	272
Kompozycja jako determinanta kultury	275
Kompozycja to... ..	276

Autorzy

Margot Dudkiewicz – dr inż. Katedra Architektury Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Paulina Hortyńska – dr sztuki, Katedra Architektury Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Natalia Kot – dr inż., Katedra Architektury Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Marcin Iwanek – dr inż. arch. Katedra Architektury Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Renata Józwik – dr inż. arch., Katedra Architektury Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Seweryn Malawski – dr inż., Katedra Architektury Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Małgorzata Milecka – dr hab. inż., prof. UP, Katedra Architektury Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Jan Rylke – prof. dr hab., Katedra Architektury Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Sylwia Szefler – mgr inż., doktorantka, Katedra Architektury Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Ewelina Widelska – dr inż., Katedra Architektury Krajobrazu, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie