

TOŻSAMOŚĆ I OBCOŚĆ

* * *

NARRACJA PRZESTRZENI



Seria

KULTUROWE I CYWILIZACYJNE POSTAWY POLAKÓW

TOŻSAMOŚĆ I OBCOŚĆ

* * *

NARRACJA PRZESTRZENI

Renata Józwik, Natalia Kot, Małgorzata Milecka, Jan Rylke,
Ewelina Widelska,
Paulina Hortyńska, Seweryn Malawski

Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu
Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie

Lublin 2016

Recenzenci

prof. dr hab. Jeremi T. Królikowski
prof. dr hab. Sławomir Marzec

Redaktor naukowy serii

dr hab. Małgorzata Milecka
profesor Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie

Projekt okładki

Ewelina Widelska

Na okładce wykorzystano akwarełę

Jana Rylke

© Copyright by Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Lublin 2016

Publikacja dofinansowana z funduszy
Wydziału Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu
Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie

Nakład 100 egz. Arkuszy wydawniczych – 8

ISBN 978-83-944071-4-8

Przygotowanie do druku
Studio KROPKA dtp – Piotr Kabaciński

Druk
TOTEM.COM.PL
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Kilka słów wstępu

Przez ostatnie dwa wieki zaledwie co czwarty dzień spędziliśmy w wolnym kraju. Pół wieku temu połowa z nas znalazła się na obcych ziemiach, które musieliśmy oswoić. Teraz znaleźliśmy się w zjednoczonej Europie i duża część młodzieży opuściła kraj, szukając na Zachodzie nowej ojczyzny. Jakie są relacje pomiędzy nami a krajobrazem, w którym żyjemy stało się istotnym wyzwaniem współczesności. Niniejsza publikacja jest dokumentacją rozważań seminaryjnych pracowników Katedry Projektowania i Konserwacji Krajobrazu, podjętych w ramach pracy katedry w latach 2013–2015, związanych z tym problemem. Naszymi zainteresowaniami objęliśmy szeroko pojętą tematykę znaczeniowości krajobrazu. Dla każdego z nas odczytywanie i rozumienie krajobrazu jest nieco innym doznaniem i innym rodzajem świadomości, stąd też wspólna wymiana doświadczeń była dla nas odkrywczą i inspirującą. Pozwoliła na wymianę poglądów, niekiedy na rozszerzenie wrażliwości i głębszą refleksję, z pewnością tak ważną w pracy naukowej i dydaktycznej osób związanych z architekturą krajobrazu. Tematyka znaczeniowości krajobrazu była omawiana przez nas na comiesięcznych spotkaniach najpierw w bloku tematycznym *Tożsamość i obcość* w roku akademickim 2013/2014, zaś w roku następnym w bloku *Narracja przestrzeni*. Monografia jest zatem swoistym zapisem myśli i poglądów, jakie w tym czasie wymienialiśmy. Jej układ odpowiada porządkowi naszych wystąpień. Krótkie eseje prezentują poszczególne wystąpienia w ramach kolejnych tematów seminaryjnych, układając się w interesujący zbiór wspólnych doświadczeń i refleksji. Problematyka pierwszego bloku obejmuje tematy: *Tożsamość i obcość*, *Regionalizm – nacjonalizm – unizm – globalizm*, *Krajobraz medialny a realny*, *Krajobraz mentalny*, *Miejsce/ tożsamość*. Drugi blok to rozważania dedykowane *Narracji przestrzeni*, *Autorskiej narracji*, *Środkom ekspresji w narracji*, *Narracji tymczasowej* i *Narracji parku*.

Naszym rozważaniom towarzyszą ilustracje dokumentujące prezentowane zjawiska lub obiekty. Podjęcie wielu, niekiedy różnie ujętych wątków, pojawiających się w naszej wewnętrznej dyskusji na poziomie poglądów teoretycznych i obserwacji

Kilka słów wstępu

nad realizacjami praktycznymi, umożliwia perspektywiczne spojrzenie na problem znaczeniowości krajobrazu. Należy dodać, że od kilku lat rokrocznie spotykamy się w Spale na konferencjach *Kulturowe i cywilizacyjne postawy Polaków*. Cytując słowa zawarte w jednej z naszej monografii z tego cyklu warto podkreślić, że „krajobraz jest szczególnym zjawiskiem, charakteryzującym, indywidualnie i zbiorowo, grupy społeczne, które go ukształtowały. Świadczą o nich tak warstwy materialne, jak i duchowe – natura, kultura, tradycja, całe dziedzictwo, ale także obecna rzeczywistość i kreowane perspektywy. W krajobrazie objawiają się bowiem nasze dążenia, aspiracje, ale także tęsknoty” [Milecka i in. 2015]. W tym właśnie kontekście w niniejszej publikacji rozwijamy dyskusję nad tożsamością i narracją krajobrazu, dając wyraz naszym poglądom – dzieląc się niepokojami, ale także nadziejami.

Zapraszamy do lektury niniejszej książki, a w ślad za tym do refleksji, wymiany myśli i wzmożonych wspólnotowych działań na rzecz dobra ogólnego, jakim jest krajobraz.

Autorzy

Część I
Tożsamość i obcość

Tożsamość i obcość

Materiały do seminarium. 5 listopada 2013 r.

W większości nadesłanych na seminarium materiałów obcość występuje jako antyteza tożsamości, czyli brak tożsamości. Obcość jest pozbawiona wartości (inny nie jest nic wart). Odmienny od pozostałych autorów pogląd wyraża Paulina Hortyńska, dla której obcość jest podmiotem, a tożsamość tłem. Małgorzata Milecka tożsamość określa jako cechę ogólną związaną z miejscem i sądzi, że jest cechą kultury miejsca powiązanego z naturą, natomiast obcość polega na braku kultury miejsca, wynikającej z braku odniesienia do natury. W tekście Eweliny Widelskiej tożsamość czytamy z twarzy miasta (jego formy). U Natalii Kot tożsamość tworzy treść zawartą w nazwie. Jan Rylke zastanawia się, jak szybko tożsamość ewoluuje i czy różnice wynikają z innego tempa zmian. Renata Józwick rozważa, czy tożsamość jest ksenofobiczna, a obcość jest łagodzona przez formę.

TOŻSAMOŚĆ I OBCOŚĆ W KONTEKŚCIE MIASTA DROHICZYNA

Fizjonomia miasta, jego kształt oraz układ przestrzenno-krajobrazowy są swoistym zapisem jego dziejów. Czytelność tego zapisu jest mniej bądź bardziej zrozumiała dla podróżujących, natomiast dla mieszkańców jest zazwyczaj czymś zupełnie oczywistym. Nawet jeżeli nie zawsze rozumieją tę przestrzeń, doskonale potrafią ją identyfikować i nazywać. Krajobraz miasta jest zatem czytelnym przestrzennie odwzorowaniem etapów jego powstawania, przekształceń, jego losów.

Drohiczyn jest miejscowością malowniczo położoną nad Bugiem, o wyjątkowej panoramie, z której wyłaniają się sylwety kościołów i klasztorów. Aktualne przeznaczenie tych zabudowań niekiedy odbiega od ich pierwotnych funkcji, ale zachowuje w znacznym stopniu ich charakter sakralny. Nie są to tylko obiekty wyznania rzymskokatolickiego, ale także greckokatolickiego, co w przypadku tej miejscowości, należącej administracyjnie, geograficznie i kulturowo do Podlasia, nie jest niczym

Część I. Tożsamość i obcość

szczególным. Wyjątkowość tego miejsca upatrywać należałoby bardziej w tym, że na terenie Drohiczyna zachowały się trzy zespoły klasztorne: franciszkanów, benedyktynów i jezuitów (w późniejszym okresie pijarów) oraz pozostałości zespołu klasztornej bazylianów, w postaci cerkwi greckokatolickiej pw. św. Mikołaja. Te obiekty, niekiedy o wyjątkowej architekturze (barokowa fasada kościoła pw. Wszystkich Świętych), górują nad pozostałą zabudową, tworząc swoisty obraz miasta. Położenie Drohiczyna zapewnia doskonałą ekspozycję sylwety, co potęguje odbiór tej miejscowości w krajobrazie. Można zatem powiedzieć, że to właśnie zespoły klasztorne tworzą najbardziej czytelny zapis w krajobrazie kulturowym miasta i budują w dużym stopniu jego tożsamość.

Ewelina Widelska

TOŻSAMOŚĆ I OBCOŚĆ

Każde miejsce, w którym rozwija się egzystencja ludzka, ma swoje cechy indywidualne i własne znaczenia. Indywidualność przestrzeni nadaje jej już sama nazwa. To właśnie ona wyposaża miejsce w „osobowość”. Według Buczyńskiej-Garewicz [2006] „miejsce jest jak człowiek, ma swe imię, w którym zawiera się cała jego indywidualność, czyli swoista treść duchowa”. Szczególnym *zbiorem miejsc* jest miasto, które nie jest tylko swoistym konglomeratem, ale przez własny wymiar wyraża swoją symbolikę [Koszalka 2013]. Ochrona tej symboliki jest niezwykle ważnym aspektem, ponieważ trzyma pieczę nad tożsamością regionalną.

Historia, również ta zapisana w krajobrazie, satysfakcjonuje nasze (indywidualne i zbiorowe) potrzeby przynależności do określonego miejsca. Według Myczkowskiego [1998] „tożsamość rozumiana jest jako zależność zachodząca pomiędzy percypowanym przez człowieka krajobrazem, na który składają się historycznie nawiązane elementy treści (kultura i tradycja miejsca) oraz formy”.

W Polsce przeprowadza się obecnie liczne rewitalizacje przestrzeni publicznej. Często jednak odbywa się to w niewłaściwy sposób – inspiracje zaczerpnięte bezpośrednio z innych rozwiązań są swoistą formą „plagiatu”. Powoduje to stworzenie mało atrakcyjnej, bo obcej kulturowo przestrzeni, a przede wszystkim zagubienie tożsamości i tradycji miejsca, tym samym zubożając je i odbierając „osobowość”.

Natalia Kot

TOŻSAMOŚĆ/OBCOŚĆ

Polska jest dobrym poligonem badawczym dla badań nad tożsamością i obcością ze względu na masowe przesiedlenia, które objęły połowę jej obecnego

terytorium. Badania Katarzyny Radzis [2004] nad zielenią miejską, Małgorzaty Mileckiej nad zabytkowymi ogrodami [2001], Anny Długozima [2011] nad cmentarzami, a także moje nad ogrodami [Rylke 2013] pozwalają stwierdzić, że podobne cechy występują w tych przestrzeniach z opóźnieniem, które możemy w przybliżeniu określić opóźnieniem cywilizacyjnym. Równocześnie widzimy, że akceptacja dla obcego krajobrazu kulturowego na obszarze przesiedleń trwa dwa pokolenia. Zauważamy też, że niektóre z narzucanych cech obcości nie są do tożsamości adaptowane, jak np. socrealizm i Styl Międzynarodowy z okresu PRL-u [Rylke 1998], a inne, np. galerie handlowe, sieci restauracyjne, infrastruktura komunikacyjna, samochody, są akceptowane i przyjmowane do tożsamości/globalizmu. Rysuje się pytanie, czy pojęcia *tożsamość* i *obcość* są pojęciami relatywnymi, zmiennymi w czasie, i czy ich ocena zależy od postawy osoby konserwatywnej lub postępowej? Czy możemy mówić o regionalizmie jako elemencie trwałym, cechującym grupę społeczną w określonych granicach środowiskowych? Czy te grupy tworzą dendryt od lokalności do globalizmu i tożsamości i czy akceptacja społeczna jest obecna na każdym jego szczeblu?

Jan Rylke

TOŻSAMOŚĆ I OBCOŚĆ

Zagadnienie tożsamości jest obecnie rozpatrywane na wielu płaszczyznach nauki. Wywodzi się z filozoficznego nurtu rozważań metafizycznych nad relacją istoty i bytu, przedmiotu i podmiotu itp. Do badań środowiskowych *tożsamość* przeniknęła stosunkowo niedawno, bo w 2. poł. XX w. [Józwiak 2013], stając się jednocześnie jednym z podstawowych elementów troski w ochronie dziedzictwa kulturowego, czy na przykład elementem badań nad fenomenologicznym zagadnieniem *genius loci*, czy po prostu elementem spójności krajobrazu. Polska filozofka, Barbara Skarga, szeroko opisując czym jest tożsamość [Skarga 2009] dotyka subtelności rozróżnienia tegoż zagadnienia w zależności od wzajemnych relacji badanych elementów, umownie przez nią nazwanych „A” i „B”. Przywołuje dwa terminy pochodzące z łaciny: *ipse* i *idem*, pisząc: „Gotowa jestem pierwszy przetłumaczyć jako »tożsame«, drugi jako »identyczne«. O tożsamym mówimy tam, gdzie jakieś „A” odnosi się do siebie, o identycznym – w wypadku odniesienia się „A” do jakiegoś „B”. Używamy tego określenia, gdy coś porównujemy” [Skarga 2009, s. 233]. Istotne jest (i pomocne) w niniejszych rozważaniach zrozumienie, co tak naprawdę w krajobrazie miejskim lub przyrodniczym stanowi tytułową *różnicę*, która niejako została postawiona w opozycji do tożsamości. Różnicę może stanowić zarówno inność, jak i obcość¹.

¹ Nawiązuję do referatu prof. Lesława Koćwina pt. „Tożsamość i obcość w przestrzeni – nasze nasze w turystyce kulturowej”, wygłoszonego na konferencji „Nasze nie nasze w turystyce” w Trzebiezowicach w 2013 r.

Część I. Tożsamość i obcość

Inność, pomimo zawartego pierwiastka niezgodności z elementem porównywalnym, nie oznacza wrogości i odrzucenia – wręcz przeciwnie, czasami nadaje obiektowi wartość wyróżnienia. Obcość natomiast kumuluje społeczną niezgodę na współistnienie, powoduje odrzucenie. Do ilustracji owych teoretycznych rozważań posłużą dwa przykłady: krajobraz centrum Lublina i nowy plac przed dworcem głównym we Wrocławiu. Stare Miasto w Lublinie można określić jako odzwierciedlenie tożsamości dawnego Lublina. Zamek lubelski jest elementem innym, jednak jest wpisany w krajobraz, szczególnie ten widziany od strony Bystrzycy, ujęty na historycznych panoramach Lublina. Elementem obcym jest powstały współcześnie budynek, o skali (szczególnie wysokości) nieodpowiadającej otoczeniu (Centrum Onkologii). Obiekt ten jest wyraźnie widoczny ze Wzgórza Zamkowego – ważnego punktu widokowego, miejsca mającego wartość poznawczą miasta, jednak stanowi konflikt przestrzenny.

Renata Józwiak

TOŻSAMOŚĆ I OBCOŚĆ A NATURA I KULTURA MIEJSCA

Słowo *tożsamość* w najprostszym rozumieniu oznacza *identyczność*, *brak różnic* i jest odnoszone do wielu zagadnień. Choćby w Wikipedii mamy 10 pojęć tożsamości [<http://pl.wikipedia.org/wiki/To%C5%BCsamo%C5%9B%C4%87>]:

- tożsamość algebraiczna,
- tożsamość internetowa,
- tożsamość kulturowa,
- tożsamość narodowa,
- tożsamość obiektu,
- tożsamość osobista,
- tożsamość osobowa,
- tożsamość (psychologia),
- tożsamość regionalna,
- tożsamość społeczna.

Swoje rozważania odniosę do niewymienionego tu pojęcia, które w dużym stopniu łączy się z przytoczonymi, mianowicie *tożsamości miejsca*, oraz w konsekwencji tego *tożsamości krajobrazu*. Wymieniona w tytule seminarium obok *tożsamości – obcość* – oznacza *inność* lub też *odmienność*, jest zatem oczywistym antonimem słowa *tożsamość*.

By mówić o tożsamości lub też obcości miejsca należy rozpocząć od jego zarańca, a więc od natury miejsca i jego kultury. Słusznie, czy niesłusznie, ale często określenie *natura* (symbolizująca *przyrodę*) oraz *kultura* (symbolizująca *człowieka*) są traktowane jako przeciwieństwo. Podejście takie można spotkać w nauce (*nauki przyrodnicze* versus *nauki humanistyczne*) oraz w życiu codziennym (czego przykładem

mogą być w administracji państwowej osobne resorty zajmujące się dziedzictwem przyrodniczym oraz dziedzictwem kulturowym) [Kowalczyk 2008]. Wydaje się, że zjawisko *tożsamości* i *obcości* miejsca jest silnie związane z ww. podziałem i jego genealogią. Najbardziej pierwotne rozumienie *tożsamości* określa miejsce, w takiej postaci, w jakiej stworzyła je *natura*. Zatem to, co jest zgodne z naturą, wydaje się tożsame w miejscu w jakim występuje. *Obce* natomiast jest to, co naturze przydaje miejsca nowe, a więc wytworzone lub przyniesione z innego miejsca. W takim rozumieniu wszystko, co stworzył człowiek byłoby nowe, obce, i z pewnością tu pojawia się podstawa przeciwstawnego podziału na *naturę* i *kulturę*. Czy jednak taki, ustanowiony przecież w 2. poł. XX w. podział, jest właściwy?

Człowiek na przestrzeni wieków rozwijając się jako gatunek udoskonalał swoje miejsce życia, ale też prznosił sprawdzone rozwiązania w nowe miejsca, nazywając *naturę* swoją *kulturą* – tak rozpoczął się proces przekształcania krajobrazu pierwotnego w krajobraz kulturowy. Dziś na skutek tej *kulturowej* działalności człowieka obszary, gdzie występują krajobrazy pierwotnie, zajmują ułamki procentów w skali kuli ziemskiej, zaś wśród kulturowych coraz większy udział mają krajobrazy zdegradowane. Przekształcenia są tak duże, że trudno dziś jednoznacznie określić, co tak naprawdę jest naturalne, a co kulturowe – powstałe w wyniku działalności naszego gatunku.

Szukając odpowiedzi na to, co *tożsame*, a co *obce*, w kontekście postępujących zniszczeń ekosystemu Ziemi trzeba przejść na inny poziom rozważań i odnieść się do tego, co zgodne z naturą oraz tego, co naturze obce. Osobą, do której myśli warto się tu odwołać jest Jan Gwalbert Pawlikowski (1860–1939). Według niego „przyroda jest wychowawczynią uczuć ojczystych i wartością dla wychowania społecznego poprzez rozwijanie umiłowania rodzimej przyrody, jej pierwiastków geograficznych, historycznych, etnograficznych, chronienia charakterystycznych cech krajobrazu lokalnego, »swojszczyzny« – jako skarbów kultury ojczystej, przedmiotu dumy narodowej”. Lepszego ujęcia pojęcia *tożsamości* trudno będzie mi poszukać w kontekście wyżej przedstawionych rozważań. Według mnie wszystko to, co będzie stało w opozycji do tak rozumianej *tożsamości* będzie *obce*. Kontynuując dalej myśli Pawlikowskiego, twierdzi on, że „człowiek jest częścią przyrody, stanowi z nią jedność”. Można mu ten jakże optymistyczny pogląd wybaczyć, bowiem żyjąc na przełomie XIX/XX w. nie miał świadomości zniszczeń, jakie wiek później dokonają się w ziemskim ekosystemie właśnie za przyczyną człowieka *nowoczesnego*. Niemniej jednak już na początku XX w. Pawlikowski w swoich wypowiedziach uzasadniał konieczność podjęcia walki kultury prawdziwej, której częścią jest świadomość ekologiczna, z niszczącą środowisko naturalne pseudokulturą. Jego zdaniem dobrze ukształtowane postawy intelektualne względem środowiska naturalnego są dźwignią kultury i pierwiastkiem uobywatelnienia. Działalność dydaktyczno-wychowawcza sprzyjająca poznawaniu walorów środowiska naturalnego implikuje także składniki obywatelski i patriotyczny. Edukacja ekologiczna dokonuje się poprzez wartości estetyczne i różnorodne dziedziny sztuki.

Część I. Tożsamość i obcość

Pawlikowski wielokrotnie wyjaśnia nieodzowność chronienia przyrody wzorem dzieł sztuki, motywowaną względami estetycznymi (natury idealnej), związanymi z potrzebami duchowymi. Stąd ludzie kreują malownicze opisy przyrody, wyrażają estymę – pisząc, malując, rysując, komponując, układając klomby podobne do zakątków leśnych, a nawet odpoczywając na łonie natury oraz kontemplując [Wolter 2012].

Reasumując zatem, można pokusić się o stwierdzenie, że chroniąc naturę chronimy tożsamość, ale może temu służyć także sztuka, jednak nie czcza, schlebająca próżnym gustom odbiorców, ale świadoma i odpowiedzialna – „ekologicznie moralna”. Wybitnym przedstawicielem takiego właśnie nurtu był Cesare Manrique (1919–1992) – artysta totalny (architekt krajobrazu, malarz, rzeźbiarz, performer, ale także pisarz i myśliciel). Natura była inspiracją wszelkich jego działań artystycznych, a sztuka, będąca owocem jego życia w znacznym stopniu wykreowała współczesny krajobraz Lanzarote, chroniąc go przed „wulgarnością form”, ale także artystycznie eksponując, jako zintegrowane dzieło natury i kultury [Milecka 2014].

Małgorzata Milecka

TOŻSAMOŚĆ I OBCOŚĆ

Podróż to szansa na weryfikację własnej tożsamości dzięki zetknięciu się z obcością. Wyobraźmy sobie człowieka, który nigdy nigdzie nie wyjeżdżał. Taki człowiek nie zna żadnego miejsca poza tym, w którym się urodził. Nie zna smaku obcych potraw, ani kolorów obcych ścian. Nie wie, jak wyglądają ludzie inni niż jego sąsiedzi. Taki człowiek nie rozumie też, że jego otoczeniem rządzą społeczne konwencje. Jeśli zdaje sobie z tego sprawę, traktuje je jako naturalne, jedyne możliwe do wyobrażenia sposoby ułożenia ludzkich spraw. Ubóstwo wrażeń prowadzi do ubóstwa wyobraźni: społecznej, psychologicznej, malarskiej, w zasadzie każdej. Jak pisali brytyjscy empirycy w XVIII w.: by jakakolwiek idea mogła być przedmiotem analizy przez ludzki umysł, musimy go najpierw nakarmić danymi zmysłowymi. W swojej pracy opieram się, jak kazał świętej pamięci Pan John Locke, na obserwacji. Patrzę na świat. Wybieram kadry. Robię zdjęcia. Szukam innych krajobrazów, kolorów. Szukam obcych form. Pierwszy etap kończy się, kiedy uchwycę na kliszy pięknięcia, odpryski, ubytki tynku, różnorodne faktury, obce kolory lub ich nieoczywiste połączenia. Mają mi powiedzieć coś o miejscu, w którym jestem, kiedy patrzę. Jednocześnie mówią o miejscu, które jest moje. W ten sposób chcę odczuć obcość. Po to, aby zrozumieć przestrzeń, którą traktuję jak własną. A w zasadzie, która została mi wybrana jako własna.

Analizując zdjęcia, szukam znaków plastycznych: plam, kształtów i form, które tę przestrzeń opiszą. I próbuję przełożyć je z języka fotografii na język malarstwa: znaleźć środki na stworzenie iluzji trójwymiarowej, abstrakcyjnej przestrzeni.

Tożsamość i obcość



Tożsamość



Obcość



Tożsamość i obcość

Źródło: archiwum autora.

Przedmiot obserwacji zmienia się w przedmiot analizy: konkretny kawałek muru może stać się znakiem lub symbolem, który pozwala na skrót, metaforę, sugestię.

Polska to sypiący się tynk i kruszący się piaskowiec. Gruzja to rdza starych bram Tbilisi i resztek sowieckich rur na środku równiny. W Portugalii natomiast wszędzie łuszczy się farba: oczywiście czerwona i zielona. Czerwień podobno symbolizuje tam krew i nawoływanie do zwycięstwa. Natomiast w Polsce jest symbolem ognia, a z cnót oznacza odwagę i waleczność.

Paulina Hortyńska

PODSUMOWANIE DYSKUSJI NA TEMAT SEMINARIUM METODOLOGICZNEGO KATEDRY PROJEKTOWANIA I KONSERWACJI KRAJOBRAZU „TOŻSAMOŚĆ I OBCOŚĆ”

Tematem spotkania seminaryjnego były rozważania nad tożsamością jako pewną formą identyfikacji miejsca, określonej przestrzeni, a także poczuciem przynależności do określonej kultury, społeczeństwa, idei, pokoleń oraz określonych poglądów. Streszczenia prac przedstawionych na spotkaniu odnosiły się do treści lub formy.

Część I. Tożsamość i obcość

Uczestnicy stwierdzili, że w każdym z nas jest nie tylko tożsamość, która służy do kształtowania własnej osobowości, ale i obcość, która pozwala nam komunikować się z innymi, a także pomóc w zrozumieniu innych. Tożsamość służy do określenia naszej indywidualności, a zatem jest ona wieloraka. Kontynuując temat tożsamości i obcości w krajobrazie, zaproponowano rozszerzenie tego aspektu w kontekście regionalizmu, europejskości, globalizacji i nacjonalizmu.

BIBLIOGRAFIA

- Buczyńska-Garewicz H., 2006, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków.
- Długozima A., 2011, *Cmentarze jako ogrody żywych i umarłych*, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu Beata Gawryszewska, Warszawa.
- Jóźwik R., 2013, Nowa tożsamość zachodniej części centrum Warszawy, praca doktorska napisana pod kier. prof. nzw. dr hab. inż. arch. Krystyny Guranowskiej-Gruszeckiej na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
- Koszałka I., 2013, Miasto – symbolika powstawania, współczesne doświadczanie miejskości, źródło inspiracji literackiej, Artykuły Kulturoznawstwo UMCS, Lublin 2010 – <http://wiedzaiedukacja.eu/archives/33999> [data pobrania: 25.04.2013].
- Kowalczyk A., 2008, *Współczesna turystyka kulturowa – między tradycją a nowoczesnością*, [w:] *Turystyka kulturowa. Spojrzenie geograficzne*, red. A. Kowalczyk, seria: „Geografia Turyzmu”, 1, Uniwersytet Warszawski, Wydział Geografii i Studiów Regionalnych, Warszawa, s. 8–57.
- Milecka M., 2001, Zabytkowe założenia ogrodowe Ziemi Piotrkowskiej. Zasoby, stan przetwarzania oraz aktualne sposoby ich ochrony, maszynopis pracy doktorskiej, SGGW, Warszawa.
- Milecka M., 2014, *Artystyczna kreacja Cesare Manrique i jej znaczenie dla rozwoju turystycznego Lanzarote*, [w:] *Nasze, nie nasze w turystyce*, red. M.K. Leniartek, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania „Edukacja”, Wrocław, s. 59–76.
- Myczkowski Z., 1998, *Krajobraz wyrazem tożsamości w wybranych obszarach chronionych w Polsce*, Politechnika Krakowska, Kraków, s. 24–27.
- Radzis K., 2004, Przemiany drzewostanu Braniewa, maszynopis pracy doktorskiej, SGGW, Warszawa.
- Rylke J., 1998, *Dwa krajobrazy*, [w:] *Ochrona dziedzictwa przyrodniczo-kulturowego w Polsce*, SGGW, Warszawa, s. 33–36.
- Rylke J., 2013, *Ogrody sztuk*, Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu Beata Gawryszewska, Warszawa.
- Skarga B., 2009, *Tożsamość i różnica*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Tożsamość*, 2014, Wikipedia, <http://pl.wikipedia.org/wiki/To%C5%BCsamo%C5%9B%C4%87> [data pobrania: 1.05.2014].
- Wolter E., 2012, Jan Gwalbert Pawlikowski (1860–1939). Duchowy ojciec ruchu ochrony przyrody w Polsce, Konserwatyzm.pl, <http://konserwatyzm.pl/artukul/7876/jan-gwalbert-pawlikowski-1860-1939-duchowy-ojciec-ruchu-ochrony-przyrody-w-polsce/> [data pobrania: 1.05.2014].

Regionalizm – nacjonalizm – unizm – globalizm

Materiały do seminarium. 19 listopada 2013 r.

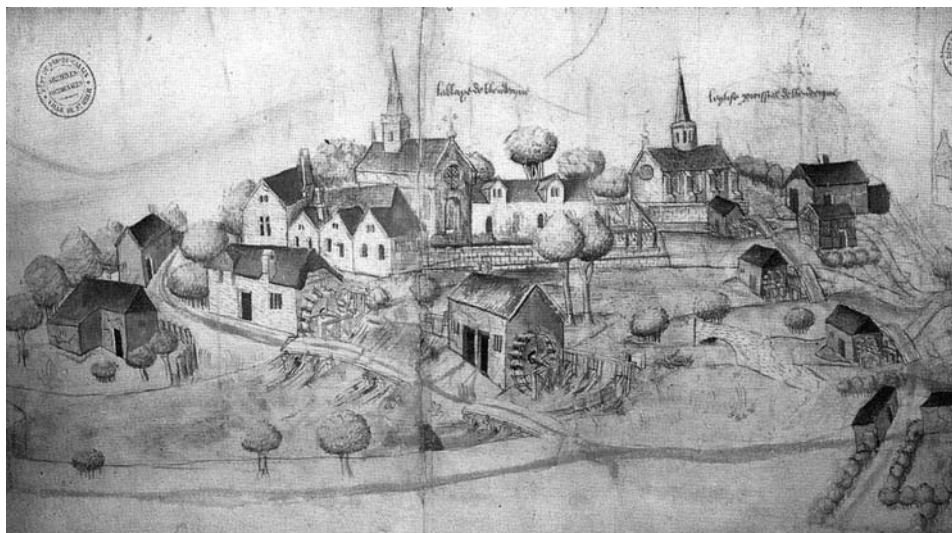
W nadesłanych materiałach regionalizm był rozważany inaczej niż pozostałe struktury – nacjonalizm, unizm, globalizm. W większości istotę regionalizmu wiązano z warunkami przyrodniczymi miejsca. Małgorzata Milecka uważa, że jest to podział naturalny, który może ulegać zakłóceniu przez czynniki polityczne. Struktury nadrzędne mogą być tworzone (cystersi) przez organizacje religijne. Renata Józwiak wskazuje, że w ślad za podziałem naturalnym idzie instynkt społeczny, który może zakłócić standaryzacja (materialna i prawna). Ewelina Widelska widzi podziały regionalne w podziałach religijnych (nawet w odniesieniu do tego samego miejsca). Jan Rylke twierdzi, że wszystkie wymienione struktury są określane negatywnie i rozmyte znaczeniowo. Paulina Hortyńska sądzi, że te struktury są w nas wymieszane i podobnie przedstawia się otaczająca nas przestrzeń. Natalia Kot także uważa, że nasza tożsamość łączy różne przynależności, ale najważniejszy jest związek z regionem, bo jego brak powoduje alienację człowieka od miejsca.

REGIONALIZM, NACJONALIZM, GLOBALIZM

Przedstawię ten problem w nieco odwróconej i może przewrotnej formie, w odniesieniu do cystersów i ich kulturowej działalności w Europie. Zakon ten od XII w. rozprzestrzenił się w zasadzie na terenie całego kontynentu, na wschodzie niewiele przekraczając linię Wisły i stając na progach prawosławia. Misja zakonu, który miał być swoistym orężem papieżstwa, była jednoznaczna – działanie na rzecz powstania wielkiego państwa religijnego, które byłoby zagospodarowane i zarządzane na tych samych zasadach. Historia pokazała, że „wyposażone” w regułę zakonną zespoły mnichów (12 mnichów i opat na wzór 12 apostołów i Chrystusa) uruchomiły prawdziwą akcję inwestycyjną zagospodarowywania terenów otwartych Europy (co ważne położonych w dolinach rzek), opierając się na jednolitych zasadach budowy opactw

Część I. Tożsamość i obcość

i zagospodarowania majątków, a potem ich zarządu i rozwoju [Łużyniecka 2006]. Wszędzie został powtórzony swoisty schemat budowy opactwa i jego zagospodarowania, ale w doskonałym wprost dostosowaniu do środowiska przyrodniczego, co pomimo oczywistej unifikacji „modelu” spowodowało znaczną indywidualizację powstałych zespołów. Warunki lokalne, historia i kultura ziem, na których osiedlili się cystersi zdeterminowały oryginalne rozwiązania tak, że dziś nie znajdziemy dwóch identycznych opactw, choć analogie są nadal czytelne. Te podobieństwa i przystosowanie do lokalnych warunków spowodowały, że możemy dziś wyróżnić grupy regionalne, o wspólnych cechach, w dużej mierze uwarunkowane przyrodą regionu i jego historią, a co za tym idzie kulturą [Milecka 2012]. Jeśli się nad tym głębiej zastanowić, to mamy tu swoistą drogę – od próby układu może nie globalnego w naszej skali, ale jeśli to odnieść do średniowiecza, ówczesnego wyobrażenia mapy świata i wiedzy na jego temat, to swoisty zaczątek globalizmu – po układ regionalny cysterskiego świata, bo takim go zastały czasy nowożytnie. W niektórych przypadkach w zagospodarowaniu opactw, często już po ich formalnej sekularyzacji pojawiły się zjawiska akcentowania przynależności narodowej lub państwowej. Na naszych ziemiach taka sytuacja miała miejsce w Oliwie, gdzie po czasie polskiej obsady w XVIII w. zmieniano krajobraz, by w XX w., po odzyskaniu Gdańska przez Polskę, krajobraz Oliwy spolszczać. Analiza ewolucji tych zespołów, przebiegająca od dziewięciu stuleci, pozwala dostrzec ważne procesy kulturowe i przyrodnicze oraz odnieść je do współczesnych zjawisk.



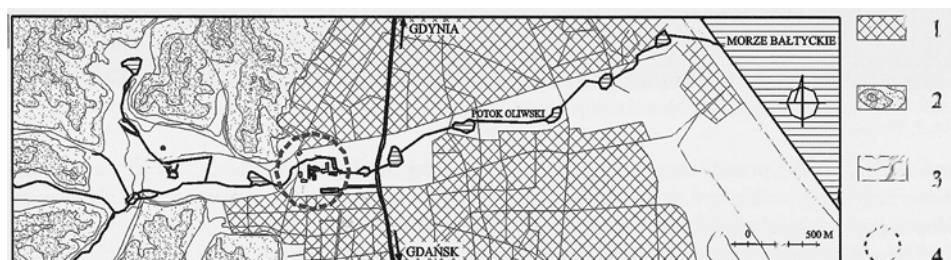
Uznane za najstarsze wyobrażenie średniowiecznego opactwa cysterskiego z jego urządzeniami wodnymi i „pracującą” rzeką z 1460 r.

Źródło: J.B. Lefevre, 2003.



Akwatinta. Widok opactwa w Oliwie od południowego zachodu (P. Haldenwang, 1805)

Źródło: A. Piwek, 2006.



Współczesny plan Oliwy

Źródło: A. Piwek, 2006.

Małgorzata Milecka

TOŻSAMOŚĆ REGIONALNA, GLOBALIZACJA, RACJONALIZM, NACJONALIZM

Obecnie tożsamość regionalna (w Polsce) nie jest już tak czytelna, jak jeszcze kilkadziesiąt lat wcześniej, kiedy to kultura ludowa stanowiła swoiste odniesienie właśnie dla kultur regionalnych, pielęgnujących odrębne tradycje, zwyczaje lokalne, sztukę ludową, rzemiosło, rękodzielnictwo. Choćby wiejska zabudowa drewniana (coraz mniej liczna, czasami przenoszona do skansenów) była dawniej tożsama z miejscem występowania – miała swoją charakterystyczną architekturę (układ izb, charakterystyczne zadaszenie, detal itp.).

Część I. Tożsamość i obcość

Sto lat temu, w okolicznościach nadchodzącej Niepodległości Polski, Stefan Szyller [1915, s. 4–5] pisał: „W odbudowie wsi naszej, do czego społeczeństwo polskie przystąpić jest zmuszone, odwieczna tradycja tego budownictwa musi być zachowana, jeżeli chcemy, by wśród jej chat mieszkańców zachowana została także tradycja narodowa. Te dwie tradycje nierozzerwalnym węzłem są zawsze związane i biada narodowi, który lekkomyślnie je zrywa! – ze śmiercią jednej i druga zamiera! Historia cywilizacji wyraźnie na to wskazuje, a my, niestety tegośmy doświadczyli”. Z perspektywy czasu słowa te dowodzą wyjątkowej przenikliwości i wyczulenia Szyllera na sprawy tożsamości, który jednak nie spodziewał się, jak potoczą się dzieje architektury w kontekście wątku narodowego, czy po prostu architektury stylu *polskiego* (choć taki nigdy nie zaistniał).

Krajobraz naturalny (nie kulturowy) jest najbardziej „oporny” na niepożądane przekształcenia i to on może być niezbywalną, doskonałą inspiracją do tworzenia sztuki rodzimej, odrodzenia wszelakich materialnych i duchowych regionalizmów, skoro zanikło to, co było miejscowe i swojskie.

Zdolność wyczuwania ducha miejsca nie jest mierzalna metodami ilościowymi, które królują od długiego czasu w naukach geograficznych, chociaż opiera się temu geografia humanistyczna [Yi-Fu Tuan 1987]. Miejsca odbieramy intuicyjnie, subiektywnie. Z drugiej strony wspólnota regionalna może podsuwać interpretacje i własne wspólnotowe narracje, oparte na zależności wewnątrz grupy etnicznej i zależności tej grupy wobec miejsca.

Kierując się podejściem humanistycznym, można przytoczyć słowa Andrzeja Stasiuka [2007, s. 88]: „Po kilkunastu latach mieszkania w tej okolicy [Wołowiec – przyp. aut.] zaczynam powoli rozumieć, co mnie tu przyniosło. To był po prostu instynkt mieszkańca środkowoeuropejskiej równiny. Oczywiście, był to na początku instynkt ledwo uświadomiony, stopniowo przekształcający się w przeczucie, a potem – kto wie – może nawet w refleksję. Nie wszyscy mieszkańcy wyżej wymienieni środkowoeuropejskiej równiny go posiadają, nie wszyscy w każdym bądź razie ulegają jego podszeptom, większość jak zwykle udaje, że czegoś takiego w ogóle nie ma, ponieważ cokolwiek by mówić, to jednak trochę wstyd przyznawać się do instynktu w społeczeństwie oświeconym i liberalnym”. Związek człowieka i miejsca nie musi istnieć poprzez sam fakt urodzenia się w danym miejscu, ale motywacją do zmiany przestrzeni życiowej może być temperament, swoista integracja wnętrza z kulturą, przyrodą itp. Z drugiej strony warto wspomnieć o licznych przypadkach udręki życia na obczyźnie (choćby pisali o tym: Czesław Miłosz, Josif Brodski, ale i wielu innych). Problem swojskości analizuje szeroko Krystyna Pawłowska [2001] w książce pt. *Idea swojskości miasta*.

Zanik tożsamości regionalnej to wynik złożonego procesu globalizacji. Nie bez znaczenia wpływ miał racjonalizm, przez który człowiek skłaniał się do upraszczania produkcji, rozpowszechniania jej na skalę masową. Ekonomizacja rozwiązań wypierała te produkty, które oparte były na estetyce, myśli, skrupulatności, precyzji, kulturze lokalnej itd., promując prefabrykację, typizację, standaryzację itd.

Niekiedy czynnikiem negatywnie wpływającym, a oddziałującym na szeroką skalę, może być prawo. Wprowadzenie w Polsce w 2009 r. konieczności wykonywania świadectw charakterystyki energetycznej budynków (zgodnie z dyrektywami unijnymi) doprowadziło do masowego docieplania budynków, kosztem wartości architektonicznych czy historycznych.

Podsumowując ten szeroki temat, o tożsamości regionalnej świadczą elementy materialne i niematerialne: krajobraz (kulturowy i naturalny), historia, sztuka związana z miejscem (architektura, muzyka, taniec, sztuki plastyczne), tradycja (rzemiosło, rękodzielnictwo, kulinaria), zwyczaje, język itd. Pomijając aspekty społeczne, czy ekonomiczne, to właśnie te elementy kształtują związek emocjonalny człowieka z miejscem. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że regionalizm jest oparty na więzi sentymentalnej i uczuciowej, poczuciu wspólnoty, co obecnie jest trudne do uzmysłowienia (wracając do słów Stasiuka).

Renata Józwiak

TOŻSAMOŚĆ REGIONALNA – NACJONALIZM

Wielokulturowość była nieodłączną cechą rozwoju ekonomiczno-społecznego polskich miast i miasteczek. Wymiana handlowa oraz pewne rewolucyjne przemiany na gruncie religijnym powodowały, że już od XIV w., a potem z dużo większą siłą od XVI w., pojawiały się zaczątki gmin wyznaniowych, które żyły w swoistej symbiozie, niekoniecznie pełnej zgodzie, ale pewnym *poprawnym*, jakbyśmy to dzisiaj określili, układzie z mieszkańcami wielu polskich miast. Rozwijające się wówczas struktury urbanistyczne nosiły zatem znamiona kultury polskiej, żydowskiej, bizantyjskiej, jak również kalwińskiej i ariańskiej.

Lublin jest doskonałym przykładem miasta, którego rozwój przestrzenny został zdeterminowany napływem ludności żydowskiej, lokującej swoje domostwa na północ od wzgórza staromiejskiego w dwóch dolinach rzecznych – Bystrzycy i jej lewego dopływu – Czechówki. Spowodowało to, że równoległe rozrastało się miasto żydowskie na północy i miasto polskie – bardziej w kierunku południowym. I tak było do 1. poł. XX w.

Eksterminacja lubelskich Żydów niosła za sobą całkowitą likwidację tej części miasta, która wiązała się z kulturą żydowską. Efektem tych zmian są dzisiejsze okolice Placu Zamkowego i dworca autobusowego. Niestety ten proces przyniósł zdecydowanie bardziej drastyczną transformację społeczeństwa, które zupełnie zapomniało o bardzo istotnym fragmencie lubelskiej historii. Teraz jest to swoiste tabu, niewygodne, niepoprawne politycznie i zupełnie niezrozumiałe także w sferze urbanistycznej.

Ewelina Widelska

REGIONALIZM/NACJONALIZM/
/EUROPEIZM/GLOBALIZM

Dla słowa *regionalizm* znajduję tylko jeden synonim – *prowinjonalizm*. Ten z kolei ma 12 synonimów, i wszystkie mają negatywny wydźwięk, np.: ciemnogród, kołtuństwo, obskurantyzm i zacofanie. Sam *regionalizm* to trochę „masło maślane”, czyli związek z regionem. Sądzę, że chodzi o region możliwy do ogarnięcia jako miejsce, czytane jako ogół miejsca [Skalski 2007] z nami w centrum. Jest to kategoria bardziej psychologiczna niż terytorialna – taką możemy na przykład stwierdzić posługując się psychokartografią [Lewicka 2012]. *Nacjonalizm* – w słowniku określony jako potrzeba dominacji nad innymi narodami – jest nacechowany negatywnie i ma tylko jeden synonim – *ideologia narodowa*. Myślę, że *nacjonalizm* jest określony przez krąg ludzi, wewnątrz którego są zawierane małżeństwa, czyli określony przez więzy krwi (niemieckie *Blut und Boden*). Ten obszar także można określić metodami statystycznymi. Nie we wszystkich słownikach można znaleźć termin *europciizm*, określanego jako przynależność do kultury europejskiej. Nauwa się pytanie: w jakich granicach – geograficznych czy kulturowych. W jednych nie ma Turcji i Izraela, w drugich są Ameryki, Australia i Nowa Zelandia. Synonimów nie ma. Według Klause [2008]: *europciizm*, to „produkt elit, ludzi, którym nie chce się twórczo pracować”. W końcu *globalizm* odsyła nas do handlu, zacierania różnic kulturowych i *Zimnej wojny*. Widać, że *europciizm* i *globalizm*, to pojęcia rozmyte, które się jeszcze konstytuują. Podczas gdy *tożsamość* jest nacechowana pozytywnie, to omawiane określenia są negatywne. Wykorzenienie jest walorem. Czyżby powrót, albo trwanie, egzystencjalizmu i internacjonalizmu?

Jeżeli wrócimy na własne podwórko, to czy regionalizm oparty jest na lokalnych drużynach piłkarskich, czy na podstawach krajobrazowych (pas polodowcowy, równin i pogórza), na historii najstarszej (Kujawy, Łużyce – Górne i Dolne, Małopolska, Mazowsze, Podlasie, Polesie, Pomorze – Zachodnie i Gdańskie, Prusy – Warmia i Mazury, Ruś Czerwona, Śląsk – Dolny i Górny, Wielkopolska), nowszej (zabór rosyjski, austriacki i pruski) czy najnowszej (dawne ziemie, ziemie odzyskane, emigracja)? Czy nasza tożsamość jest określona administracyjnie: gmina, powiat, województwo, Polska, Unia, Świat? Które granice są sztywne, a które płynne? Jeżeli odwołamy się do krajobrazu, to Polska nie jest bezpośrednio wpisana w kategorie Christiana Norberga-Schulza [Królikowski 1999] – krajobrazu romantycznego, klasycznego czy kosmicznego. Nie całkiem też mieści się w architekturze Zachodu. W Polsce, czyli nigdzie? Należałoby dojść do jakiegoś konsensusu.

Jan Rylke

TOŻSAMOŚĆ REGIONALNA

Człowiek może mieć wiele tożsamości. Jestem jednocześnie mieszkanką Lublina, Polką, Europejką, człowiekiem. Tożsamość każdego człowieka może się zmieniać. Jeśli wyjadę z Lublina, po pewnym czasie przestanę myśleć o sobie jako o lubliniance. Jeśli wyjadę z Polski, po kilku latach pojawi się pytanie jak zmienia się mój stosunek do polskości w zetknięciu z tożsamością narodu, wśród którego zamieszkam. Poszczególne tożsamości nakładają się na siebie, mieszają, zmieniają; są płynne.

Tożsamość miasta – tak jak tożsamość człowieka – funkcjonuje na wielu poziomach i na wiele sposobów. Wystarczy pójść na spacer, by zobaczyć że poszczególne budynki mogą coś znaczyć. Mogą symbolizować więcej niż wskazuje na to ich funkcja. To, że budynek może stać się symbolem zależy od stylu w jakim jest zbudowany, użytych materiałów, rzadziej miejsca w przestrzeni czy przeznaczenia. Symbol ten może być wybrany lub narzucony, wrosnąć w tkankę miejską albo być w niej cały czas ciałem obcym, może też zostać z niej usunięty.

Moją listę lubelskich symboli otwiera hotel *Grand* (Lublinianka) – gmach eklektyczny, secesyjny. Przy jego pomocy Lublin aspirował i aspiruje do bycia częścią Europy. Wyobraźmy sobie, że przenosimy hotel z Krakowskiego Przedmieścia na jedną z ulic Wiednia lub Berlina przełomu XIX i XX w., a jeśli się nie uda, to chociaż do ówczesnej Warszawy czy Lwowa. Pasuje tam idealnie, bo właśnie stamtąd pochodzi wzór, według którego powstał. Ten wzór to ślad europejskiej tożsamości mojego miasta: zapożyczony i naśladowczy, ale szczerzej w swoim wyborze i jego przyczynie, którą jest chęć odróżnienia się od tego, co na wschodzie. Hrabal napisał kiedyś, że Europa kończy się tam, dokąd dotarła klasyczna, grecka kolumna.

Na drugim miejscu umieszczam budynek z epoki mniej dobrowolnego naśladownictwa: „Galerię Plaza” – małą świątynię *religii kapitalistycznej*. Zbudowany ze szkła i metalu dowód, że Lublin stał się wreszcie jednym z wielu punkcików na mapie globalnego konsumpcjonizmu. „Plaza” jest podobna do tysięcy innych galerii handlowych: to klon niezwiązany z tym miejscem, mógłby w zasadzie w tej postaci istnieć wszędzie, nie jest nośnikiem tożsamości, ale jej braku. Anonimowy narzuca anonimowość.

Trzecią lokatę zajmuje rozebrana po I wojnie cerkiew przy pl. Litewskim. Prawosławne kopuły miały narzucić obcą tożsamość przestrzeni i ludziom, dominując nad głównym miejskim placem. Zniknęły wraz z siłą, którą miały symbolizować.

Na końcu zostają niektóre kamienice Starówki: doskonałe przykłady lubelskiego renesansu. Kilka klasycznych polskich dworców: Kościuszków, Wincentego Pola. Ślady po istniejących wokół miasta folwarkach i wsiach. To, co regionalne i narodowe w przestrzeni miejskiej jest pozostałością po czasach, w których ten region i ten naród tworzyły jeszcze coś oryginalnego: prowincjonalnego, ale własnego.

Część I. Tożsamość i obcość

Moja lista może powiedzieć obcemu kim jestem. Moja tożsamość i tożsamość mojego miasta wzajemnie się kształtują. Co mówi lubelska przestrzeń? Że jesteśmy pstrokatą plecionką – mieszaniną wpływów chcianych i niechcianych. Bez planu i bez kontroli, niebezpiecznie narażeni na nonsens i brzydotę. Ubodzy naśladowcy, którzy schowali się na końcu Europy, jedzą kiełbasę i boją się przyznać, kim są. Jeśli przestaną się bać, może się w końcu dowiedzą.

Paulina Hortyńska

TOŻSAMOŚĆ REGIONALNA

Krzysztof Chwalibóg uważa, że: „tożsamość miasta stanowi pewien swoisty charakter formy i rodzaj architektury, koloryt krajobrazu i rzeźba terenu” [Chwalibóg 2011, s. 23]. Architektura i urbanistyka tożsamości jest związana ze specyfiką miejsca i tradycją lokalnej kultury. Elementy przestrzeni pokazujące tożsamość miasta są wspólnotą przyrody, historii, pamięci, kultury i krajobrazu. Tożsamość jest ideą metafizyczną. Określanie tożsamości miasta jest poszukiwaniem jej fizycznych znaków. Znaki te muszą być identyfikowane i przeanalizowane według następujących kryteriów: specyfiki, unikatowości, odrębności i niepowtarzalności pozwalających odróżnić jedno miasto od innego [Siestrzewitowska 2011].

Ochrona tożsamości przestrzennej miasta jest zagadnieniem szczególnie aktualnym w aspekcie światowych tendencji kształtowania przestrzeni oraz obecnych uwarunkowań politycznych. O aktualności, powadze i ważności tego zagadnienia świadczą dysputy architektów i urbanistów prowadzone na wielu kongresach i konferencjach. W dyskusjach tych wygłaszanych jest wiele poglądów i określeń odnoszących się do pojęcia tożsamości narodowej, regionalnej i lokalnej.

Istotne znaczenie w kształtowaniu obszarów miejskich ma tu zjawisko globalizacji. Polega ono na oddaniu rzeczywistej władzy inwestorom, często zewnętrznym, dyktującym warunki rozwoju gospodarczego, a co za tym idzie – także przestrzennego [Bauman 2000]. Pojawienie się na wszystkich kontynentach podobnych form zabudowy spowodowane jest między innymi zanikiem poczucia tożsamości regionalnej, a przede wszystkim upowszechnianiem przez media jednolitego modelu kultury światowej. Dyskusje o tożsamości polskich miast mają też kontekst polityczny związany z wstąpieniem Polski do Unii Europejskiej. Funkcjonują opinie, że w przypadku braku odpowiednich mechanizmów oraz nieupowszechnianiu idei o potrzebie ochrony tożsamości narodowej i regionalnej – zjednoczenie z krajami UE przyspieszy procesy globalizacji. Celem Unii jest jednak poszanowanie i ochrona tożsamości narodowych poszczególnych państw.

Obrona tożsamości to obrona przed globalizacją, przed sytuacją, w której każde miasto na świecie będzie wyglądało podobnie. Zachowanie tożsamości miasta,

kształtowanie przestrzeni w zgodzie z własnymi tradycjami, zwyczajami i potrzebami jest tylko częścią tego złożonego zagadnienia, niewątpliwie jednak jedną z najważniejszych, gdyż krajobraz zabudowy wytworzony przez człowieka jest najlepszym, a zarazem najtrwalszym świadectwem jego kultury oraz jego gospodarki [Siestrzejewska 2011]. Wyrazem tej tendencji w budownictwie mieszkaniowym stały się tzw. *osiedla deweloperskie*, powstające od ścisłego centrum po dalekie przedmieścia, przeważnie na podstawie zezwolenia na budowę, bez obowiązującego miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego [Mania, Kozacki 2009].

Swojskość jest cechą lub zestawem cech wywołujących emocjonalne związki przynależności między człowiekiem lub grupą ludzi a miejscem ich zamieszkania. Miejscem tym może być jednostka osadnicza, region, kraj (ojczyzna), państwo i ponadnarodowe wspólnoty wielu państw [Borowski 2010, s. 43]. Kształtowanie przestrzeni według odczuć lokalnej społeczności mówi nie tylko o nich samych, ale stanowi element odróżniający dane miejsce od innych. Jakość powstałej w ten sposób kultury lokalnej będzie wywierała w przyszłości znaczący wpływ na odczuwanie przez ludzi dobrostanu, czyli ich zadowoleniu z życia. Swojski krajobraz kulturowy stanie się zaś, decydującym kryterium utożsamiania się ludzi z *małą ojczyzną* [Borowski 2010, s. 43].

Świdnik jest przykładem miasta, w którym trzeba wypracować ogólną ideę kształcenia krajobrazu kulturowego, rozwoju systemu lokalnego, a także należy uwzględnić element regionalizmu i specyfikę miejsca. Jeśli tego nie zrobimy powstanie wtedy obca kulturowo przestrzeń powodująca zagubienie tożsamość i tradycji miejsca, zubożając je i odbierając „osobowość”.

Natalia Kot

PODSUMOWANIE DYSKUSJI
NA TEMAT SEMINARIUM METODOLOGICZNEGO
KATEDRY PROJEKTOWANIA I KONSERWACJI KRAJOBRAZU
„REGIONALIZM – NACJONALIZM – UNIZM – GLOBALIZM”

Uczestnicy seminarium uznali, że kluczem do zrozumienia omawianych pojęć jest rozważenie tych pojęć w kontekście współistnienia kultury polskiej i żydowskiej oraz likwidacji kultury żydowskiej w trakcie ostatniej wojny.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Z., 2000, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, PIW, Warszawa.
Borowski Z., 2010, *Metoda oceny krajobrazu dla potrzeb zachowania lokalnej kultury* [w:] *Metoda architektury krajobrazu*, red. B. Sulczewska, M. Szumiński, Wydawnictwo Wieś Jutra, Warszawa.

Część I. Tożsamość i obcość

- Chwalibóg K., 2011, *Polska przestrzeń. Krytyczna ocena stanu*, [w:] Siestrzewitowska M., 2011, *Ochrona tożsamości przestrzennej na przykładzie wybranych miast Lubelszczyzny: Ostrów Lubelski, Biłgoraj, Kraśnik*, Politechnika Lubelska, Lublin.
- Klaus V., 2008, *Czym jest europeizm?* Wydawnictwo PROHIBITA, Warszawa.
- Królikowski J.T., 1999, *Genius loci Christiana Norberga-Schulz*, Przyroda i Miasto, Wydawnictwo SGGW, Warszawa.
- Lefèvre J.B., 2003, *Vivre dans une abbaye cistercienne aux XIIe et XIIIe siècles*, Editions Gaud, Moisenay.
- Lewicka M., 2012, *Psychologia miejsca*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa.
- Łuzyniecka E., 2006, Architektura obiektów cysterskich. Oficjalna strona Biura Szlaku Cysterskiego w Polsce, www.szlakcysterski.org/architektura.htm [data pobrania: 1.05.2015].
- Mania W., Kozacki L., 2009, *Wpływ nowych form osiedli mieszkaniowych na system przyrodniczy miasta (na przykładzie osiedli piątkowskich w Poznaniu)*, [w:] *Problemy ekologii krajobrazu, Problemu środowiska przyrodniczego miasta*, red. S. Bródka, t. XXII, s. 243-258.
- Milecka M., 2012, *Znaki i symbole identyfikujące dobra klasztorne cystersów*, „Studia Krajobrazowe”, t. 3: *Krajobrazy zdefiniowane – znaki i symbole w krajobrazie*, Zakład Geografii Regionalnej i Turystyki, Wrocław, s. 233-248.
- Pawłowska K., 2001, *Idea swojskości miasta*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Krakowskiej, Kraków.
- Piwek A., 2006, *Architektura kościoła pocysterskiego w Olinie od XII do XX wieku. Świątynia zakonna białych mnichów*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin.
- Siestrzewitowska M., 2011, *Ochrona tożsamości przestrzennej na przykładzie wybranych miast Lubelszczyzny: Ostrów Lubelski, Biłgoraj, Kraśnik*, Politechnika Lubelska, Lublin.
- Skalski J., 2007, *Analiza percepcyjna krajobrazu jako działalność twórczą inicjująca proces projektowania*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa.
- Stasiuk A., 2007, *Dziennik Okrętowy*, [w:] Andruchowycz J., Stasiuk A., *Moja Europa*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Szyller S., 1915, *Nie zatracajmy charakteru chaty polskiej*, Koło Architektów, Drukarnia Rubieszewskiego i Wrotnowskiego, Warszawa.
- Tuan Y.-F., 1987, *Przestrzeń i miejsce*, PIW, Warszawa.

Krajobraz medialny a realny

Materiały do seminarium. 17 grudnia 2013 r.

Krajobraz medialny i realny zostały ujęte odmiennie przez poszczególnych autorów. Renata Józwik uważa, że krajobraz historyczny to wyłącznie krajobraz medialny, który dzisiaj zaczyna występować w dwóch odsłonach: realnej i medialnej. Natalia Kot przeciwstawia te odsłony jako realną prawdę i medialne kłamstwo. Ewelina Widelska sądzi, że krajobraz medialny zaczyna kształtować krajobraz realny, a precyzuje to Małgorzata Milecka, wskazując, że gospodarka doświadczenia tak kształtuje poprzez media krajobraz, żeby spełniał oczekiwania swoich użytkowników. Jan Rylke taki podział uważa za sztuczny. Według niego najważniejszą rolę pełni obraz krajobrazu uwewnętrzniony w naszych umysłach.

KRAJOBRAZ MEDIALNY A REALNY

Dyskusja prowadzona od kilku miesięcy podczas katedralnych spotkań seminarijnych zaowocowała wymianą poglądów na temat tożsamości, regionalizmu, globalizmu, a nawet nacjonalizmu. Odnalezienie w tej problematyce nas samych jako tych, którzy w istotny sposób wpływają, lub powinni wpływać, na przemiany krajobrazu wydaje się trudne i dopiero poruszenie wielu wątków problemów przez nas omawianych uświadamia jak złożone zjawisko zadecydowaliśmy się analizować. Bez wątplenia żyjemy w czasie ogromnej rewolucji technologicznej, ale także społecznej, w której ogromną rolę i moc „twórczą” ma przekaz informacji, a co za tym idzie dostępne media. Nie ma wątpliwości, że to one są dziś *trzecią władzą*, a wykreowany przez nie świat niekiedy staje się bardziej realny od tego rzeczywistego. Interesujący pogląd na zjawisko krajobrazu medialnego prezentuje Arjun Appadurai [2013] – amerykański antropolog kulturowy indyjskiego pochodzenia. Zachęcam wszystkich do zapoznania się z poglądami tego badacza. Mnie szczególnie zainteresowała opinia, że: „...globalizacja nie oznacza automatycznej destrukcji

Część I. Tożsamość i obcość

lokalności i homogenizacji [...] wyobraźnia kształtowana przez przekazy medialne stanowi jedynie punkt wyjścia do tworzenia nowych jakości – nowych wyobrażeń”, oraz że: „...konsumpcja stała się pracą cywilizującą postindustrialne społeczeństwa”. W tym kontekście należałoby zapytać – dokąd zmierzamy?

Dialektyka globalizacji zasadza się zapewne na podstawowej zasadzie istnienia świata, który jest w ciągłym ruchu – w rozkładzie starego i budowie nowego, już w chwili stworzenia skazanego na rozkład. W tym kontekście niebywale ważna wydaje mi się prawda, także ta o tym czego już nie ma i rzetelny przekaz o historii i tradycji, która przecież powinna tworzyć swoistą warstwę krajobrazu medialnego, ukazującego korzenie naszej kultury. Moje doświadczenie w tym zakresie jest tyleż zaskakujące, co frustrujące, a dotyczy badań (oczywistego w moim przypadku) dziedzictwa cysterskiego. Rok temu podczas religijnych uroczystości rocznicowych w opactwie w Wąchocku zebrała się grupa zaproszonych przez zakonników znawców architektury i sztuki cysterskiej. W trakcie przeglądu prac konserwatorskich restaurowanego, i co trzeba podkreślić, pięknego wąchockiego kościoła [Łużyńska, Świechowski, Kunkel 2008] okazało się, że w prezbiterium zostały skute



Opisana, odsłonięta ściana prezbiterium wąchockiego kościoła ze skutą polichromią

Fot. M. Milecka, 2012.



Zewnętrzna elewacja z widocznym wątkiem

Fot. M. Milecka, 2012.

średniowieczne, niezwykle cenne polichromie. Wszyscy znawcy architektury byli poruszeni tym zniszczeniem. Cystersi tłumaczyli ten akt koniecznością odsłonięcia unikatowego pasowego układu dwubarwnych ciosów w murze kościoła. Wątek ten jest doskonale widoczny z zewnątrz, i nie wiadomo dlaczego postanowiono odsłonić go także od środka, niestety kosztem wartościowej, obecnie bezpowrotnie zniszczonej już polichromii. Atmosfera święta została tym zajściem zakłócona, naukowcy podjęli się uświadomienia szkodliwości czynu i wydawało się, że przynajmniej to zostało ustalone. Jakież było moje zdziwienie, gdy miesiąc później w jednym z głównych dzienników reporter oprowadzany przez cystersa po wąchockim opactwie wyraźnie rozentuzjasmowany opowiadał o niezwykłym odkryciu naukowców, którzy po odpowiednich badaniach z użyciem najnowszej laserowej aparatury zdjęli wtórną polichromię odsłaniając unikatowy w skali świata wątek kamienny... Dalej przywoływał dawno już odrzucone hipotezy dotyczące rzekomego twórcy tego dzieła – mistrza Simona i jego włoskiego warsztatu kamieniarskiego. Kolejny rok przyniósł Wąchockowi wyraźne zwiększenie atrakcyjności turystycznej i liczne wycieczki zachwycające się opisanym *odkryciem* i wsłuchujące się w opowieść o mistrzu Simonie...

Małgorzata Milecka

REALNOŚĆ KRAJOBRAZU MEDIALNEGO

Fenomenologowie stwierdzili, że rzeczywistość (w tym wypadku krajobraz) odbieramy pod postacią fenomenów, czyli kształtujących się w naszym umyśle obrazów. W tych obrazach, obok tego, co widzimy, jest zaangażowana nasza wiedza i doświadczenie. W wykładach w połowie ubiegłego wieku Władysław Strzemiński [1974] mówił, że: „W procesie widzenia nie jest ważne, co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swojego widzenia. Wzrost świadomości wzrokowej jest więc odbiciem procesu rozwoju ludzkiego”. Ksawery Piwocki twierdził, że w ten proces jest zaangażowany cały nasz światopogląd. Na tej podstawie już w 1960 r. Kevin Lynch [2011] stwierdził, że: „Chyba każde, dowolnie wybrane miasto, posiada społeczny obraz, który jest wynikiem częściowego pokrywania się wielu obrazów indywidualnych”. Wojciech Kosiński, we wstępie do tej książki pisze, że krajobraz ujmujemy pod postacią tzw. *mapy mentalnej*, chociaż Lynch nie stosuje tego terminu. Użyli go w swojej książce Peter Gould i Rodney White [1974], ale w przeciwieństwie do Lyncha, który percepcję określał jako zachowanie orientacyjne, oni traktowali ją emocjonalnie, odnosząc do stosunku mieszkańców do miasta. Pozwoliło to im na mierzenie wartości przestrzeni miasta dla jego użytkowników. W Polsce zajmuje się tym pracownia badań środowiskowych na Wydziale Psychologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jednym słowem krajobraz realny i krajobraz medialny musimy ująć poprzez fenomen krajobrazu istniejący zarówno

Część I. Tożsamość i obcość

w naszej pamięci indywidualnej, jak i pamięci zbiorowej, co łączy się z poprzednio przez nas rozważanymi pojęciami: *tożsamość*, a także *regionalizm*, *nacjonalizm*, *uniżm* i *globalizm*. Jak te pojęcia funkcjonują w naszej świadomości indywidualnej i zbiorowej? Jolanta Godlewska [2012] prześledziła, jak zmieniał się krajobraz w naszej, polskiej świadomości. Do XVIII w. funkcjonował tylko jako tło dla scen z ludźmi, w XIX w. na scenie pojawiają się zwierzęta, w XX w. pola uprawne, a dopiero dzisiaj, w XXI w., sam krajobraz występuje jako postać główna, podmiot przedstawienia. Nasz stosunek do krajobrazu dopiero się kształtuje. Za ledwie od 1965 r. Konstytucja duszpasterska o *Kościół w świecie współczesnym* [Paweł VI 1965] określiła podmiotowość przyrody, mówiąc: „Lecz jeśli słowom »autonomia rzeczy doczesnych« nadaje się takie znaczenie, że rzeczy stworzone nie zależą od Boga, a człowiek może ich używać bez odnoszenia ich do Boga, to każdy uznający Boga wyczuwa, jak fałszywymi są tego rodzaju zapatrywania. Stworzenie bowiem bez Stworzyciela zanika. Zresztą wszyscy wierzący, jakkolwiek wyznawaliby religię, zawsze w mowie stworzeń słyszeli głos i objawienie Stwórcy. Co więcej, samo stworzenie zapada w mroki przez zapomnienie o Bogu”. Dopiero teraz możemy mówić o podmiotowości krajobrazu, nie opatrując go przymiotnikami. Pewne jest, że krajobraz realny odbieramy wszystkimi zmysłami, a medialny tylko niektórymi. Pytanie, czy krajobraz medialny jest już przekazywany w swojej podmiotowości i czy możemy go w związku z tym przekształcić w mapę mentalną?

Jan Rylke

KRAJOBRAZ REALNY I MEDIALNY

Jaki związek ma krajobraz realny z krajobrazem medialnym? Myślę, że duży i jednocześnie mały. Współzależność tych krajobrazów ukazana jest na przykładzie współczesnej architektury mieszkaniowej oferowanej nam przez polski rynek, na którym, jak podaje Duda [2012], 95% udziałów mają firmy deweloperskie.

Firmy deweloperskie to główny *producent* współczesnych osiedli mieszkaniowych. Deweloper, marząc o milionowym zysku, najpierw musi stworzyć atrakcyjny produkt dla potencjalnego nabywcy, sprzedać go, a na samym końcu wybudować ów obiekt. Ważnym elementem tej gry są media (mass media, czyli środki masowego przekazu), gdyż trudno byłoby sprzedać produkt, który w momencie wejścia na rynek materialnie jeszcze nie istnieje.

Media przedstawiają nam świat *sfalshowany* poddany cyfrowej manipulacji, wprowadzający w błąd tysiące słuchaczy, przyszłych klientów, którzy pragną nabyć część *raju* relatywnie niskim kosztem. Na billboardach ukazany jest cudowny *produkt*, a jak wygląda w rzeczywistości – scenariuszy jest kilka. Lśniące elewacje wykonane

z tańszych materiałów – lśnią nieco mniej. Wypielegnowana zieleń okazuje się wątła, a trawniki zamieniają się w miejsca parkingowe dla samochodów. Podwórka z placami zabaw są wąskie, a dogodną lokalizację i dojazd zastąpiły korki.

Współczesne narzędzia wykorzystywane w pracy architektów świetnie radzą sobie z przedstawieniem *świata* ludzaco podobnego do rzeczywistości, *nota bene* program do tworzenia renderów stał się wymarzoną narzędziem do sprzedaży nowych, nieistniejących jeszcze mieszkań. Gdy w rzeczywistości w miejscu przyszłego apartamentowca czy osiedla jest *wielka dziura* w ziemi, na billboardach, stronach internetowych i w gazetach można zachwycać się lśniącymi elewacjami, równymi chodnikami, pięknie dobraną i ukształtowaną zielenią, przestrzennymi podwórkami; na przydomowych parkingach prezentują się luksusowe samochody, a elegancko ubrani i uśmiechnięci przechodnie spacerują po osiedlowych drózkach. Najważniejsze, żeby było ładnie, przytulnie i wesoło. Dodatkowo deweloper chcąc zaspokoić oczekiwania potencjalnych klientów umieszcza informację, że inwestycja znajduje się w zielonej okolicy i w bezpośrednim sąsiedztwie centrum miasta lub są z nim *rewelacyjnie* skomunikowane. Umieszcza się również informację, że teren jest bezpieczny, bo jest ogrodzony i dozorowany [Duda 2012].

Deweloperzy nie sprzedają domów, oni sprzedają obietnice. Na wizualizacjach ich osiedla to zatopione w zieleni „raje”, na które trzeba będzie poczekać jeszcze kilkanaście lat, a więc to tylko słowa elitarne i prestiżowe wypisane na billboardach największą czcionką płowieją w słońcu. Całą ich zawartość stanowi na razie budka strażnika i automatyczna brama. Tak jest niemal wszędzie. Ulica Kwitnącej Gruszy niewiele ma wspólnego z gruszami, bo nie rośnie przy niej ani jedno drzewo (tak samo jak przy krzyżującej się z nią ulicą Cichej Jabłoni). Na Dębowej brak dębów, są tylko mizerne klony o wielkości sadzonki. Na Cichej jest głośno, na Spokojnej niespokojnie, bo to akurat droga objazdowa do miasta. Ulica Enklawy nie ma nic wspólnego z enklawą, na Świetlistej nikt nie widział latarni, a na Uroczej jest raczej okropnie. Zielona Italia we Włochach będzie miała tyle wspólnego z sielską Italią, co osiedle Rajska Dolina z Rajem [Springer 2013, s. 18, 20–21].

Architektura mieszkaniowa to wyjątkowo drogie dobro luksusowe. Przeciętny nabywca uważa, że kupując mieszkanie właściwie już je ma, ale w rzeczywistości nabywa niestety przysłowiowego „kota w worku”. Istnieje podstawowa różnica między rzeczą kupowaną w sklepie – stanowiącą „dobro realne”, a „czterema kątami”, których zakup rozpoczyna się na długo przed jego powstaniem. Potencjalny klient musi często uwierzyć sprzedającemu „na słowo” lub w „środek masowego przekazu”.

Natalia Kot

KRAJOBRAZ REALNY A KRAJOBRAZ MEDIALNY

Krajobraz był niemal od zawsze obecny w obszarze szeroko pojętej kultury, tzn. od czasu kiedy był kształtowany w sposób świadomy, oraz był tematem przedstawień w różnych formach artystycznych – ale jednak od zawsze, gdyż np. paleolityczne freski z jaskini Lascaux (na południu Francji) nie przedstawiają ani krajobrazu, ani roślin – tematem są zwierzęta, postacie ludzkie, znaki. Dzięki temu, że istnieją zachowane przekazy ikonograficzne przedstawiające pejzaże, miasta, sceny rodzajowe z przeszłości, wiemy więcej o dziejach, historii. W tym przypadku nie jest jednak możliwe doświadczenie krajobrazu realnego, możemy jedynie przyjąć do świadomości obraz przetworzony, dawny, widziany oczyma (duszą) twórcy dzieła. Wówczas krajobraz jako temat dzieła przestaje być podstawowym źródłem wiedzy, poznania, ponieważ jest nawarstwiony wieloma elementami subiektywnymi.

Popularną do niedawna formą utrwalenia obrazu miast i krajobrazu były widokówki. Miejsca z kart pocztowych były w pewien sposób uhonorowane. Dzięki temu istniała nieformalna hierarchia wartości widoków, tworzyło się pewne mentalne wyobrażenie na temat danego miasta lub miejsca. Nierzadko w ten sposób powstawały stereotypy, uproszczenia itp.

Współczesny przekaz medialny jest wynikiem rozwoju – upowszechnienia informacji (ang. *mass media*). W tym obszarze możemy mieć zarówno do czynienia z kreacją (jeśli dotyczy zadeklarowanej formy artystycznej), jak i manipulacją (jeżeli założenia jest informacją nieprawdziwą). Przykładem tej pierwszej jest koncepcja cyklu fotografii pt. *The Afterlife of Buildings*¹ – prezentowanych na biennale architektury w Wenecji (2008), gdzie pokazano zdegradowane i pozbawione funkcjonalnego znaczenia czołowe warszawskie budynki. Drugim przykładem ilustrującym nadużycia w informacji wizualnej są przejaskrawione reklamy/wizualizacje nowych inwestycji budowlanych.

Nowe techniki przekazu mają obecnie jeszcze inne zastosowanie i przede wszystkim inną formę. Dzięki obrazom *google street view* użytkownik może odbyć wirtualną podróż do najdalszych zakątków świata. Pozbawiony jest jednak możliwości i dobrodziejstw krajobrazu realnego – doznań sensorycznych, kontekstu, czasu rzeczywistego i jeszcze wielu innych elementów. Podobnie jest z przekazem z kamer internetowych, które pokazują obraz w systemie *stream live*. Wybór widoków proponowanych przez wymienione media zależy bardzo często od użytkownika. Jonathan Crary [2009, s. 13, 14] zwraca uwagę na zmianę w postrzeganiu świata

¹ Nagroda *Złoty Lew* na Biennale Architektury w Wenecji w 2008 r. za serię zdjęć pt. *Hotel Polonia – The afterlife of buildings* dla Kobasa Laksy, Nicolasa Grospierra (autorów fotografii) oraz Grzegorza Piątka i Jarosława Trybusia.

zależną od zmian w koncentracji uwagi: „Wiele dwudziestowiecznych krytycznych i historycznych analiz nowoczesnej podmiotowości opierało się na rozpoznaniu, które Walter Benjamin i inni autorzy ujęli w formułę »repcja w stanie rozproszenia«. Powszechne jest zatem przekonanie, że od połowy XIX w. doświadczenie percepcji zasadniczo charakteryzują: fragmentaryzacja, szok i dystrakcja. Jestem przekonany, że nowoczesny stan rozproszenia można zrozumieć tylko pod warunkiem uwzględnienia jego uwikłań w powstające wówczas normy i praktyki dotyczące uważności”. W istocie, wpływ na to ma również wzrost znaczenia nowych elementów krajobrazu, nadmierne skupianie się na szczegółach, detalach, a w obrazach filmowych charakterystyczne jest skracanie czasu ujęć. W krajobrazie realnym możliwa jest tylko zmiana miejsca poprzez przemieszczenie się.

Podsumowując, źródłem prawdziwego poznania świata jest jedyne krajobraz realny.

Renata Jóźwik

KRAJOBRAZ REALNY I MEDIALNY (PRZEKORNIE)

Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że wszystko co dzieje się wokół staje się swoistym krajobrazem medialno-informacyjnym, czy chcemy, czy nie. Amerykański antropolog kulturowy Arjun Appadurai zwraca uwagę na społeczne odmiany krajobrazu. Definiuje m.in. *krajobraz medialny*, który w jego rozumieniu obejmuje zarówno zakres i przebieg dystrybucji informacji oraz ich nośników, jak i kreowane przez media obrazy świata. Ta niezwykle trafna uwaga doskonale odczytywalna jest w tym, co obecnie dostrzegamy, szczególnie w okresie przedświątecznym. Mówię tu o wszechobecnej reklamie i kreacji rzeczywistości, która zmusza nas, w zupełnie dla nas nieświadomy sposób, do określonego, pożądanego wręcz postrzegania świata, co w efekcie determinuje także pewne postawy i zachowania społeczne. Ta swoista *dystrybucja informacji* w wielkim stopniu degradowuje nasz krajobraz i odbiera tradycyjne elementy, które w sposób symboliczny identyfikowały doskonale zapis informacji w przeszłości.

Namawiamy studentów do tego, aby projektowali *wejście* – przestrzeń reprezentacyjną, zaznaczającą charakter i rodzaj przestrzeni, do której tym wejściem się dostajemy. Ale czy możemy im pokazać przykłady? Odnosząc się do tradycji przypominam sobie opowieści (bo niestety nie było mi dane zobaczyć tego na własne oczy), że niegdyś przy wjeździe do miasta dostrzec można było dwa potężne drzewa stanowiące swoistą bramę krajobrazową. Teraz taką bramą są potężne, owszem, billboardy, które w zależności od zasobności miasta informują nas, gdzie i w jakiej cenie kupimy kilogram udek lub skrzydełek. Ale, żeby nie było zbyt nudno, w zależności

Część I. Tożsamość i obcość

od sezonu i nadarżającej się okazji dowiemy się, gdzie i za ile można nabyć znicze, bombki, światełka choinkowe, piernik w torebce i kielbasę, o wymownej, jakże bliskiej nam nazwie *swojska*.

Zachód wykreował nam magiczne święta. Moje święta z dzieciństwa wyglądały zupełnie inaczej. Obecnie *wykreowane przez media obrazy* sprawiają, że święta są kolorowe, bogate, piękne, a ich czas jest prawdziwie magiczny. Tylko ile jest w tym prawdy? Czy ten niesamowity nastrój nie zostaje tylko na poziomie krajobrazu i kreacji naszej własnej przestrzeni. Dekoracji domów, ulic, sklepów. Czy na pewno o to chodziło? Czy może o to, żeby wprowadzić konsumenta w swoistą hipnozę, która pozwoli wydać mu odpowiednio dużą sumę pieniędzy. Czy jest w tym wszystkim czas na spotkanie? Na przemyślenia? I tu jak bumerang wraca przesłanie *Opowieści wigilijnej* Dickensa. Wydaje się, że intencja cyklicznych spotkań, seminariów, możliwość wymiany poglądów i myśli ma wartość o której wielu już nie pamięta. Cieszę się zatem, że mogę mieć w nich swój udział.

Ewelina Widelska

PODSUMOWANIE DYSKUSJI NA TEMAT SEMINARIUM METODOLOGICZNEGO KATEDRY PROJEKTOWANIA I KONSERWACJI KRAJOBRAZU „KRAJOBRAZ MEDIALNY A REALNY”

Dyskusja toczyła się przede wszystkim nad postępującą unifikacją krajobrazu oraz nad udziałem w niej postępującej globalizacji. Unifikacja reprezentuje postęp manifestujący się restauracjami McDonalda. W krajach słabiej rozwiniętych globalizacja jest wyznacznikiem postępu.

BIBLIOGRAFIA

- Arjun Appadurai, 2013, Wikipedia, http://pl.wikipedia.org/wiki/arjun_appadurai [data pobrania: 1.12.2013].
- Crary J., 2009, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Duda M., 2012, *Kup sobie raj. Architektura z bilbordu*, „Architektura&Biznes”, 4/237, s. 88-89.
- Godlewska J., 2012, *Krajobraz Polski w przekazie artystycznym*, maszynopis pracy magisterskiej napisanej w SGGW, Warszawa.
- Gould P., White R., 1974, *Mental maps*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Lynch K., 2011, *Obraz miasta*, Archivolta, Kraków.
- Łuzyniecka E., Świechowski Z., Kunkel R., 2008, *Architektura opactw cysterskich. Matopolskie filie Morimond*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.

Krajobraz medialny a realny

- Paweł VI, 1965, *Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym*, [w:] *Sobór Watykański II*, Pallottinum, Poznań.
- Springer F., 2013, *Wanna z kolumnadą. Reportaż o polskiej przestrzeni*, Wydawnictwo Czarne.
- Strzebiński W., 1974, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Krajobraz mentalny

Materiały do seminarium. 14 stycznia 2014 r.

Autorzy ujęli krajobraz mentalny rozmaicie. Według Jana Rylke jest on kształtowany przez wyuczone struktury pojęciowe. Małgorzata Milecka wyżej ceni krajobraz wspólnotowy, tworzony przez wyobraźnię inwestora i projektanta. Ewelina Widelska rozwija to w społeczny wymiar mapy mentalnej, kierując nas w stronę pojęcia *tożsamość*. Natalia Kot uważa, że ten społeczny obraz krajobrazu powstaje w procesie kształtowania. Renata Józwik wskazuje, że obok procesu społecznego kształtowania obrazu miasta powstają również jego obrazy osobiste.

MAPA MENTALNA CZYLI JARDIN DE L'ESPRIT

Tym razem nie będzie o Lynchu [2011] i mapie mentalnej w urbanistyce czy architekturze krajobrazu, ale o wyobrażeniu węższym, o ozdobnym ogrodnictwie. Beata Gawryszewska [2013] w swojej habilitacji stwierdziła, że w ogrodzie realizujemy nasze wyobrażenie krajobrazu. A jeżeli robimy to „taśmowo”? Ciekawe jest sprawdzenie, jak wyobrażają sobie krajobraz profesjonalści tworzący ogród. W swojej książce *Ogrody sztuk* [Rylke 2013] wymieniłem ogrody: architektoniczny, rzeźbiarski, ogrodniczy, malarskiej abstrakcji, użytkowo ozdobny. Architekt (np. Alvar Aalto) nie dostrzega ogrodu. Widzi przenikające się: krajobraz i dom. Zamiast ogrodu tworzy zewnętrzny pokój dla mebli w domu niestosownych (basen, stół piknikowy). Rzeźbiarz (np. Henry Moore) nie widzi krajobrazu, a ogród jest dla niego miejscem do ustawienia rzeźby lub instalacji. Ideałem dla Moore'a jest piramida na pustyni. Podobnie jest z ogrodnikiem (np. Gertrude Jekyll), dla którego ogród jest miejscem do tworzenia kolekcji roślin. Krajobraz i dom go nie interesują. Jest hobbystą. Szerzej wykorzystuje go ogrodnik użytkowo-ozdobny (np. Bill Mollison). Angażuje więcej zmysłów. Oprócz węchu i wzroku, także zmysł smaku. Jest działkowcem i robi

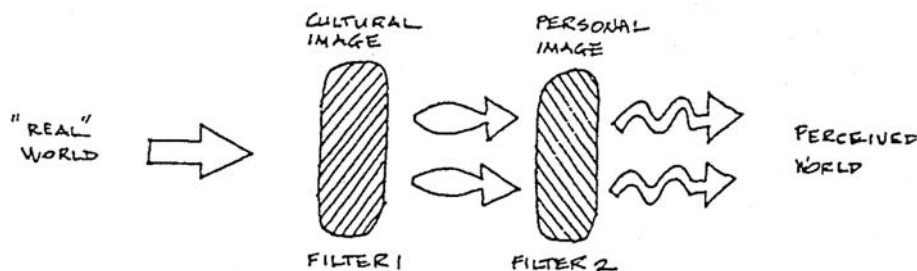
Krajobraz mentalny

przetwory. Nic nie widzi malarz abstrakcjonista (np. Roberto Burle Marx). Jego interesują linie na projekcie. Mogą być zrobione sprajem na murze, mogą być ułożone na ziemi z roślin, ale w to już nie wnika. Można więc powiedzieć, że profesjonalści traktują fenomen ogrodu jako przedłużenie swojej ręki, co zgadza się z poglądami Maurice Merleau-Ponty'ego [2001]. Ich myślenie jest profesjonalne i przez profesję mapowane w umyśle. Ludwik Lawin, ogrodnik, który przeżył Auschwitz mówił, że nie ma nic lepszego niż leżenie w południe w międzyczędach. Ale to jest raczej myślenie całym ciałem, a nie tylko umysłem. Może to jest dobry trop. Może mapa mentalna ogrodnika obejmuje całe ciało, nie tylko jego mózg.

Jan Rylke

KRAJOBRAZ MENTALNY W PROCESIE PROJEKTOWYM

Krajobraz mentalny tworzy zespół symboli i znaczeń, emocji, skojarzeń i uczuć, jakie w nas budzi doświadczenie krajobrazu realnego w całej masie odsłon. Wszystko to co zostanie w tym względzie przyswojone w ogromnym stopniu zależy od filtrów percepcyjnych i kulturowych odbiorcy krajobrazu. Każdy z nas odbiera go na swój sposób, w zależności od czasu i miejsca w jakim żyje, kultury jaka go ukształtowała, wiedzy, wrażliwości i prawdopodobnie wielu innych czynników przeze mnie tu nie wymienionych.



Filtry percepcyjne

Źródło: A. Rapoport, 1977.

Wypowiedź Pana Prof. Rylkego skłoniła mnie do krótkiej refleksji nad tym jak wygląda relacja architekta krajobrazu z krajobrazem, który ma odpowiednio do wymagań zleceniodawcy kreować, i na ile kreacja ta jest uwarunkowana przez niego samego, a na ile jest to stworzenie swoistego konglomeratu wizji własnych i oczekiwań inwestora/odbiorcy. Analiza sytuacji, jakie pojawiły się w trakcie mojej pracy

Część I. Tożsamość i obcość

jako projektanta prowadzi mnie do wniosku, że mogą pojawić się trzy podstawowe modele związane właśnie z mentalnym odbiorem krajobrazu uczestników postępowania projektowego (projektant – inwestor, dla uproszczenia nie wymieniam tu urzędników i instytucji, bo mocno zaburzyłoby to ten krótki przekaz).

MODEL 1

Jeśli jako projektanci (z różnych przyczyn, które tu pominię) występujemy w roli swoistego narzędzia, które jedynie realizuje pod względem technicznym cudze wizje, nie włączając w to własnych wyobrażeń i emocji, w jakiś sposób odcinamy się od swego dzieła. Staje się ono tym samym odbiciem wyobrażeń inwestora/odbiorcy – powstaje fragment krajobrazu osobnego i zarazem odrębnego mentalnie, stanowiącego swoiste „lustro” wyobrażeń inwestora/odbiorcy.

MODEL 2

Gdy zaś nawiązujemy dialog z inwestorem/odbiorcą – powstaje fragment krajobrazu łączący nasze wyobrażenia. Jest wówczas szansa, pomimo niekiedy trudnych kompromisów, na jakie muszą zgodzić się obie strony, na powstanie fragmentu krajobrazu wspólnotowego. Możemy wówczas wprowadzać swoje wizje, łączyć je z wizjami inwestora, wzajemnie się inspirować, realizować ambicje artystyczne, ale tylko na tyle, na ile zaakceptuje to inwestor/odbiorca.

MODEL 3

Ostatni, najbardziej komfortowy dla projektanta, ale jednocześnie najrzadszy (chyba, że projektujemy dla siebie) jest model, gdy inwestor zawiera projektantowi, ograniczając się do wydania swoistych wytycznych funkcjonowania terenu, określenia własnych preferencji w zakresie jego użytkowania oraz w finale – akceptacji przygotowanych projektów. W tym wypadku, o ile dojdzie do realizacji projektu, powstanie fragment krajobrazu będący odbiciem osobowości projektanta, jego wizji, marzeń i ambicji. Pytanie tylko – jak trwała będzie taka forma?

Z przedstawionych modeli najwłaściwszy i najtrwalszy wydaje się model drugi, jest bowiem odbiciem potrzeb większej lub mniejszej zbiorowości, a od czasu, gdy wielkie własności ziemskie i ich monumentalne kompozycje przestały być obecne w krajobrazie, to właśnie zbiorowość kształtuje krajobraz i dokonuje jego przekształceń zgodnie z własnymi potrzebami, także, a może przede wszystkim – mentalnymi.

Małgorzata Milecka

KRAJOBRAZ MENTALNY

Rozważanie nad znaczeniem i definicją krajobrazu mentalnego chciałabym rozpocząć od Kevina Lyncha¹, który jako jeden z pierwszych podjął próbę zdefiniowania obrazów przestrzeni kreowanych przez nasz mózg. Ta kreacja jest wynikiem dość subiektywnych predyspozycji postrzegania, swoistej wiedzy o przestrzeni oraz indywidualnych potrzeb użytkowników. W podobny sposób rozumiem krajobraz mentalny – jako pewnego rodzaju wynikową tego, co spostrzegamy, oraz zdolności analizy odbieranych bodźców podczas owego procesu obserwacji – zarówno wzrokowych, jak też zapachowych, dźwiękowych, a niekiedy dotykowych. Także i Lynch zwrócił uwagę, iż nasze postrzeganie jest efektem pewnych związków emocjonalnych, symbolicznych, a przede wszystkim społecznych. Jest to sedno definicji krajobrazu mentalnego. Postrzeganie krajobrazu nie jest zatem tylko efektem widzenia.

Ostatnio przeglądałam książkę mającą zobrazować dzieciom niewidomym kolory. I tak, jedna z definicji koloru czerwonego wskazywała, że *kolor czerwony pachnie truskawkami i ma słodki, nieco kwaskowaty smak*. Wydawałoby się, że kolor możemy dostrzec jedynie oczyma, zobaczyć, ale przecież nie każdy widzi, a jego mózg przetwarza wszystkie niezbędne informacje, po to, aby można było sobie ów kolor wyobrazić zupełnie mimowolnie. Często przecież widzimy ten sam wycinek, fragment krajobrazu, ale postrzegamy go w różny sposób, a winowajcą tej subiektywnej oceny jest nasz mózg. W zależności od wykształcenia, doświadczenia, uwarunkowań społeczno-kulturowych, a przede wszystkim indywidualnych predyspozycji w mózgu tworzymy końcowy obraz tego, co widzimy.

Kolejnym dowodem na powyższe rozważania jest dla mnie także poemat Witolda Pileckiego „Sukurcze”². Jest to niezwykle obraz majątku rodziny Pileckich, może zbyt idealny, ale opisujący w najdrobniejszym szczególe jego rozplanowanie, usytuowanie w krajobrazie, kolorystykę, zapach. Nigdy nie dowiemy się, czy owo wyobrażenie zgadza się z obrazem rzeczywistości, ale musimy pamiętać, że dla Rotmistrza Pileckiego ten właśnie ogród, dom z całym otoczeniem był nie tylko obrazem, ale

¹ Jeden z pionierów badań nad mapami wyobrażeniowymi. Badania map **wyobrażeniowych** [za: wikipedia.pl] polegają na analizie dokumentów wykonanych przez badane osoby. Są to mapy (szkice), albo opisy słowne. W przypadku mapy analizowany jest sposób wykonywania rysunku, orientacja rysunku, wzajemne ułożenie obiektów, obecność lub brak pewnych elementów, powiększenie lub pomniejszenie niektórych obszarów. W badaniu opisów zwraca się szczególną uwagę na wartości przypisywane niektórym miejscom.

² Jak wspomina córka Rotmistrza: „Czym był dla Witolda Pileckiego patriotyzm, czy mówił na co dzień o Ojczyźnie? – Żeby poznać duszę ojca, trzeba przeczytać jego młodzieńczy poemat o Sukurczach”.

jego małą ojczyzną. I tym właśnie jest dla mnie krajobraz mentalny – efektem wyobrażenia i odczuwania, a nie samego widzenia.

Ewelina Widelska

KRAJOBRAZ MENTALNY

Według Wallisa [1977 za: Skiba 2006] ludzie wartościują przestrzeń, a ich preferencje i odczucia wyznaczają sposób, w jaki ją użytkują. Jałowiecki i Szczepański [2002] twierdzą, że dostrzeganie, klasyfikowanie znaków i elementów obecnych w panoramie miasta o symbolicznym i informacyjnym charakterze prowadzi do wytworzenia przez użytkowników przestrzeni map pamięciowych. Te trwałe obrazy, charakterystyczne dla jednej, określonej przestrzeni czy jednego miasta, prowadzą do zapamiętania i identyfikowania poszczególnych miejsc. W ten sposób tworzy się obraz waloryzowanej przestrzeni miasta – jego tożsamość. Jest to jednak obraz w świadomości człowieka, a nie sama rzeczywistość.

Miasto najczęściej kojarzone jest z ogólnym wyglądem zewnętrznym, a także z jego przymiotami gospodarczymi i administracyjnymi. Inne jego cechy, takie jak walory historyczne, polityczne i symboliczne schodzą na plan dalszy, będąc tylko jego dopełnieniem [Bagiński 1992, s. 7]. Każde miasto składa się z kilku podstawowych obszarów: dzielnic mieszkaniowych, przemysłowych, centrum i śródmieścia, stref przejściowych peryferyjnych i podmiejskich. Każda ze stref charakteryzuje się innymi cechami (oprócz wrażeń estetycznych odnoszących się głównie do architektury). Wynikają one z układu urbanistycznego, komunikacyjnego, funkcjonalnego. Każdą z dzielnic zazwyczaj zamieszkują inni pod względem zawodowym i demograficznym mieszkańcy [Wallis 1977 za: Skiba 2006]. Współczesne miasta obrastają nowymi układami komunikacyjnymi, a w swoich strefach peryferyjnych nowymi strukturami przestrzennymi związanymi z centrami handlowo-usługowymi, rekreacyjnymi, edukacyjnymi. Te nowe układy, najczęściej bezkształtne, zdominowane są przez infrastrukturę związaną z ruchem samochodowym. Wyróżnia je najczęściej zła definicja miejsca, brak granic i czytelnej symboliki ułatwiającej poruszanie się w obszarze zurbanizowanym. Wszystko to nie sprzyja czytelności kompozycji układów miejskich i nie ułatwia orientacji w przestrzeni. Poza tym nie rodzi związków emocjonalnych, poczucia ładu i tożsamości z miejscem [Skiba 2006].

Planowanie przestrzeni miejskiej powinno umożliwiać współudział mieszkańców w tworzeniu swego otoczenia poprzez wyrażanie swoich preferencji, potrzeb i upodobań. Nie można zapominać, że najważniejszym komponentem środowiska mieszkalnego jest sama zbiorowość miasta. Mieszkańcy identyfikują się ze swoim środowiskiem poprzez ciąg zdarzeń towarzyszących im w pracy, mieszkaniu, na spacerze – w różnych chwilach życia [Bagiński 1992, s. 7].

Krajobraz mentalny

Egzystują w przestrzeni, która posiada tożsamość. Percepcja przestrzeni dokonuje się poprzez modele i stereotypy, zmienne, lecz charakterystyczne dla każdej epoki.

Mieszkańcy odczuwają wartości kulturowe miasta, które stanowią dla nich identyfikację. Obszary i miejsca mogą być „własne”, „bliskie”, „obojętne” lub „obce”. Analizując miasto Świdnik, powstałe w dobie socrealizmu, można zauważyć konsekwentną kontynuację założeń tej epoki mimo coraz silniejszej dominacji nowych struktur przestrzennych. Najstarsze, powojenne pokolenie wychowuje nowe w duchu poszanowania tradycji i historii miejsca, w którym żyje. Nie liczą się tutaj uprzedzenia społeczne czy polityczne, ale fakt, że dzięki wspólnej pracy małe robotnicze osiedle urosło do rozmiarów miasta. Są szczególnie dumni z Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego (WSK), dzięki której mogli tego dokonać. Młody mieszkaniec Świdnika szczeni się historią swojego miasta. Świadczy o tym duże zainteresowanie wszelkimi wystawami. To tutaj oglądają i podziwiają sprzęt produkowany przez WSK przypominający motoryzacyjną świetność miasta (wystawa starych motocykli produkowanych w latach 1954–1985 w WSK, „Strefa Historii”, gdzie eksponowane były pamiątki po generale T. Górze, lotnicze „szroty”, np. części śmigłowców, elementy wyposażenia pilotów, „Zabawki PRL-u”). Także przyłot jednego z największych samolotów transportowych świata An-124 Rusłan (14.02.2013 r.), który odbierał śmigłowce PZL W-3 Sokół wyprodukowane przez „ich” zakład był wielkim wydarzeniem dla lokalnej społeczności (i nie tylko). Właśnie to dla mieszkańców Świdnika jest najważniejszą wartością, gdyż z tym się utożsamiają.

Natalia Kot

KRAJOBRAZ MENTALNY

Niniejszy wybór miejsc został dokonany w sposób zamierzony i subiektywny, a nawet osobisty, i obejmuje trzy części wraz z postscriptum: krajobraz mentalny miast dobrze znanych (Warszawa, Zielonka); krajobraz mentalny miast obcych (Londyn, Paryż); krajobraz sentymentalny (Asyż, Kraków, Patti) i... na zakończenie refleksja na temat łączącego wszystkie części Lublina. Wypowiedź ma charakter cząstkowych refleksji.

Inspiracją do napisania i podejścia impresjonistycznego stały się ponowne lektury: *Pejzaże miasta* (Roberto Salvadori, Zeszyty Literackie, Warszawa 2006), *Znikająca Europa* (Antologia esejów pod redakcją Kathariny Raabe i Moniki Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Kraków 2008).

Zielonka, Warszawa. Analizując miejsca dobrze znane, nie sposób oderwać się od: kontekstu czasowego, wiedzy oraz swoistego przywiązania, stosunku osobistego. Obraz mentalny jest budowany poprzez syntezę wielu elementów.

Część I. Tożsamość i obcość

Zielonka jest miastem, w którym mieszkam od urodzenia. Mój obraz mentalny Zielonki to trzy Zielonki: Zielonka Bankowa, Zielonka wzdłuż ul. Kolejowej i Zielonka „za torami”. To uświadomiło mi jakie znaczenie mają krawędzie [Lynch 2011], czy inaczej – granice [Wejchert 1984] rozdzielające *podobrazy mentalne*.

Podobnie Warszawa w dużym uproszczeniu składa się z lewo- i prawobrzeżnej Warszawy.

Obraz tych miast nie jest jednoznaczny.

Londyn, Paryż. Londyn i Paryż to piękne i wielkie miasta o różnych temperamentach. Takie miasta można oceniać pod kątem „odnajdowania się”, czy bardziej naukowo – orientowania się w przestrzeni. W przypadku Paryża pomocna jest kompozycja miasta (do czego rękę przyłożył Haussmann) oraz... oś historyczna, La Défense, wieża Eiffla. Londyn w ocenie autorki jest miastem trudniejszym. W mapie mentalnej funkcjonują stacje metra. Londyńczycy po wielkim pożarze miasta w 1666 r. zrzekli się przykładowej i modnej odbudowy (plan Christophera Wrena) wedle obowiązujących zasad urbanistyki i zażądali powrotu do stanu sprzed pożaru.

Asyż, Kraków, Patti. Miasta te zaliczam do krajobrazów sentymentalnych, Nie sposób je oderwać od miłych sytuacji i bliskich ludzi. Powroty zawsze przywołują dobre skojarzenia.

A Lublin? Jest już trochę mój i trochę nie mój, a i zbyt długie przerwy między odwiedzinami miasta powodują sentymentalną tęsknotę.

Renata Józwiak

PODSUMOWANIE DYSKUSJI NA TEMAT SEMINARIUM METODOLOGICZNEGO KATEDRY PROJEKTOWANIA I KONSERWACJI KRAJOBRAZU „KRAJOBRAZ MENTALNY”

Dyskutanci uznali, że pojęcie mapy mentalnej jest bardzo zróżnicowane. Bardziej jest to idea, niż konkretny sposób zapisywania zaczerpniętych z krajobrazu informacji w struktury pamięciowe.

BIBLIOGRAFIA

- Bagiński E., 1992, *Preferencje mieszkaniowe ludności miasta średniej wielkości (na przykładzie Zielonej Góry)*, Prace Naukowe Instytutu Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.
- Gawryszewska B. J., 2013, *Ogród jako miejsce w przestrzeni zamieszkiwanej*, Wydawnictwo Wieś Jutra, Warszawa.

Krajobraz mentalny

- Jałowicki B., Szczepański M., 2002, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa.
- Lynch K., 2011, *Obraz miasta*, „Archivolta”, nr 3.
- Merleau-Ponty M., 2001, *Fenomenologia percepcji*, Aletheia, Warszawa.
- Rapoport A., 1977, *Human Aspects of Urban Form*, Pergamon Press, Oxford.
- Rylke J., 2013, *Ogrody sztuk*, „Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu”, nr 2.
- Salvadori R., 2006, *Pejzaże miasta*, „Zeszyty Literackie”, Kraków.
- Skiba M., 2006, *Krajobraz kulturowy Zielonej Góry. Preferencje mieszkańców na podstawie map mentalnych*, „Rocznik Lubelski”, t. 32, cz. 1, s. 189–198.
- Wejchert K., 1984, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa.

Miejsce/tożsamość

Materiały do seminarium. 29 stycznia 2014 r.

Relacje miejsca i tożsamości autorzy określali z różnym napięciem. Dla Renaty Józwik miejsce jest nacechowane (naładowane) energią ludzkich emocji. Małgorzata Milecka uważa, że miejsca żyją, „karmiąc się” energią swoich mieszkańców, a opuszczone, umierają. Natalia Kot sądzi, że narastanie związku z miejscem jest procesem stałym, a przerwanie go powoduje wymierne straty. Jan Rylke natomiast określa go, jako ograniczony w czasie proces dostosowania się społeczności do zajętego przez nią miejsca. Ewelina Widelska uważa, że ten proces jest trudniejszy, jeżeli silniejsza była nasza tożsamość, czyli związek z innym miejscem.

MIEJSCE/TOŻSAMOŚĆ

Miejsce dla architekta przede wszystkim związane jest z lokacją, przestrzenną fizjonomią, formą, dyspozycjami przestrzennymi pomiędzy elementami „wyposażenia”, całym zbiorem determinant, które mówią o tym, że to miejsce jest właśnie tym, żadnym innym. Tu dotykam kwestii tożsamości. Dawniej mówiono, że jest to charakter miejsca, wiążące miejsce z duchem – *genius loci* [*Quebec Declaration...* 2008]. Miejsce dla architekta ma granice, choćby nieformalne.

Ale... kiedy ktoś mówi „zawsze będziesz mieć miejsce w moim sercu”, albo gdy muzyk odczytuje zapis nutowy „w tym miejscu adagio”, czy kiedy przyjaciel udziela rady „na twoim miejscu”, to niemal zawsze w tych słowach zawarta jest uwaga, pewna szczególność, emocjonalność, podkreślenie. To wskazuje na skumulowanie się i koncentrację energii.

„To nie jest miejsce dla ciebie” najmocniej oddaje sens tematu seminaryjnego. Wskazuje na położenie – czy życiowe, czy geograficzne... i odnosi się w sposób podmiotowy do człowieka [Yi-Fu Tuan 1987]. Naturalnie wymagana jest harmonia i zgoda na współistnienie i człowieka, i otoczenia – w tym przypadku myślę właśnie o miejscu.

Joseph Rykwert [2013], wybitny krytyk architektury, pisze o *Pokusie miejsca*, o różnicach pomiędzy miejscami, o pewnego rodzaju zawłaszczaniu miejsc poprzez kulturę, tożsamość, przekazane znaczenia, treść.

Dobitnym świadectwem związku pomiędzy miejscem a tożsamością są przykłady odbudowy miast ze zniszczeń wojennych. Wtedy tożsamość społeczna ujawnia się w emocjonalnym akcie odbudowy, czego przykładem jest Warszawa [UNESCO 2014].

Renata Józwiak

MIEJSCE I TOŻSAMOŚĆ

Jeżeli rzecz ujmemy od strony populacyjnej ekologii, taki związek (miejsce/tożsamość) jest wyraźny. Może ulegać zmianie poprzez długotrwały proces modyfikacji genetycznych, dostosowujących organizm do zmieniającego się miejsca [Abs 2004]. W fitosocjologii, obok pojęcia roślinności potencjalnej, które przedstawia ideę nierozzerwalnego związku, wręcz tożsamości rośliny i miejsca, funkcjonuje pojęcie środowisk zastępczych, czyli tożsamości wariantowych. W naturze są one wynikiem katastrof, czyli sfałdowań rzeczywistości. Po pożarach, powodziach, wichurach następuje poprzez stadia sukcesyjne proces odbudowy roślinności potencjalnej. Stadia sukcesyjne, ze specyficznymi roślinami i całym towarzyszącym im entourage bakterii, grzybów i zwierząt, tworzą wartość bioróżnorodności i dynamiki populacji, odmienną od stagnacji stanów klimaksowych. Człowiek tę cechę labilnego związku świata przyrody z miejscem wykorzystał, tworząc stan permanentnej katastrofy. Czy sosny w polskich lasach tu rosły? Czy krowa na łące to odpowiednik tura, a zboże leśnego runa? Człowiek, zamiast dostosować się do miejsca, po prostu je zmienia, utrzymując tożsamość w granicach określanych przez ogólne cechy środowiska. Problem tożsamości i miejsca staje się w takim wypadku problemem przejściowym. Widać to w Polsce na przykładzie przesiedleń, gdzie, podobnie jak przy wejściu do elit¹ lub w procesie dostosowania mieszkańców wsi do zamieszkiwania w mieście (i odwrotnie) trwa to około trzy pokolenia, czyli lat 75. Jesteśmy więc w końcowym etapie tego procesu. Procesu wynikającego ze stanu katastrofy, z pośrednimi stadiami sukcesyjnymi. Przebudowa środowiska narusza przyzwyczajenia dawnych mieszkańców tego środowiska, bo ulegają likwidacji istotne dla nich wartości. Przy zróżnicowaniu kulturowym mogą występować przebudowy fragmentów środowiska, nisz ekologicznych typu getto czy Chinatown. Przy zróżnicowanych zasobach będą to złe lub dobre dzielnice².

¹ Zgodnie z zasadą: pierwsze pokolenie zdobywa pieniądze, drugie trzyma, trzecie wydaje.

² Wbrew pozorom slumsy są bardziej skuteczne w jakościowej przebudowie środowiska [O'Meara Sheehan 2004].

Część I. Tożsamość i obcość

Z drugiej strony trzymamy w doniczkach rośliny z różnych stron świata, a Norwid pisał (cytuję z pamięci) „Wszak i ja jestem pan, i ja tyle ziemi mam, ile jej stopa ma pokrywa, dopóki idę”. Można z tego wysnuć wniosek, że problem tożsamości i miejsca nie dotyczy ludzi, a dotyczy społeczeństw. I z czasem ulega zmianie, co jest cechą ludzką. Dzięki Bogu goebellsowski związek *Blut und Boden* nie jest cechą trwałą.

Jan Rylke

MIEJSCE/TOŻSAMOŚĆ

Każde miasto, jego terytorium to nie tylko kształty i wyrazy jego fenomenu, ale cała cywilizacja, która dała mu początek i która za jego pośrednictwem przekazuje następnym pokoleniom swoje najbardziej wyraziste cechy [Spaziant 1998, s. 17]. Miasto to miejsce, w którym żyją, pracują i z nim wiążą swoją przyszłość jego mieszkańcy. Sprawą umowną jest jego nazwa, ale wyznacznikiem dlaczego się z nim utożsamiają jest jego odmienność, jego rozpoznawalny *kodeks* – zapis jego rozwoju, rozłożonych w czasie procesów przekształceń jego struktur, obiekty które charakteryzują jego sylwetę, a przede wszystkim ludzie i zachowane tradycje wiążące społeczność lokalną, która jednocześnie rozumie konieczność kolejnych przekształceń oraz rozwoju swojego miasta [Wrana 2012].

Miasto jako forma krajobrazu kulturowego jest swoistym nośnikiem tożsamości regionalnej. Nie jest formą współczesną, wręcz przeciwnie – jest wynikiem wielowiekowych i wielokierunkowych przekształceń w poszukiwaniu ideału, gdyż – jak pisał sam mistrz Leonardo [Nicholl 2006] – „piękno miasta powinno być symbolem funkcjonalności”. Europejskie miasta, z ich rynkami i placami, ukształtowane przez społeczności w różnych warunkach społeczno-politycznych na potrzeby ich kultury oraz modelu życia w zbiorowości, są nierozdzielalną częścią historii kontynentu: „miasta europejskie rodziły się wraz z Europą i w pewnym sensie sprzyjały również jej narodzinom” [Benevolo 1995 za: Widelska, Milecka 2012]. Podobne stwierdzenie można wypowiedzieć w kwestii miast powstałych po 1918 czy 1945 r., gdyż stanowią one załączek wyzwolonego kraju lub nowego ustroju politycznego.

Temat naszego kolejnego seminarium chciałabym rozpatrzeć w aspekcie, w którym nasz ukośnik stanowi wyraz *lub*. Miejsce lub tożsamość. Interesując się okresem powojennym, chciałabym przybliżyć Państwu historię pewnego budynku, który jest mi bardzo bliski. Jest to nieistniejący już lubelski budynek „Kina Kosmos” – „modernistyczna perła” [Hejno 2012], który był największym i zarazem najlepszym budynkiem kinowym na Lubelszczyźnie, który znalazł się na liście obiektów *Cennej architektury XX wieku*. Architektonicznie wyróżniał się przestrzennymi wnętrzami, szerokimi schodami i przestronnym holem głównym. Budynek został

zaprojektowany przez dwóch warszawskich architektów R. Dutkiewicza i J. Korzeniowskiego, a budowę kompleksu ukończono dopiero na początku lat 60. XX w. Niestety kino pod koniec lat 80. i na początku 90. XX w. straciło na jakości i wizerunku. Ratowaniem podupadającego kina zajęła się warszawska korporacja Instytucja Filmowa MAX-FILM S.A., która w swoim zamyśle miała unowocześnić je pod względem aparatury i wizerunku oraz stworzyć kilka nowych sal kinowych. W dniu 28 kwietnia 2012 r. budynek kina *Kosmos* zniknął z map Lublina. W przyszłości na jego miejscu ma powstać budynek *Centrum Park* z biurami i apartamentami z widokiem na Ogród Saskiego [Szydłowski 2012]. Wyburzając budynek, a przecież mógł przejść proces modernizacji, cyfryzacji, Lublin stracił część siebie. Już nigdy nie ujrzymy schodów wyłożonych czerwonym dywanem i ludzi, którzy byli tam z nami – wspomnienie o miejscu zostanie tylko w pamięci pokolenia żyjącego w okresie świetności tego budynku. Na zakończenie przytaczając cytując J. Wronek, że to „zachowane tradycje wiążą społeczność lokalną, która jednocześnie powinna rozumieć konieczność kolejnych przekształceń oraz rozwoju swojego miasta” zadajmy sobie pytanie, czy obecne *przekształcenia*, które zachodzą w wielu miastach Polski wpływają na nie pozytywnie? Czy realizując nowe przekształcenia w miejscach, które miały już swoją tożsamość, a *żyją* już jedynie w naszej pamięci i na starych fotografiach, nie niszczyliśmy bezpowrotnie naszej wspólnej historii – w świecie, w którym liczy się tylko formacja polityczna i czynnik ekonomiczny?

Natalia Kot

MIEJSCE I TOŻSAMOŚĆ

Miejsce (*topos*) w pojęciu, w jakim go rozumiem, poza wyraźnie określoną w topograficznym sensie przestrzenią, zdecydowanie wiąże się z człowiekiem, jest przez niego oswojone i może nawet w jakimś stopniu uduchowione. Nadawanie przestrzeni sensu przez człowieka jest wydobywaniem z niej *miejsca*. Gdy obserwuję zmianę pokoleniową na moim osiedlu, które znam w zasadzie od zawsze, tu się wychowałam i nawet widziałam jak *rodziła* się jego część, przychodzi mi do głowy, że choć powołujemy miejsca do życia, to tak naprawdę one żyją nami, w jakimś stopniu się nami karmią, a gdy odchodzimy czekają na innych „żywicieli” powolnie umierając. Element kulturowy tych miejsc to my, ale jest jeszcze element przyrodniczy. Zastanawiałam się, czy przyroda definiuje miejsca. Moje refleksje przywołały wspomnienie fascynacji, jaką wywołały niezwykle przestrzenie na afrykańskiej sawannie, gdzie stare słonie odchodzą od swych stad, by umrzeć. Te niezwykle cmentarzyska bezwzględnie są miejscami, przez tubylców określanymi nawet jako święte. A takich przykładów jest zdecydowanie więcej. Zatem dotknęliśmy chyba bardzo złożonego problemu...

Dorota Majkowska-Szajer [2014] (antropolog), opisała jeden z rodzajów nie-miejsc: miejsca opuszczone, ruiny, miejsca, które popadają w zniszczenie, których nikt nie pilnuje. – w słowie *opuszczone* jest ślad więzi i jakiegoś uczucia, co świadczy o tym, że nie są to miejsca zupełnie niczyje. Te miejsca wciąż budzą emocje... Słowa te przywodzą mi na myśl wszystkie obiekty, w których rewaloryzację byłam zaangażowana. Proces odradzania się dworu czy pałacu wraz z ogrodem jest takim *magicznym* i w jakimś stopniu duchowym procesem. Ogromnie dużo zależy tu od człowieka, jego wrażliwości i kultury, duch miejsca musi zostać przywołany i zrozumiany. Choć nowy właściciel jest owym potencjalnym *żywicielem miejsca*, wiele zależy tu od projektanta, który powinien być swoistym przewodnikiem do istoty miejsca, jego głębi – nie zawsze jednak tak niestety jest. Gdy emocjonalna wartość miejsca, jego ładunek duchowy zostaje zatracony mamy zjawisko heterotopii (*biol.* w ewolucjonizmie termin oznaczający zmianę planu budowy organizmu).

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na kategorię *nie-miejsc*. Bowiem (w odróżnieniu do przywołanego poglądu Doroty Majkowskiej-Szajer) w rozumieniu Marca Augé³ [2010] określenie to odnosi się do tych miejsc, które są antytezą przestrzeni domowej i oswojonej; to światy bez pamięci, bez imienia i bez historii, punkty tranzytowe i ziemie niczyje. Według tego francuskiego etnologa, nie-miejsc stały się wyrazistym emblematem i miarą naszej współczesności. Ta kategoria nie jest jednak tak oczywista, jak się wydaje. Na zdrowy rozum nie-miejsc powinno przeciwstawiać się miejscu. Nie da się jednak łatwo podzielić świata na miejsca i nie-miejsc – tak jak paradoksalnie nie da się w sposób oczywisty i jednoznaczny oddzielić tożsamości od globalizacji. Jedyną prawdą i zasadą jest to, że gdy jedno się rodzi, drugie umiera...

³ Choć *nie-miejsc* nigdy nie będą całkowite, to one definiują współczesność, podczas gdy dawne miejsca antropologiczne, choć nie ulegają wymazaniu, są wykluczane z nowych „krajobrazów” i stają się ledwie „miejscami pamięci”. *Nie-miejsc* powstają w czasach supernowoczesności w wyniku krzyżowania się ze sobą ludzi i informacji z odległych od siebie miejsc i środowisk. Augé ma tu na myśli nie tyle *nie-miejsc* same w sobie, co i relacje osób przebywających w takich miejscach – relacje zarówno w stosunku do siebie nawzajem, jak i w stosunku do tych miejsc. *Nie-miejsc* istnieją poza tradycyjnie rozumianym czasem i przestrzenią, są „wszędzie takie same” i pozbawione swoistego, lokalnego kolorytu. W *nie-miejscach* zniwelowaniu ulega różnica pomiędzy tym, co bliskie i dalekie, a także pomiędzy tym, co indywidualne i zbiorowe. Osoby przebywające w *nie-miejscu* znajdują się wszędzie i nigdzie zarazem. Przykładem takich *nie-miejsc* są supermarket, lotniska, wielkie hotele, autostrady, miejsca przed ekranami telewizorów, terminale komputerowe a także cała komputerowa sieć Internetu – swoista *nie-przestrzeń* jako suma *nie-miejsc*.

Miejsce/tożsamość



Zespół podworski w Chociwiu – tegoroczny przedmiot moich i Pani E. Widelskiej prac nad przywróceniem tej przestrzeni rangi miejsca
Fot. M. Milecka, 2012.



Ten sam obiekt po rewaloryzacji w 2014 r.
Fot. M. Milecka, 2014.

Małgorzata Milecka

MIEJSCE/TOŻSAMOŚĆ

Dla człowieka, podobnie jak dla ptaka, świat ma wiele miejsc, gdzie można odpocząć, ale gniazdo ma się tylko jedno⁴. Czy można zatem zaryzykować twierdzenie, że miejsce, które każdy człowiek identyfikuje jako swoje jest też w pewien sposób określeniem jego tożsamości? Jest przecież wiele miejsc na świecie, które znamy, które mieliśmy okazję zobaczyć i z wieloma z nich możemy się identyfikować. Wspomnienia budzą często emocjonalne odczucia, pewną tęsknotę, chęć powrotu. Co więcej, jest wiele miejsc, których nie znamy, a chcielibyśmy je odwiedzić, są elementem naszych marzeń, a może pewnego rodzaju celem życia. Jaki jest zatem związek pomiędzy miejscem a tożsamością? Być może zasadniczy. Wydaje mi się bowiem, że miejsce, w którym człowiek w danej chwili się znajduje może, ale nie musi, wpływać na kształtowanie jego tożsamości. Im silniejszy jest związek z określonym miejscem, obszarem, regionem, tym bardziej wyraźna jest nasza tożsamość. Im ten związek jest bardziej swobodny, nie tak silnie zakorzeniony w świadomości, tym łatwiej przystosowujemy się do nowych warunków i potrafimy przyjąć *miejsce*, w którym aktualnie jesteśmy jako swoje, w pewien sposób identyfikując się z nim. Odnosi się to zarówno do sfery emocjonalnej, jak i materialnej.

Ewelina Widelska

BIBLIOGRAFIA

- Abs M., 2004, *Skład ptactwa leśnego – adaptacje ptaków do życia w lasach sosnowych*, [w:] *Architektura krajobrazu i gospodarka przestrzenna jako podstawowy element ochrony krajowych gatunków – kształtowanie stadiów sukcesji*, red. J. Szyszko, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 90–104.
- Auge M., 2010, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Auge, 2010, Wikipedia, http://pl.wikipedia.org/wiki/Marc_Auge%C3%A9 [data pobrania: 1.01.2014].
- Heterotopia*, 2014, Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo.php?id=4008451> [data pobrania: 1.01.2014].
- Hejno S., 2012, Wspominamy lubelskie kino Kosmos, Kurier Lubelski, www, <http://www.kurierlubelski.pl/artykul/571875,wspominamy-lubelskie-kino-kosmos,id,t.html> [data pobrania: 1.01.2014].
- <http://gfx.mmka.pl/blog/276259/397215.4>. [data pobrania: 1.01.2014].
- Majkowska-Szajer D., 2014, Miejsca, które chcą mówić, Polskie Radio, <http://www.polskie-radio.pl /8/2222/Artykul/996586,Miejsca-ktore-chca-mowic> [data pobrania: 1.01.2014].

⁴ Oliver Wendell Holmes

Miejsce/tożsamość

- Nicholl C., 2006, *Leonardo da Vinci: lot wyobraźni*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- O'Meara Sheehan M., 2004, *Przezwyciężanie podziału miast*, [w:] *Raport o stanie świata*, red. L. Starke, Książka i Wiedza, Warszawa, s. 145-166.
- Québec Declaration on the preservation of the spirit of place*, 2008, ICOMOS, Québec.
- Rykwert J., 2013, *Pokusa miejsca. Przyszłość i przeszłość miast*, Międzykulturowe Centrum Kultury, Kraków.
- Spaziant A., 1998, *O złożoności analizy urbanistycznej*, [w:] *Elementy analizy urbanistycznej*, Politechnika Krakowska, Kraków.
- Szydłowski J., 2012, Centrum Park w miejsce kina Kosmos: Mieszkania prawie za milion zł, http://pl.wikipedia.org/wiki/Kino_Kosmos_w_Lublinie [data pobrania: 1.01.2014].
- Widelska E., Milecka M., 2012, *Symboliczne „centrum” i jego znaczenie w przestrzeni wybranych miasteczek Lubelszczyzny*, [w:] *Krajobrazy zdefiniowane – znaki i symbole w krajobrazie. Studia krajobrazowe*, t. 3, red. J. Łach, A. Zaręba, Zakład Geografii Regionalnej i Turystyki, Uniwersytet Wrocławski, s. 315–332.
- Wrana J., 2012, *Eseje o tożsamości miejsca: wybrane artykuły dotyczące tożsamości i kontekstu*, Politechnika Lubelska, Lublin 2012.
- UNESCO – Lista Światowego Dziedzictwa. Uzasadnienie wpisania Warszawy na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO, plik pdf, http://whc.unesco.org/archive/advisory_body_evaluation/030.pdf [data pobrania: 16.01.2014].
- Yi-Fu Tuan, 1987, *Przestrzeń i miejsce*, PIW, Warszawa.

Część II

Narracja przestrzeni

Narracja przestrzeni

Materiały do seminarium. 29 października 2014 r.

Narracja przestrzeni okazała się ciekawym tematem i uczestnicy seminarium zwrócili uwagę na różne jego wątki. Renata Józwik, autorka tematu seminarium, określiła narrację jako autorski język służący przekazywaniu wartości niematerialnych poprzez kształtowanie przestrzeni materialnych. Oddzieliła też narrację od interpretacji, należącej nie do autora, ale odbiorcy narracji. Małgorzata Milecka rozszerzyła pojęcie narracji przestrzeni na treści ponadautorskie, istniejące w świadomości zbiorowej i zawarte w kanonie liturgicznym, zgodnie z którym jest kształtowana przestrzeń kościoła. Pokazała jak ta narracja rozwija się w przestrzeni konkretnej i przechodzi w przestrzeń abstrakcyjną. Jan Rylke jeszcze bardziej rozszerzył pojęcie narracji traktując ją jako całość znaczeń zapisanych w krajobrazie. Podobnie jak Renata Józwik zwrócił uwagę na wielowątkowość zapisu narracji, ale też na jej gradację, wydobywając z nich wątek podstawowy. Natalia Kot zwróciła uwagę na język narracji, który opiera się na operowaniu symbolami, przytaczając zarówno symbole zapisane w artefaktach kulturowych, jak i w materii przyrodniczej. Ewelina Widel-ska zwróciła uwagę na odmienne narracje zapisane w przestrzeni i w wizerunku tej przestrzeni. Zmiana autora wpływa na zmianę przekazywanej narracji.

NARRACJA W PRZESTRZENI

Zmieniłem nazwę hasła tego seminarium: *Narracja przestrzeni* na *Narracje w przestrzeni*, bo sama przestrzeń nie prowadzi narracji. Możemy z niej czytać zapisaną narrację. Sama nazwa, we współczesnym rozumieniu tego terminu, nawiązuje, jak sądzę, do pojęcia użytego w festiwalu *Narracje*, dotyczącego instalacji i interwencji w przestrzeni publicznej, który ma się odbyć za tydzień we Wrzeszczu pod hasłem *Mędrzec i duch*. Jak piszą kuratorzy tego festiwalu, Anna i Adam Witkowsy: „Niech na nowo tworzone baśnie i legendy pozwolą na wspólne odkrycie tożsamości dzisiejszego

Część II. Narracja przestrzeni

Wrzeszcza”. W tych słowach pobrzmiewa hasło *pieriekowki*, którą mędrzec ma używać w stosunku do ducha. Ja raczej skłaniałbym się do takiej narracji w przestrzeni, jaką zastosował Adam Jarzębski w *Gościńcu albo krótkim opisanu Warszawy*, czyli opisu zawartych w przestrzeni znaczeń, które tworzą pewne opowiadanie. Na zajęciach „Projektowanie zintegrowane” studenci starają się poprawić przestrzeń doliny Czachówki w Lublinie, tam gdzie jest dworzec autobusowy. Dla zrozumienia tego miejsca podejmują różne analizy: kompozycyjną, przyrodniczą, programowo przestrzenną, historyczną. Może należy także zająć się narracją tej przestrzeni?

Jest to miejsce, gdzie w dolinie pomiędzy czterema wzgórzami zatrzymywali się wędrowcy. Ta dolina tworzy pętlę pomiędzy drogą wiodącą z zachodu i północy oraz wodnym szlakiem Czachówki, Bystrzycy i Wieprza do Wisły. Jest to pętla łącząca północ z południem Polski, w którym Lublin odgrywa rolę guzika. W tym miejscu zapięcia życie jest intensywniejsze niż w innych punktach. Na trzech wzgórzach rozpisana jest opowieść. Na pierwszym o władzy (zamek) i zniewoleniu (więzienie) – teraz wyartykułowana przez muzeum. Na drugim (Czwartek od dnia jarmarków) był dawny gród i pierwszy lubelski kościół, później zajmujący się ubogimi. Na trzecim ulokowało się Stare Miasto. Widok Lublina z okresu międzywojennego przedstawia zamek-więzienie, który jak niewolnicza galera płynął otoczony polskimi, żydowskimi i ruskimi lepiankami. Po ostatniej wojnie, co widać na kolejnym zdjęciu, dolina Czachówki opustoszała. Dzisiaj znowu tętni życiem. Obecnie władze miasta – prezentuje to projekt zagospodarowania terenu – ponownie starają się odebrać go dotychczasowym użytkownikom, wprowadzając na ten obszar wielkoprzestrzenne obiekty handlowe.

Jeżeli możemy mówić o narracji trwającej w tej przestrzeni, to istnieją tu dwie narracje. Jedna, *Lublina Pańskiego*, osiadłych mieszkańców i reprezentującej ich władzy, oparta na *lepszych* wzgórzach otaczających dolinę Czachówki, która dąży do likwidacji kłębiącego się na dole *gorszego* żywiołu przyjezdnych i *Lublina Chamskiego*. Narracja pierwsza została zrealizowana w połowie XX w. Jej obrazem jest widok z Czwartku na panoramę Lublina i projekt doliny jako miejsca opróżnionego. Druga narracja gubi się w codzienności ubogich przyjezdnych, ale odradza się, bo puste miejsce w dolinie Czachówki, to Lublin umierający, odcięty od swoich żywotnych sił. Jedna narracja to wizja lublinianina wycinającego drzewo na którym siedzi. Druga to wizja Lubelszczyzny opływającej wzgórze Lublina, która może zmienić koryto, jest żywa, labilna i jak Czachówka będzie płynąć choćby pod ziemią. Mamy w tym wypadku dwie, przeciwstawne narracje. Claude Levi-Strauss cywilizację europejską określał jako opartą na konflikcie, który wymusza jej rozwój. Widzimy na tym przykładzie, że w krajobrazie (przestrzeni?) są zapisane różne, czasem sprzeczne, narracje. W ubiegłym roku pisałem o rozwarstwieniu krajobrazu i wykorzystywaniu go przez wielu interesariuszy [Rylke 2013]. Te krajobrazy mają swoją narrację. Kiedyś, słuchając radia „Wolna Europa”, trzeba było jego narrację wyłuskać spośród szumów. W krajobrazie jest podobnie. Trzeba z tradycji, ducha miejsca czy strumienia świadomości

Narracja przestrzeni

krajobrazu wyłuskać trwającą dłużej, ważniejszą narrację, która inne narracje łączy i spina w główny ciąg. Ta narracja trwa, zmienia się i nie ma zakończenia.

Jan Rylke

NARRACJA PRZESTRZENI

Słowo *narracja* pochodzi od łacińskiego *narratio*, które znaczy „opowiadanie”. O *narracji przestrzeni* zaczęto dyskutować, kiedy uświadomiono sobie znaczenie fenomenologiczne przestrzeni i jej potężną właściwość przekazu treści (np.: znaczenia, pamięci) poprzez ekspresję (np.: nastrój, formę) – wszelkich niematerialnych wartości – komunikatu przekazywanego językiem architektury, architektury krajobrazu, sztuki, scenografii, pop kultury itd.

Narracja składa się z dwóch elementów, które stanowią jej paradygmat: przedmiotu przekazu (treści) i sposobu przekazu (języka – ekspresji, form użytych do zbudowania danego znaczenia). Jedną historię można opowiedzieć na wiele sposobów, bądź jednym językiem opowiadać wiele historii.

Odniesienie do literatury niejako nakłania do dwojakiego podejścia do tego zagadnienia. Z jednej strony możemy traktować historię jako element liniowy – mający swój początek, rozwinięcie i zakończenie (puentę), a z drugiej strony – rozbudowane utwory literackie cechuje wielowątkowość. Te walory budowy utworu literackiego można zastosować także w analizie przestrzeni, badając ją pod kątem nasycenia wątkami przestrzennymi, czy bogactwa *genius loci*...

Narracja i *interpretacja* są odrębne względem siebie ze względu na punkt odniesienia. W *narracji* kluczowe są twórca-autor i przestrzeń-dzieło, zaś *interpretacja* podmiotowo traktuje odbiorcę, który jest „czytelnikiem-interpretatorem” (w biernej wersji obserwatorem) oraz krytykiem – widownia bądź tłum.

Do zobrazowania tematu posłużyć mogą dwa odmienne względem siebie typy przestrzeni: przestrzeń sugestywna i niedopowiedziana (np.: melancholijna, nieznaną, zagadkowa, mistyczna) – np. *Via Porta Perlici* w Asyżu; przestrzeń zdefiniowana i jednoznaczna (np.: symboliczna, zaprojektowana, funkcjonalna) – np. kompleks rządowy w Berlinie (*Spreebogen*).

Renata Józwiak

NARRACJA W PRZESTRZENI

Prowadząc badania naukowe w architekturze krajobrazu często bazuje się na archiwalnych planach, rycinach i innych formach graficznego przekazu, ukazującego

Część II. Narracja przestrzeni

panoramy miast, obiekty monumentalne, bądź charakter zabudowy przedmiotowego miejsca. Często przyjmuje się te przekazy zupełnie bezkrytycznie, chociażby w odniesieniu do projektu rewaloryzacji Wilanowa i materiałów źródłowych, na których oparto opracowanie dokumentacyjne. Jednak nie do tego tematu chciałam się odnieść.

W owych odwzorowanych rycinach doskonale objawia się *narracja*, a niekiedy bardziej *kreacja* przestrzeni. Zwróciłam na to uwagę podczas analizy przekształceń zespołu klasztornego siostr benedyktynek w Drohiczynie. Jedna z rycin autorstwa T. Nakielskiego ukazuje bryłę kościoła i klasztoru jako monumentalny, stylowy (jedna z najpiękniejszych barokowych fasad w Polsce) obiekt, położony w niewielkiej odległości od koryta rzeki Bug.



Klasztor p.p. benedyktynek w Drohiczynie nad Bugiem. Rysował z natury T. Nakielski
Źródło: „Tygodnik Ilustrowany”, 1873, nr 270, t. XI, Warszawa, s. 108.

Jednak w zestawieniu ze współczesnym zdjęciem, odrestaurowanego co prawda kościoła, zachowującego swoje cechy i elementy detalu architektonicznego oraz doszczętnie zniszczonego w XIX i XX w. klasztoru wraz z zespołem zabudowań gospodarczych i ogrodami, odnosimy wrażenie, że owa *narracja* jest w pewnym sensie kreacją. Zastanawiająca jest bliskość koryta rzeki, co od razu stało się przedmiotem kolejnych poszukiwań umożliwiających odpowiedź na pytanie, czy aż tak bardzo rzeka odsunęła się od miasta w tej części? Ponadto, biorąc pod uwagę datę powstałej ryciny i okoliczności przejęcia zabudowań przez władze carskie w wyniku kasaty, rycina wydaje się oddawać dość idylliczny obraz sytuacji obiektu. To właśnie w tym czasie do dawnego klasztoru benedyktynek przeniosły się prawosławne zakonnice,

Narracja przestrzeni

urządzając w zakrystii małą cerkiew pw. św. Agapita. Prowadziły tam szkołę i szpital, pomagając zarówno popom, jak i żandarmom w szerzeniu rusycyzmu. Ponieważ zakonnice nie zajęły całego budynku klasztornego, ówczesny Zarząd Miasta odstąpił go najbiedniejszym rodzinom na mieszkania. Rodziny te systematycznie niszczyły pozostałości po siostrach benedyktyнках. Duchowieństwo prawosławne zamiast dbać o obiekt, samo przyczyniało się do jego rujnacji [Wieremiej 1938, s. 127].



Kościół benedyktynek. Widok od miejscowości Korczew

Fot. E. Widelska, 2013.



Zdjęcie klasztoru benedyktynek wykonane z okolic przeprawy promowej przez rzekę Bug

Fot. E. Widelska, 2013.

Część II. Narracja przestrzeni

Jak zatem prawidłowo interpretować historyczne materiały, które często są jedynym źródłem informacji i na bazie których trudno ocenić, czy owa *narracja* autora jest obrazem pseudorzeczywistym, czy zakłamanym oraz w jakim celu została zastosowana ta właśnie forma wyrazu? Czy owa *narracja* nie została poddana pewnej symbolice i znaczeniowości miejsca, które tylko fizycznie popadało w ruinę, ale właśnie w tym kontekście proporcjonalnie zyskiwało w ocenie współcześnie żyjących?

Ewelina Widelska

NARRACJA W PRZESTRZENI KOŚCIOŁA

Zjawisko narracji w przestrzeni odniosę wprost do architektury sakralnej. Żadne bowiem inne znane mi zjawisko w krajobrazie nie jest tak konsekwentnie od wieków realizowanym programem narracyjnym, niestety coraz częściej gubionym w chaosie współczesnego świata. Dzieło sztuki – a architekturę i sprzęgnięty z nią krajobraz za takie dzieło należy uznać – od wieków było narzędziem w upowszechnianiu wiary i ukazywaniu porządku uwarunkowanego religią na danym obszarze. Samo orientowanie świątyni miało wymiar symboliczny, ale i niezwykle ważny cel narracyjny, mający oczywiste przełożenie na rozległe kompozycje krajobrazowe w całej średniowiecznej Europie. Klasztorne kościoły były bowiem swoistymi centrami (rdzeniami) ogromnych monastycznych majątków „rolniczych”, a potem i mniejszych, należących do zakonów żebraczych związanych już z miastami. Zarówno jedne, jak i drugie w swojej „warstwie” religijnie „porządkowały” krajobraz całego kontynentu, czego ślady możemy odczytywać po dziś dzień.

Orientowanie świątyni znane było już w kulturach antycznych. W chrześcijaństwie pojawiło się w V w., w czasach, kiedy chrześcijanie zaczęli wypracowywać własny model architektury sakralnej. W okresie średniowiecza stało się obowiązującą powszechnie regułą. Obecnie uległo pewnej liberalizacji z powodu niewiedzy, nieznamomości liturgii, modernistycznego odejścia od języka symboli, bądź ignorancji, zarówno ze strony architektów, jak i inwestorów (trudno zatem winić społeczeństwo iż niedostatku tego często nie dostrzega).

Rytuał orientowania, jak sama nazwa wskazuje, był czynnością dalece symboliczną, znajdującą swoje źródło w kultach solarnych i kosmologiach cywilizacji tradycyjnych. Chrześcijaństwo przejęło w całości bogactwo tej symboliki, nadając jej jednak – opierając się na Słowie Objawionym i teologii – charakter typowo chrystocentryczny. Według św. Tomasza paruzja – rozumiana jako powtórne przyjście Chrystusa – ma się dokonać na Wschodzie, albo inaczej, ma przyjść ze Wschodu lub ze wschodem Słońca. Stąd też w średniowiecznych klasztorach liturgia godzin rozpoczynała się jeszcze przed wschodem Słońca, by konwent mógł wraz z nadejściem brzasku wyśpiewywać swoje uwielbienie Bogu, zwrócić się ku Niemu i powierzyć

Narracja przestrzeni

Mu siebie. W ten sposób zgodnie z Chrystusową przypowieścią, konwent kierując się cnotą roztropności wychodził poniekąd naprzeciw Chrystusowi, ukazując trwający od czasu jego Wniebowstąpienia czas Oczekiwania, czas Adwentu [Bałus 2011].

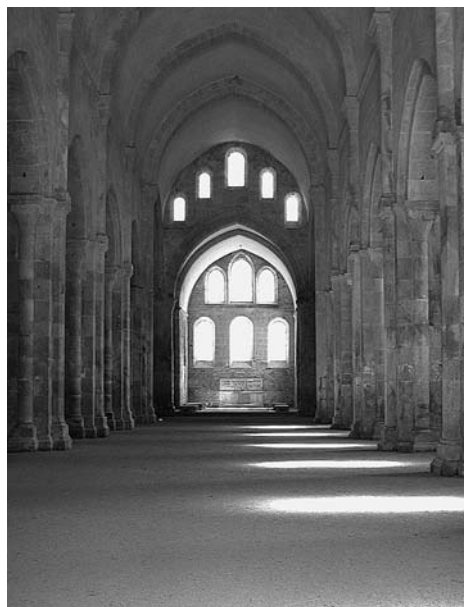
Dzięki właściwemu zorientowaniu świątyni, również od wschodu (od ołtarza, czy lektorium) rozbrzmiewa Słowo Boże, słowo nadziei, orędzie zbawienia. Słowo oświecające i uświęcające człowieka. Dodatkowo, zorientowanie świątyni w połączeniu z jej wydłużonym zazwyczaj planem, symbolizuje drogę człowieka jaką 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 przemierzającego się w przeciwnym kierunku Słońca. Nie sposób nie dostrzec w tym symbolu łaski Bożej i towarzyszącej obecności Boga, wyrażonej w teologicznej prawdzie o opatrności Bożej.

Ta droga światła (*Via Lucis*) odzwierciedla rytm solarny. Od teologicznej jednak strony ukazuje Chrystusa przychodzącego w chwale, rozświetlającego historię ludzkości, od odkupienia dokonanego na ołtarzu, poprzez kościół pielgrzymujący, aż po zapowiedź paruzji, kościół świętych i zbawionych (fasada zachodnia kościoła). Stąd



Tympanon portalu katedry w Vezelay (1130 r., Burgundia), jeden z najsławniejszych romańskich przekazów narracyjnych

Fot. M. Milecka, 2008.



Via Lucis w pustym już kościele cysterskiego opactwa w Fontenay

Fot. M. Milecka, 2008.

Część II. Narracja przestrzeni

też tympanony i kapitele są miejscami, gdzie w kościołach romańskich i gotyckich można zobaczyć wspaniałe płaskorzeźby narracyjne. Rzeźby te były uczą dla oczu oraz przekazywały bardzo dużo informacji. Ten rodzaj zdobień był nazywany „Biblią ubogich”, ponieważ za pomocą rzeźby nauczano niepiśmiennych prawd wiary.

Nie sposób nie przytoczyć na koniec jednej z najpiękniejszych, a zarazem najbardziej symbolicznych części Wigilii Paschalnej – Liturgii Światła. Oto lud wierny tkwiący w ciemności podąża za paschałem – Światłem Chrystusa i przechodząc przez bramę portalu wchodzi do wnętrza rozświetlającej się świątyni. Kieruje się ku ołtarzowi, przy którym oczyści się, uświęci i spotka się z przychodzącym Zbawicielem i zasiądzie z nim na ucztę.

Dopiero w takim kontekście widać dobitnie jak wiele wyraża właściwe zorientowanie świątyni.

Małgorzata Milecka

BIBLIOGRAFIA

- Bałus W., 2011, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Rylke J., 2013, *Tradycje kształtowania przestrzeni życiowej i wpisywania się w krajobraz*, [w:] *Natura i kultura w tradycji polskości*, red. M. Milecka, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczego, Lublin, s. 36–44.
- Wieremiej F.Z., 1938, *Stolica Jaćwieży. Monografia miasta Drohiczyzna nad Bugiem w zarysie historycznym*, Gimnazjum Państwowe im. J.I. Kraszewskiego, Drohiczyzn.

Autorska narracja

Materiały do seminarium. 25 listopada 2014 r.

AUTORSKA NARRACJA W PRZESTRZENI

Zgodnie z założeniami naszego seminarium chciałbym przedstawić trzy przykłady autorskiej narracji przestrzeni – dwie cudze i jedną własną. Pierwsza narracja z końca XIX w., to opowieść warszawskiego ogrodnika Franciszka Szaniora. Była to narracja utajniona w przestrzeni publicznej. Franciszek Szanior, gorący patriota, w swoich warszawskich parkach umieszczał narracje patriotyczne. Tak zrobił w Parku Ujazdowskim założonym na placu broni rosyjskiego garnizonu, w cieniu cerkwi św. Michała Archanioła Archistratega. W części południowej parku odtworzył scaloną z trzech zaborów polską ziemię. Od źródeł Wisły¹, przez rzekę meandrującą przez niziny środkowej Polski do jezior Pomorza. Od północy wchodzącego do parku witał (co prawda dopiero od 1932 r.), uzbrojony w trójząb i sieć, gladiator retiarii Piusa Wielońskiego, który symbolizował polskiego Dawida walczącego z rosyjskim Goliatem. Podobnie Franciszek Szanior zaprojektował układ wodny w zachodniej części Parku Krasińskich. W części wschodniej sam Pałac Rzeczypospolitej, zaprojektowany przez Tylmana z Gameren, nobilitowanego przez króla Sobieskiego za dokonania inżynierskie w kampanii wiedeńskiej, przywoływał chlubne czasy I Rzeczypospolitej². W Parku Skaryszewskim, założonym już w II Rzeczypospolitej, Franciszek Szanior nawiązał w układzie wodnym do stylu zakopiańskiego – zaczynu rodzącej się polskiej tożsamości narodowej.

¹ Niestety w trakcie ostatniej restauracji parku górny bieg Wisły otrzymał stylistykę ogrodów Zen.

² Pisałem o tym szerzej w: J. Rylke, *Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Wynik projektu badawczego „The art of landscape and art within the landscape as seen by artistic transformations at the turn of the 21st century. The results of a research project”*, „Architektura Krajobrazu”, 2013, nr 1, s. 50–63.

Część II. Narracja przestrzeni



Źródło w warszawskim Parku Ujazdowskim

Fot. J. Rylke, 2013.

Druga narracja z połowy XX w. Tadeusza Tołwińskiego, to dziedziniec przed Muzeum Narodowym w Warszawie. Pierwotnie łączyły się w nim trzy narracje: pierwsza – nowoczesnej, surowej architektury, która, podobnie jak architektura Adolfa Speera, mówiła o silnym nowoczesnym państwie; druga – odbijającej niebo sadzawki, mówiła o tożsamości – *pod polskim niebem*; trzecia – otaczających dziedziniec antycznych posągów – określała korzenie i punkt odniesienia polskiej kultury. Dzisiaj na tym dziedzińcu króluje postnowoczesne rozmycie pojęć. Architektura utraciła walor nowoczesności, posągi usunięto zastępując je donicami, w sadzawce nie ma wody.

Trzecia narracja z początku XXI w., to moja narracja. Autorska narracja w malarstwie, które uprawiam, jest tak oczywista, że ją pominię. Ostatnia praca ogrodowa,

Autorska narracja

to kapliczka poświęcona krajobrazowi przemysłowemu, wykonana przeze mnie na IV Festiwal Ogrodowy w Bolestraszcach. Początkowo chciałem tę kaplicę wykonać w Parku Chorzowskim ze względu na cechę miejsca (zrekultywowana hałda). Ale w końcu zdecydowałem się postawić ją w Bolestraszcach. Miała uzupełniać kapliczki w ogrodzie pokazującym krajobraz rolniczy z I Festiwalu (autorzy: Beata J. Gawryszewska, J. Rylke, Janusz Skalski). W narracji wykorzystałem symbolikę religijną, materiał – produkty przemysłowe, technikę – przemysłową i fabułę zaczerpniętą z przekazu medialnego. Starłem się swoją opowieść wpisać w powszechną narrację epoki przemysłowej. Symbolika religijna odnosiła się do trzech zagrożeń charakteryzujących epokę przemysłową: pozyskiwania surowców, które symbolizowała święta Barbara, transportu, które symbolizował święty Krzysztof. Spajał te zagrożenia święty Jerzy Popiełuszko, wysłuchujący, a nie nauczający, patron „Solidarności” i robotników, męczennik zniewolenia. Materiały wykorzystane w kaplicy to materiały epoki przemysłowej: żelazo, aluminium, żywica epoksydowa i *Rosa rugosa* (róża pomarszczona), gatunek ruderalny. Zastosowane do wykonania kaplicy technika i narzędzia, wykluczające wykonanie odręczne, są charakterystyczne dla epoki przemysłowej:



Kaplica w Bolestraszcach

Fot. J. Rylke, 2013.

Część II. Narracja przestrzeni

spawanie, nitowanie, chemoutwardzanie, druk laserowy. Narracja opiera się na opisanej w mediach męczeńskiej śmierci świętego Jerzego. Wykorzystanie jako trzonu kaplicy przemysłowego filtru do wody nawiązuje do utopienia świętego, ale także do jego zawołania: *złoto dobrem zwyciężaj*. Temu też służy otoczenie kaplicy krzewami róż. Osadzenie płyty z wizerunkiem świętego we wnętrzu filtru odwołuje się do przewożenia go w bagażniku samochodu, a pochylenie płyty odpowiada formie symbolicznych grobów Świętego, które pokryły Polskę w końcu lat 80. ubiegłego wieku. Oprócz narracji przekazywanej przez materiał, użyte narzędzia, zastosowaną technikę i ukształtowaną formę, narracja jest też przekazywana przez teksty modlitw, wizerunki świętych i obraz męczeńskiej śmierci świętego na porcelanie.

W opisanych wypadkach narracja przestrzeni polegała na przeniesieniu rzeczywistej, z wpisaną w nią narracją, przestrzeni w przestrzeń kształtowaną, w której ta narracja mogłaby być odczytana. W ten sposób przestrzeń kształtowana stawała się przestrzenią symboliczną – odpowiednikiem przestrzeni rzeczywistej (*ymbállo* – porównuję, składam, łączę). W pierwszym przypadku była to przestrzeń polskiego krajobrazu skupiona w biegu Wisły. W drugim była to przestrzeń, stanowiąca służbę psychologiczną w przejściu pomiędzy światem egzystencji a światem świątyni sztuki. Oprócz symbolicznego przeniesienia przestrzeni antycznej zastosowano tu transformację porządku antycznego w porządek nowoczesny, operujący geometrią zredukowaną oraz odbicie (nieba w wodzie). Trzecia narracja opierała się na symbolicznym przeniesieniu krajobrazu pracy robotniczej i skupienie go w przestrzeni *sacrum*.

Jan Rylke

NARRACJA AUTORSKA

W 2004 r. powstała inicjatywa utrzymania swoistej ciągłości istnienia najstarszego dębu w Polsce, a mianowicie Dębu Chrobry, którego wiek ocenia się na 760 lat. Dąb rośnie na styku województwa lubuskiego i dolnośląskiego w Piotrowicach, w nadleśnictwie Przemków [*Dąb Chrobry* 2014]. W kwietniu 2004 r. miała miejsce pielgrzymka polskich leśników do Watykanu, podczas której Jan Paweł II poświęcił i pobłogosławił 2,5 kg nasion pochodzących ze wspomnianego wcześniej drzewa. W maju 2004 r. żołądździe otrzymały certyfikat i świadectwo pochodzenia. Następnie trafiły do gospodarstwa szkółkarskiego w Nędzy. 630 nasion dojrzewało tam dwa lata, najpierw w pawilonach foliowych, później pod gołym niebem. Przetrwowało 514 sadzonek. W tym czasie sadzonki zostały podzielone między nadleśnictwa, szkoły, seminaria duchowne i sanktuaria w całej Polsce. Każda sadzonka posiadała stosowny certyfikat z nadanym kolejnym numerem [*Dąb Papieski* 2014].

Inicjatywa posadzenia papieskiego dębu zrodziła się w Belchatowie w 2006 r., już po śmierci Jana Pawła II. Była to swoista potrzeba upamiętnienia Papieża Polaka.

Autorska narracja

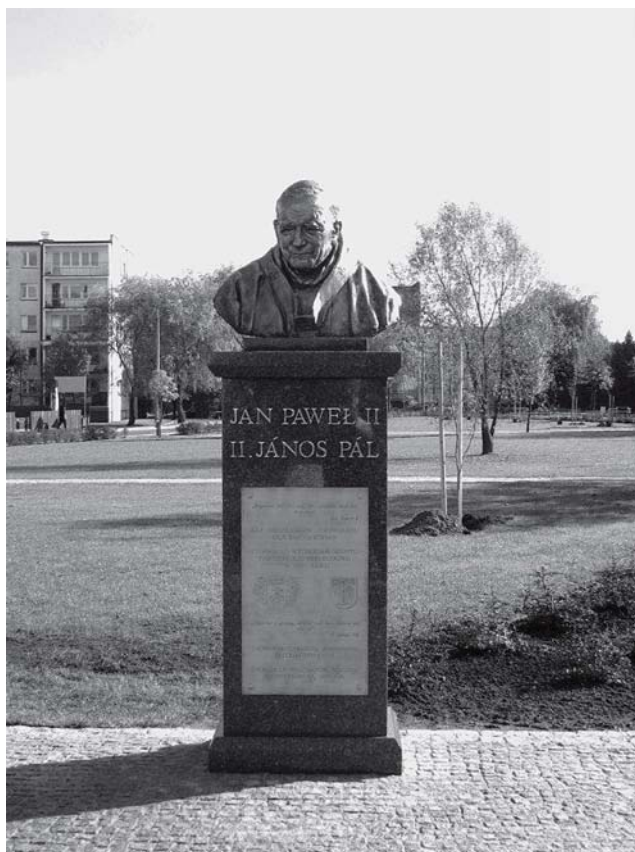
Jednak w tym przypadku nie była to ceremonia posadzenia drzewka w dowolnym miejscu, ale szersza inicjatywa, która jak się potem okazało doprowadziła do swoistej narastającej narracji. W 2006 r. powstał projekt skweru na os. Dolnośląskim, przy zbiegu ul. Edwardów i al. Kard. Wyszyńskiego (autor: dr hab. Małgorzata Milecka, prof. nadzw., asystent: Ewelina Widelska), którego rdzeniem miał być właśnie dąb papieski. Z uwagi na sąsiedztwo kościoła, skwer miał zyskać pewną symbolikę chrześcijańską. W obszar o kształcie trapezu został wpisany ogród krzyżowy, którego ramiona stanowiły biało-żółte wstęgi przecinające się właśnie w miejscu posadzenia dębu. Kolorystyka nasadzeń korespondowała z barwami papieskimi, natomiast cała kompozycja skweru była podporządkowana umiejscowieniu drzewa. Nasadzenia okalające skwer, izolujące tę przestrzeń od współczesnej zabudowy osiedlowej, odnosiły się do symboliki narodowej, poprzez nasadzenia z brzoź o białej korze oraz dereni o czerwonej barwie pędów. Wejścia na teren skweru obsadzono lipami, symbolicznie związanymi w religii chrześcijańskiej z osobą Maryi, która była niezwykle ważna dla Papieża Polaka.



Dąb papieski z symboliczną kamienną księgą.

Fot. M. Milecka, 2013

Część II. Narracja przestrzeni



Popiersie Jana Pawła II z zaakcentowaniem daru popiersia od węgierskich artystów

Fot. M. Milecka, 2013

W roku 2012 powstała kolejna inicjatywa ustawienia na istniejącym już placu popiersia Jana Pawła II. Obelisk został ufundowany i przywieziony do Bełchatowa przez artystów z węgierskiego miasta Csongrad, które współpracuje z Bełchatowem. Okazało się, że trzeba będzie przeprojektować nieco plac, aby stworzyć odpowiednią ekspozycję dla papieskiego wizerunku, jednocześnie wyznaczając odpowiednie miejsce, które będzie korespondowało z rosnącym już dębem, stanowiącym punkt centralny placu. Powstał także projekt cokółu, który miał odpowiednio wyeksponować rzeźbę. Dosadzono wtedy mnóstwo białych i żółtych krokusów, które zakwitają właśnie na 2 kwietnia oraz dwie białe magnolie, stanowiące tło dla popiersia na kamiennym cokole, który stanął na osi wyznaczonej przez dąb – przodem do symbolicznej kamiennej księgi, w której wyryte zostały słowa homilii wygłoszonej przez Ojca Świętego na Placu Zwycięstwa w Warszawie w 1979 r. – „...Ten stary dąb

Autorska narracja

tak urósł, a wiatr go żaden nie obalił, bo korzeń jego Chrystus...” Umieszczenie postumentu z popiersiem na tle wschodzącego słońca jest również odwołaniem się do tradycyjnej symboliki chrześcijańskiej.

Odsłonięcie popiersia odbyło się podczas VIII obchodów Dni Papieskich w Bełchatowie, a skwer zyskał nazwę Skweru Papieskiego. Było to związane ze staraniem się miasta o uzyskanie patronatu JP II. Bełchatów był pierwszym miastem w województwie łódzkim, które uzyskało ten tytuł i czwartym w Polsce.

Jeżeli mielibyśmy odnosić się do narracji w kontekście jej czytelności, wydaje się, że na poziomie tak prostej i wymownej symboliki skwer jest dla mieszkańców Bełchatowa bardzo wyrazisty w swoim przekazie. Co więcej, na tyle istotny, że zainteresowali się nim nawet partnerzy zagraniczni. Jest to jedno z bardziej lubianych przez bełchatowian miejsc i co zaskakujące, nie podlega praktycznie aktom wandalizmu, co może wiązać się z pewnego rodzaju szacunkiem dla osoby Świętego Jana Pawła II, który na stałe wpisał się w polską historię, tradycję i kulturę.

Ewelina Widelska

NARRACJA AUTORSKA I INTERPRETACJA

Narracja autorska to niepowtarzalne spojrzenie artysty-projektanta na daną przestrzeń, natomiast interpretacja to indywidualny odbiór pewnej idei. Czytanie przestrzeni jest jak interpretacja wiersza – trudna i nie zawsze trafna. Poznanie historii miejsca, a w następnej kolejności narracji autora pozwala na ocenę czy koncepcja projektowa, realizacja jest zgodna z duchem miejsca. Zarówno narracja autorska, jak i interpretacja przestrzeni są indywidualnym odzwierciedleniem ludzkiej duszy, a każda wizja lub obraz przestrzeni jest osobistą sygnaturą autora – zarówno dla twórcy, jak i widza.

Biorą pod uwagę, że moje zainteresowania koncentrują się przede wszystkim na tematyce krajobrazu kulturowego kształtowanego w XX w., przedstawię Państwu przykłady, które reprezentują to zagadnienie.

Narracja autorska dotyczyć będzie miasta Świdnik – Placu Konstytucji 3-go Maja oraz głównych założeń projektowych, które uprzednio zawarłam w swojej pracy magisterskiej, a interpretacja będzie się odnosić do projektu rewitalizacji osiedla ZOR na przykładzie skweru im. Matki Bożej Fatimskiej na osiedlu Bronowice w Lublinie według E. Przesmyckiej, K. Boguszewskiej i N. Przesmyckiej.

„Miasto nie składa się tylko z domów i ulic, ale z ludzi i ich nadziei” [Augustyn 2006]. Ten cytat to motto, które towarzyszyło mi podczas powstawania idei projektowej ww. pracy. Chciałam stworzyć narrację, która nie tylko upiękaczyłaby projektowane miejsce, ale też ukazałaby jego tożsamość.

Część II. Narracja przestrzeni

Świdnik. Miasto powstałe po wojnie, w okresie PRL-u. Przez wielu znienawidzone, uważane za czasy niewoli. Jednak spójrzmy na to z innej perspektywy – oczami zwykłych ludzi, którzy znaleźli tutaj źródło utrzymania, a własną ciężką pracą wybudowali osiedle, które wraz z rozwojem otrzymało prawa miejskie i kształtują go po dziś dzień. Czy są dumni ze swej historii? Czy ją szanują? Myślę, że tak.

Zostawmy politykę i skupmy się na Placu Konstytucji 3. Maja. W skali miasta stanowi ważny ciąg komunikacyjny. Najważniejsze elementy tego miejsca to Grób Nieznanego Żołnierza, Pomnik Konstytucji 3. Maja, które wprowadzają podniosły nastrój, dają możliwość zadumy nad własną historią. Zegar usytuowany na środkowym tarasie placu, świdniczanie uważają za ciekawe rozwiązanie, które już na stałe wpisało się w to miejsce, jednak jego forma powinna ulec zmianie. Istniejący drzewostan oceniają za najciekawszy walor tego miejsca.

GLÓWNE ZAŁOŻENIA PROJEKTOWE: ŚMIGŁO ŚMIGŁOWCA

Dla mieszkańców symbolem Świdnika jest Wytwórnia Sprzętu Komunikacyjnego (WSK), której miasto zawdzięcza swoje istnienie i rozwój, a synonimem samym w sobie jest śmigłowiec. Ruch śmigła wychodzącego z jednego punktu posłużył Autorce za inspirację do wytyczenia linii geometrycznych na placu.

Cały Plac Konstytucji 3. Maja tworzą linie geometryczne. Linie równoległe nawiązują symbolicznie do charakteru tkanki miejskiej oraz linie wychodzące z jednego punktu – zaczerpnięte z motywu „świdnickiego śmigła”. Punkt, z którego linie te wychodzą usytuowany jest na terenie Skweru Miejskiego z fontanną i teren MCUS-u.³ W miejscach przecięcia się linii autorka wytyczyła ciągi piesze, rabaty oraz oś kompozycyjną, która dodatkowo podkreślona została przez motyw nawiązujący do tradycji „świdnickich spacerów”.

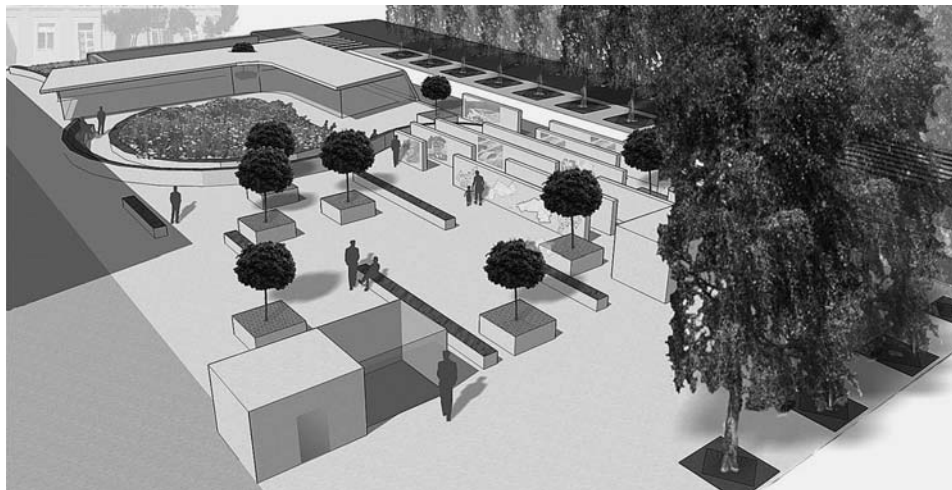
HERB MIASTA ŚWIDNIK

„Znaki miasta Świdnika to herb, chorągiew, flaga, sztandar, pieczęć. Są one otoczone największą czcią mieszkańców miasta, stanowią symbol ich wspólnoty, przywiązania i lokalnego patriotyzmu” [Jankowski 2013].

Dlatego za inspirację do projektu terenu, zlokalizowanego przed Miejsko-Powiatową Biblioteką Publiczną, posłużyło godło Świdnika. Ławka z oparciem w kształcie litery „S” symbolizuje śmigło, a bryły, tworzące rodzaj ścianek wystawowo-ekspozycyjnych symbolizują lotki skrzydła. Na ściankach znajdują się ważne informacje

³ Skweru Miejskiego z fontanną i teren MCUS-u był tematem pracy inżynierskiej realizowanym przez Autorkę. Obszar ten znajdującym się po przeciwnej stronie Placu Konstytucji 3. Maja na skrzyżowaniu ulic Niepodległości i kard. St. Wyszyńskiego. Obie prace miały stanowić całość i mieć wspólną ideę. Elementem scalającym te dwie przestrzenie publiczne miała być wspólna oś kompozycyjna, materiał oraz element małej architektury.

Część II. Narracja przestrzeni



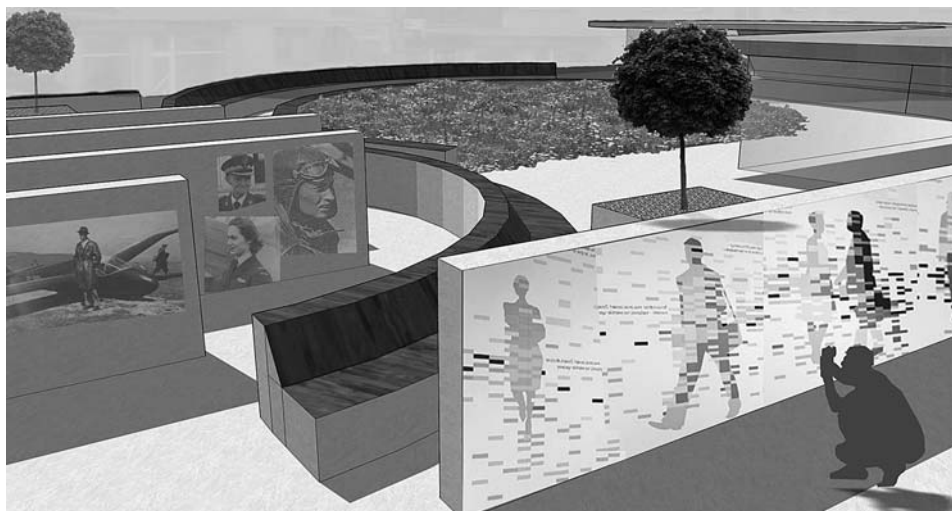
Panorama na teren przed Miejsko-Powiatową Biblioteką Publiczną

Źródło: opracowanie własne, 2013.

regionalnym i promują siedlisko susła perełkowego na terenie NATURA 2000, znajdujące się na obszarze lotniska w Świdniku.

MOZAIKA

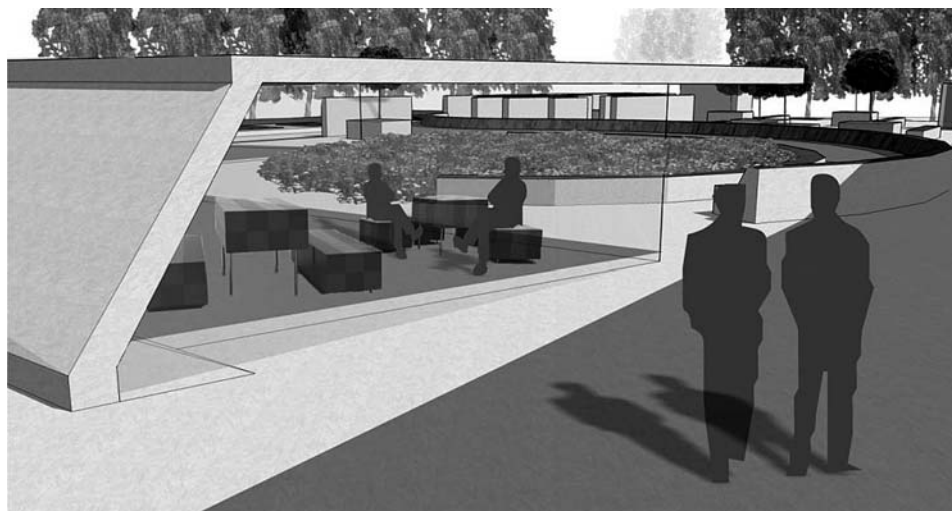
Mozaika jest bardzo częstym i ciekawym elementem dekoracyjnym wielu powojennych budynków. Niestety w ostatnim czasie jest ona niedoceniana i bezmyślnie



Widok na część kulturalną w postaci ścian wystawowych zlokalizowanych przed Miejsko Powiatową Biblioteką Publiczną

Źródło: opracowanie własne, 2013.

Autorska narracja



Widok na wiatę zlokalizowaną na terenie przed Miejsko-Powiatową Biblioteką Publiczną
Źródło: opracowanie własne, 2013.

niszczona podczas różnych prac modernizacyjnych. W Świdniku znajduje się kino „Lot”, budynek z 1966 r. Ma on przepiękną – mozaikową – wejściową elewację. W ostatnich latach budynek przeszedł modernizację, i „na szczęście” mozaika, jako jedyny element przeszłości, została zachowana.

Motyw mozaiki wykorzystano we wnętrzu przed biblioteką. Główna ściana wystawowa zlokalizowana wzdłuż ulicy Niepodległości to rodzaj rzeźby pokrytej mozaiką. Jej główną ideą jest człowiek, który tak ważny był w dobie modernizmu.

ROŚLINNOŚĆ

Inspiracją do wyboru materiału roślinnego dla opracowanego projektu były materiały źródłowe i fotograficzne z okresu modernizmu i socrealizmu. Aby urozmaicić zieleni trawników, która dominuje na obecnym Placu Konstytucji 3. Maja, zastosowano łąkę kwietną – nieodzowny, sielski element polskiego krajobrazu.

Wzdłuż ulic Niepodległości i kard. St. Wyszyńskiego autorka zaproponowała topole Simonii (*Populus simonii*) ‘Fastigiata’. Inspirację stanowiły materiały źródłowe i fotograficzne miasta. Na samym placu, oprócz topoli Simonii ‘Fastigiata’, zastosowano również nasadzenia z drzew owocowych nawiązujących do pierwotnie występujących tu w latach 60. XX w., a które częściowo zachowały się na placu do dzisiaj.

Zaprojektowane murki oporowe podkreślają przestrzeń rabat, bogato obsadzone krzewami ozdobnymi, tj. forsycjami, tawułami, lilakami oraz ognikami. Dzięki nim cały plac wzbogacił się o piękny akcent kolorystyczny od wczesnej wiosny do późnej jesieni. Dodatkowo w obu wnętrzach zastosowano wspomnianą już łąkę

Część II. Narracja przestrzeni



Widok na plac z rabatami, bogato obsadzonymi krzewami ozdobnymi.

Źródło: opracowanie własne, 2013.

kwietną, skupiającą rośliny kwitnące na czerwono, niebiesko i biało – czyli symbolizujące barwy herbu Świdnika.

Autorka poprzez powyższe rozwiązania chciała ukazać jak ważna według niej jest dla świdniczan tożsamość miejsca, która wpływa znacząco na ich rozwój gospodarczy i kulturowy, zarówno na tle Lubelszczyzny, jak i Polski, oraz jak jej można poszukiwać w nowoczesnych rozwiązaniach przestrzennych. Przez swoją narrację próbowała pokazać ludzi i ich życie, tak silnie związane z ich historią.

INTERPRETACJA

Mimo że jestem rodowitą lublinianką z osiedlem Bronowice zetknęłam się po raz pierwszy na studiach przy dokonywaniu inwentaryzacji dendrologicznej w ramach praktyk studenckich. Jest to osiedle związane z latami powojennymi oraz z przemysłem mineralnym i metalowym. Ze względu na występujące tu zjawisko wandalizmu, nie jest jednak cenione i uważane za spokojne i bezpieczne. Jednakże podczas inwentaryzacji uwagę moją przyciągnął wyjątkowy drzewostan, który w pewien sposób łądzi prostotę zabudowy oraz bariery architektoniczne.

Kiedy zrealizowano powyższy projekt z ciekawości udałam się na rekonesans. Skwer ulokowany został wzdłuż ulicy Drogi Męczenników Majdanka, między ulicami Krańcową i Lotniczą. Sama konstrukcja skweru była bardzo prosta. Składała się z betonowych słupów, umiejscowionych samotnie lub stanowiących podpory pergoli, po których wspinały się różane krzewy. Dodatkowa funkcja słupów to miejsce na ekspozycję intencji i mott. Intencje były bardzo wymowne, mówiły o godności



Widok na skwer kardynała Stefana Wyszyńskiego na Osiedlu Bronowice w Lublinie
Fot. N. Kot, 2014.



Widok na pojedyncze oraz grupy słupów stanowiące podpory pergoli na skwerze kardynała Stefana Wyszyńskiego na Osiedlu Bronowice w Lublinie
Fot. N. Kot, 2014.

Część II. Narracja przestrzeni

człowieka, dobru, które jest w każdym z nas, miłości i życiu. Niestety nie znalazłam żadnych inicjałów ich autora czy autorów. Zastanawiałam się skąd pomysł na takie rozwiązanie i czy obecna naprzeciwko parafia pw. św. Maksymiliana ma z tym coś wspólnego? Po powrocie do domu zaczęłam wpisywać po kolei w Internet intencje „pieniądz jest znikomy, a miłość trwa”, „życie trzeba przeżyć godnie, bo jest tylko jedno”. Ich autorem był kardynał Stefan Wyszyński. a więc moje pierwsze skojarzenie było częściowo poprawne, ale dlaczego kardynał i co ma wspólnego z osiedlem Bronowice. Szukałam dalej, lecz nic konkretnego nie znalazłam. Dlatego sięgnęłam do źródła – narratora, które wyjaśniło mi ideę tej przestrzeni⁴.

Natalia Kot

NARRACJA AUTORSKA

Pisanie o narracji autorskiej z pozycji architekta-urbanisty jest nieco utrudnione. Po pierwsze, jest to wynik specyfiki tej profesji, która przejawia się pewnego rodzaju rozproszeniem narracji – w wielu wątkach, nie ujętych w jedno konkretne dzieło architektoniczne (materialne), a po drugie, praca ta jest zawsze wynikiem wysiłku wielu osób, co sprawia, że owo autorstwo jest postrzegane najczęściej zbiorowo – wspólnie.

Z natury rzeczy obiekty architektury, czy urbanistyki mają być użyteczne (funkcjonalne), trwałe i piękne (wg Witruwiusza). Współcześnie rola estetyczna dzieł architektury jest marginalizowana – przeciwny osąd można dać w stosunku do obiektów architektury krajobrazu – piękno nadal odgrywa znaczącą rolę, użyteczność jest w pewien sposób ograniczona, natomiast trwałość wymierzają pory roku, warunki pogodowe – czyli cykliczność wpisana jest w naturę miejsca.

Do rozważań nad interpretacją współczesnego krajobrazu wybrałam miejsce szczególne: otoczenie *Serpentine Gallery (Kensington Gardens)* w Londynie, które jest

⁴ Projekt powstał z inicjatywy mieszkańców powyższego osiedla, którzy zwrócili się do władz samorządowych z prośbą o nowe skwery. Ich pomysł polegał na utworzeniu miejsc do „adoracji” figuralnych przedstawień autorytetów powiązanych z Kościołem katolickim – Janem Pawłem II, ks. Jerzym Popiełuszko, kard. Stefanem Wyszyńskim i Matką Boską Fatimską. Ta idea miała być próbą walki z wandalizmem. Główną ideą projektu było stworzenie sześciu przestrzeni kontemplacji, które miały stronić od przedstawień figuralnych w przestrzeni publicznej. Zaproponowano powtarzalne elementy małej architektury w formie reliefów, gdzie znajdowałyby się wybrane cytaty wiążące się z uniwersalnymi przesłaniami patronów skwerów. Wprowadzono tu również miejsca do siedzenia i odpoczynku, a z powodu bogatego doboru roślin skwery miałyby też dodatkowo pełnić funkcję edukacyjną – [za:] E. Przesmycka, K. Boguszewska, N. Przesmycka, *Współczesna przestrzeń publiczna wyrazem potrzeb lokalnej społeczności na przykładzie skweru im. Matki Boskiej Fatimskiej na Osiedlu Bronowice w Lublinie*, Teka Kom. Arch. Urb. Stud. Krajobr. – OL PAN, Lublin 2010, s. 230–239.

corocznie (od 2000 r.) poddawane kreacji autorskiej przez wybranych, światowej sławy, architektów. Mariaż architektury i krajobrazu w tym wypadku nakazuje podporządkowanie się miejscu, w przeciwieństwie do realizacji architektonicznych, w których to najczęściej elementy zieleni są podporządkowane formie architektonicznej. Drugi przykład do niniejszych rozważań to Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie (wyłącznie obiekt architektoniczny i otoczenie) oceniony przeze mnie jako wyraźna próba zmiany dotychczasowej narracji w historii żydowskiej. Trzeci przykład to szklana piramida – wejście do Luwru, zaś czwarty *Tate Modern Gallery* w Londynie.

W tych czterech przykładach interpretuję obiekty architektoniczne w ścisłym powiązaniu z krajobrazem, kierując się definicją architektury Marka Budzyńskiego, który traktuje ją jako połączenie kultury i natury. To odczuwanie/traktowanie architektury zmieniło się wraz z doświadczeniami już w życiu zawodowym, kiedy przyszła refleksja do słów Bruna Tauta – czy „architektura to tylko sztuka proporcji”? Część tzw. narracyjną traktuję jako rodzaj otwarcia i refleksji na dalszą drogę, wszak nie mogę jeszcze dokonać podsumowania. Do omówienia wybrałam projekt konkursowy – pl. Małachowskiego przed Zachętą [R. Józwik, D. Polkowska 2014].

PAWILONY *SERPENTINE GALLERY* W LONDYNIE
– ARCHITEKTONICZNY WIELOGŁOS NT. JEDNEGO MIEJSCA
(INTERPRETACJA)⁵

Współczesna forma tymczasowa w przestrzeni miejskiej przeciwstawiona jest odwiecznej idei budowania na wieki. Trwałość materialna jest obecnie poddawana weryfikacji poprzez często konkurencyjne względy: ekonomiczne, ideowe, polityczne, ekologiczne itd.

Pawilon towarzyszący *Serpentine Gallery* w londyńskim Kensington Gardens autorstwa Smiljana Radića (2014 r.) jest czternastym obiektem tymczasowym dedykowanym temu miejscu. Podobnie jak w poprzednich latach, postawiono zadanie zaprojektowania takiego obiektu, który będzie w sposób wyróżniający korespondować ze specyficznym otoczeniem – z jednej strony z parkiem, a z drugiej z budynkiem *Serpentine Gallery*. Forma pawilonu nie jest obca w tradycji architektury parkowej, jednak obecne obiekty nadają nową jakość tej formie wypowiedzi architektonicznej, tym bardziej, że z założenia ma ona oddziaływać przez określony czas, zaś dodatkowym kontekstem, poza miejscem i czasem, są poprzednie obiekty, do których porównuje się następne.

Cztery ostatnie różnią się w sposób znaczący od siebie. Wyczuwalna jest pokora z jaką autorzy podchodzą do miejsca – Peter Zumtor (2011); Herzog & de Meuron, Ai Weiwei (2012); Smiljan Radić (2014) – wyrażona choćby użyciem „skromnych”

⁵ Tekst jest częścią przygotowywanego artykułu nt. współczesnej architektury Londynu.

Część II. Narracja przestrzeni

materiałów, otwarciem na otoczenie. Podejście do miejsca jest kluczowe w owym zadaniu. Peter Zumtor i Smiljan Radić nawiązują do prastarego, dośrodkowego rozumienia miejsca – takiego, które skupia ludzi, integruje, zapewnia otoczenie i bezpieczeństwo. Pawilon z 2012 r. jest ukryty – jest rodzajem schronienia pod formami nawiązującymi do form natury, które kamuflują miejsce – lustro wody odbijające niebo i otoczenie. Sou Fujimoto (2013 r.) nie próbował zmierzyć się z naturą. Jego przestrzenna lekka w formie biała struktura, w której pojawia się człowiek – funkcjonuje i zarazem znika w przestrzeni. W pewien sposób (ale nie w formie, raczej w sposobie budowy) przypomina gniazdo – precyzyjnie, wręcz jakby mechanicznie skonstruowane z prostych, prostopadłe połączonych pałaków.

Pawilon Smiljana Radića ma formę przypominającą kokon lub wielki uniesiony głaz. Powstała w wyniku modelowania, przekształcania torusa. Uformowana powłoka-łupina, wytworzona ze szklanych włókien „zamyka” użytkownika w środku. Kontakt z zewnątrz umożliwia otwarcia: wejście/wyjście skierowane na budynek *Serpentine Gallery*, taras otwarty w kierunku północnym parku, okno kadrujące drzewo oraz otwarcie do „epicentrum” miejsca. Wewnątrz funkcjonuje kawiarnia. Obiekt jest również scenariem dla sponsorowanych piątkowych nocnych spotkań z poezją, muzyką, filmem, literaturą. Pawilon dzięki półprzezroczystej powłoce po oświetleniu wnętrza staje się świetlistą bryłą.

Idea corocznego prezentowania pawilonów doskonale uzupełnia program miejsca oraz oferty turystycznej i kulturalnej Londynu. Szacuje się, że *Serpentine Gallery* w 2013 r. odwiedziło ponad 200 tys. osób.

MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH (POLIN) – ZMIANA NARRACJI POPRZEZ OBIEKT MUZEALNY

Muzeum Historii Żydów w Warszawie otwarto 28 października 2014 r. Przed ukończeniem prac nad ekspozycją można było zwiedzać i zgłębiać architekturę obiektu zaproponowaną przez fińskiego architekta Reiner Mahlamakiego. Ta wypowiedź to moje wybrane spostrzeżenia i odczucia na temat muzeum i jego otoczenia.

Muzeum powstało na terenie dawnej dzielnicy żydowskiej, a później getta warszawskiego. Ten okres upamiętnia pomnik Bohaterów Getta, który ma formę masywnego prostopadłościanu. Monument wpisany był w park/skwer, który otaczały powojenne bloki zamieszkałe przez nowych mieszkańców.

Kiedy rozstrzygnięto konkurs architektoniczny na Muzeum, zanim przystąpiono do budowy obiektu, postawiono budynek tymczasowy zapowiadający zmianę – tj. *Obel*, co w języku hebrajskim znaczy „namiot”. Oswajano lokalną i warszawską społeczność poprzez organizowanie koncertów plenerowych, wystaw i innych imprez.

Forma przestrzenna Muzeum nawiązuje do bryły pomnika i jest to zamierzony autorski koncept. Reiner Mahlamaki zestawiał dwa prostopadłościany na wspólnej

Autorska narracja

osi. Oś w moim odczuciu w tym wypadku znaczy więcej niż tylko linia organizująca kompozycję. Oś jest właściwą narracją.

Na niej znajduje się śmierć – zaczyna ją pomnik Bohaterów Getta, tworzy ją także Muzeum – przejście przez historię narodu żydowskiego. Nad tą drogą jest falująca szczelina nawiązująca do Morza Czerwonego rozstępującego się przed Mojżeszem. Na końcu osi jest życie – drzewo, które zostało ocalone i wpisane do koncepcji architektonicznej – jako jedyne jest pokazane (wyróżnione) na projekcie architektonicznym.

Resztę otoczenia stanowi park, ale nie ma on już tak mocnego wymiaru symbolicznego, chociaż sam autor mówi: „Najważniejszy jest pobliski park, drzewa, wypoczywający w zieleni ludzie. Chciałem, by wchodzący do tego Muzeum widzieli życie i nadzieję. Bo to nie miało być muzeum Holocaustu”.

PIRAMIDA PRZED LUWREM W PARYŻU – NARRACJA WEJŚCIA

Kiedy z inicjatywy politycznej prezydenta Francois Mitterranda przebudowano Luwr (1989 r.), nikt nie sądził, że kreacja architektoniczna Ioha Ming Peia będzie swoistym kamieniem milowym w postrzeganiu tego miejsca, ale również, w ogóle, kamieniem milowym architektury.

Przełomowym rozwiązaniem było zaproponowanie nowego wejścia – na środku placu, na osi pałacu powstała forma przeszklonej piramidy. Funkcja muzealna została przypisana Luwrowi podczas Rewolucji Francuskiej dekretem. Wśród kolekcji muzealnych dosyć okazałą część stanowią eksponaty związane ze starożytnym Egiptem. Piramida po części może odwoływać się do tejże narracji – do aspiracji związanych z francuskimi wyprawami archeologicznymi z czasów napoleońskich, z drugiej strony jest starą, bardzo utrwaloną formą przestrzenną. Istnieją przekazy o wcześniejszych paryskich obiektach i projektach przypominających piramidy. Nadanie lekkości, a tym samym nowoczesności, świetlistości obiektowi, który kojarzyć może się z tajemniczymi, ciemnymi, przytęchłymi komnatami, było swoistym *novum*.

Takie rozwiązanie nie wzbudziło entuzjazmu wśród konserwatywnej części paryżan. Z pewnością ta sama skłonność do kontestacji „nowego” nakazała protestować przeciwko lokalizacji wieży Eiffla, kiedy ta powstawała.

Piramida Peia jest obiektem przypominającym diament w otoczeniu „arcyzabytkowym”. Ponadczasowość formy i umiar proporcji, a także kompozycyjne usytuowanie na głównej osi Paryża i osi bocznych bram skrzydeł pałacu jest doskonałym wpisaniem w miejsce. Nawiązanie do tej formy we wnętrzu, w postaci piramidy odwróconej jest dla mnie takim odniesieniem do czasu – z jednej strony o ponadczasowości świadczą zbiory muzealne, a z drugiej wszystko jest ograniczone właśnie danym czasem, daną epoką, daną historią.

Część II. Narracja przestrzeni

TATE MODERN GALLERY W LONDYNIE – NOWA NARRACJA

W 2000 r. elektrownia Bankside Power Station w Londynie (proj. Giles Gilbert Scott, 1947, 1963) została zmodernizowana przez biuro Herzog & de Meuron i zaadaptowana na cele wystawiennicze. Powstało Muzeum Sztuki Nowoczesnej *Tate Modern Gallery*.

Ówczesne działania architektoniczne można uznać za przykład oderwania formy od przypisanej niegdyś funkcji – kolejne złamanie dotychczasowego paradygmatu opartego na przekonaniu, że forma podąża za funkcją. Surowość modernistycznej architektury i jej ogromna skala to atrybuty, które uwzględniają wymogi współczesnej przestrzeni wystawienniczej. Ten przykład, jak również wiele innych, świadczy, że obiekty poprzemysłowe są sceneriami dla nowych narracji.

W dawnej Hali Turbin, która jest wielką przestrzenią spełniającą obecnie funkcję *foyer*, na gładkiej betonowej posadzce wyróżnia się długi (150 m) ślad po pęknięciu. Jest wpisany w miejsce tak idealnie, że można by uznać, że jest to część historii miejsca, powstał w wyniku jakiegoś nieplanowanego mechanizmu. A jednak nie. W 2007 r. Doris Salcedo wykuła tę szczelinę (*Shibboleth*) jako rodzaj manifestu artystycznego przeciwko podziałom kulturowym, religijnym, narodowościowym.



Pawilon *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Peter Zumthor)

Fot. R. Józwik, 2011.

Autorska narracja

Teraz, kiedy pęknięcie to zostało zabetonowane, a muzeum stało się terenem pozbawionym barier kulturowych, miejsce to nabiera nowego znaczenia.

W skali miasta *Tate Modern Gallery* jest zakończeniem osi: katedra św. Pawła – Most Milenijny. Wystający komin stanowi dominantę przestrzenną, widoczną z wielu miejsc, ale szczególnie dobrze z północnego brzegu Tamizy. Przestrzeń wokół obiektu tworzy nastrój swoistej lokalności dzięki temu, że nie ma tu bardzo rozległych placów, a zieleń przed obiektem daleka jest od „elitarnego/oficjalnego” charakteru.



Pawilon *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Peter Zumtor)

Fot. R. Józwik, 2011.



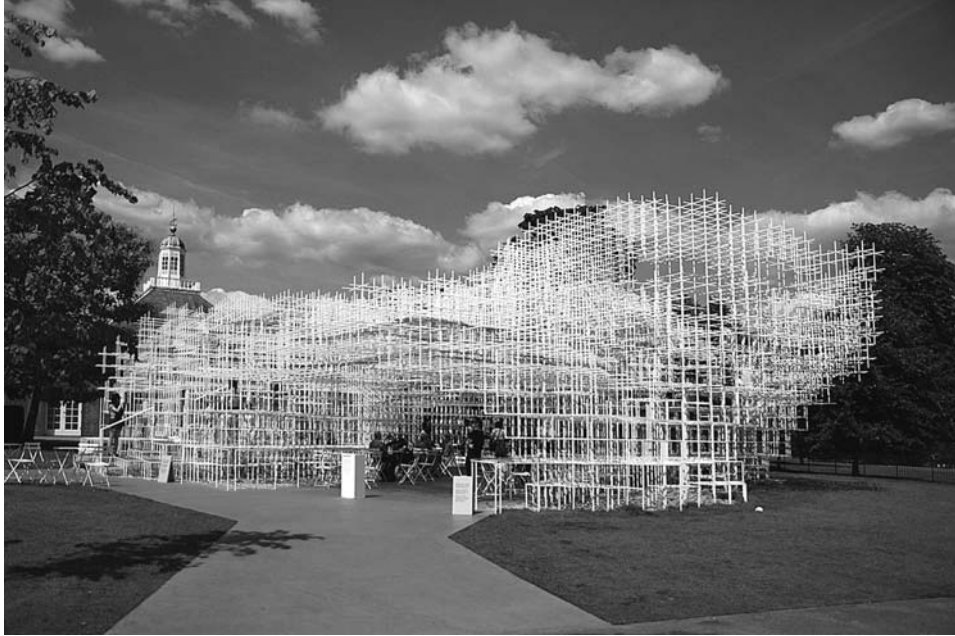
Pawilon *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Peter Zumtor)

Fot. R. Józwik, 2011.



Pawilon *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Peter Zumtor)

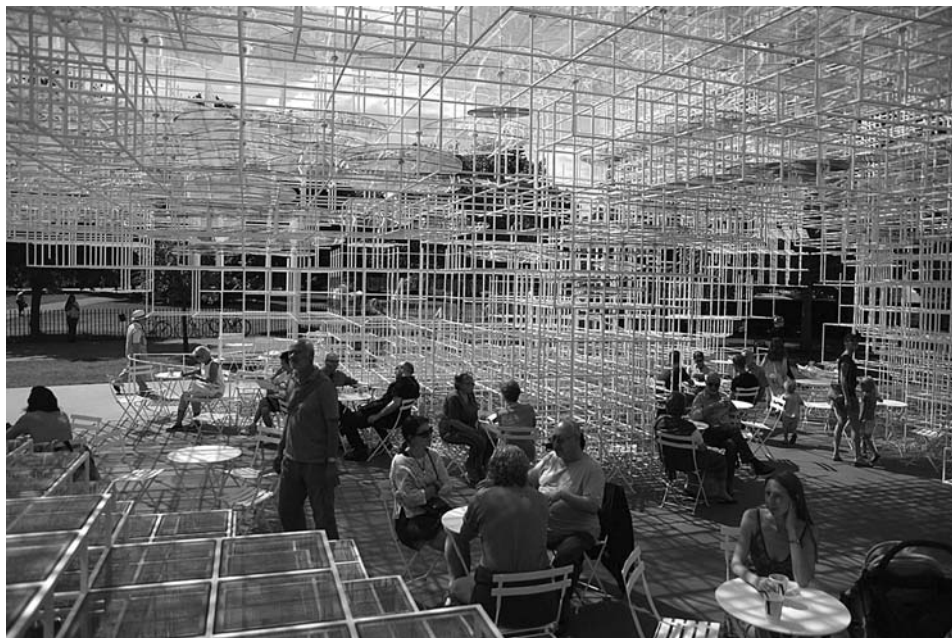
Fot. R. Józwik, 2011.



Pawilon *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Sou Fujimoto)
Fot. R. Józwick, 2013.



Pawilon *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Sou Fujimoto)
Fot. R. Józwick, 2013.



Pawilon *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Sou Fujimoto)

Fot. R. Józwiak, 2013.



Pawilon *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Sou Fujimoto)

Fot. R. Józwiak, 2013.



Pawilon *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Smiljan Radić)
Fot. R. Józwick, 2014.



Pawilon *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Smiljan Radić)
Fot. R. Józwick, 2014.



Wnętrze pawilonu *Serpentine Gallery* w Londynie (arch. Smiljan Radić)

Fot. R. Józwiak, 2014.

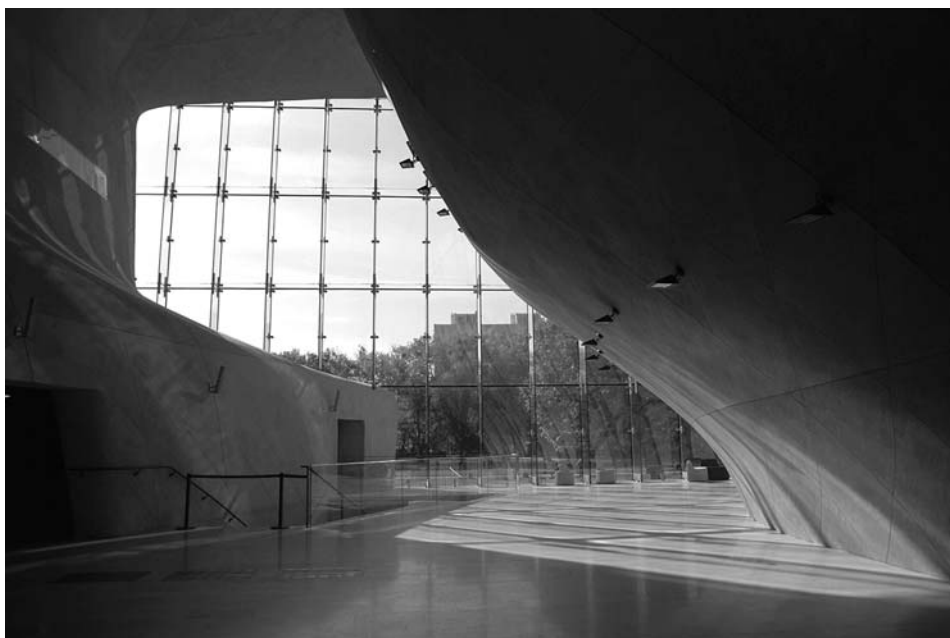


Wnętrze pawilonu *Serpentine Gallery* w Londynie – widok na drzewo (arch. Smiljan Radić)

Fot. R. Józwiak, 2014.



Muzeum Historii Żydów Polskich i pomnik Bohaterów Getta
Fot. R. Józwik, 2014.

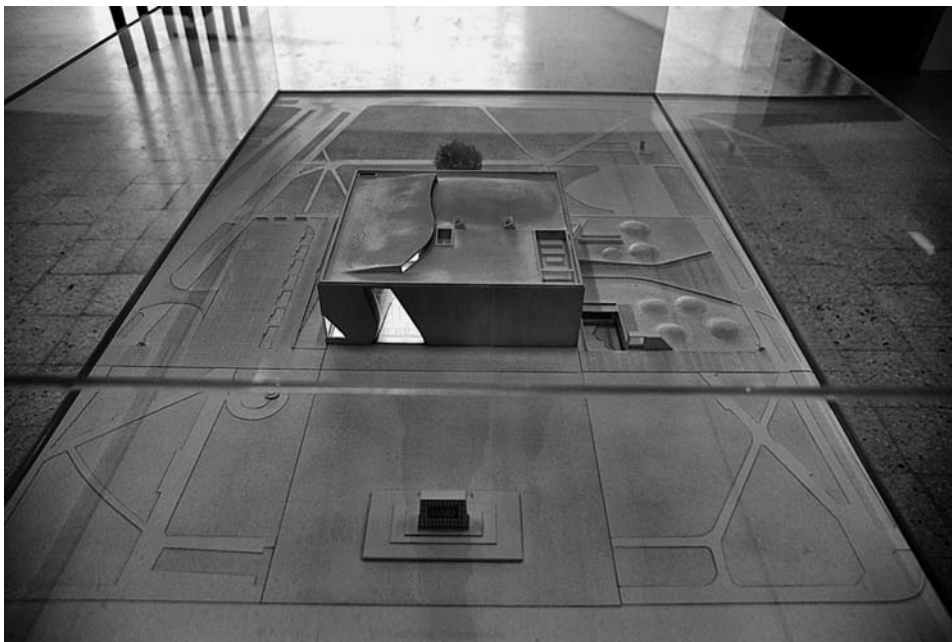


Muzeum Historii Żydów Polskich – foyer
Fot. R. Józwik, 2014.



Muzeum Historii Żydów Polskich – elewacja tylna z drzewem jako elementem projektu architektonicznego

Fot. R. Józwik, 2014.



Muzeum Historii Żydów Polskich – makieta

Fot. R. Józwik, 2014.



Sklepienie Muzeum nawiązujące do Morza Czerwonego roz-
stępującego się przed Mojżeszem
Fot. R. Józwik, 2014.



Szklana piramida przed Luvrem w Paryżu
Fot. R. Józwik, 2011.



Piramida przed Luvrem w Paryżu, widok od wewnątrz pokazujący transparentność formy
Fot. R. Józwik, 2011.



Piramida przed Lувrem w Paryżu – schody wewnątrz wejścia
Fot. R. Jóźwik, 2011.



Widok z *Tate Modern Gallery* w Londynie na katedrę św. Pawła i Most Millenijny
Fot. R. Józwik, 2014.



Dawna hala turbin – *Tate Modern Gallery* w Londynie
Fot. R. Józwik, 2014.

Autorska narracja



Dawna Hala Turbin – *Tate Modern Gallery* w Londynie

Fot. R. Józwik, 2014.



Szczelina – ślad po instalacji „Shibboleth” Doris Saldeco z 2007 r. – *Tate Modern Gallery* w Londynie.

Fot. R. Józwik, 2014.

PLAC MAŁACHOWSKIEGO W WARSZAWIE – KONKURS W 2014 R.⁶
– NARRACJA AUTORSKA

Założeniem podstawowym w projekcie konkursowym na Plac Małachowski w Warszawie było ukształtowanie placu miejskiego jako aktywnego miejsca w mieście, łączącego wartości historyczne oraz wartości wynikające z funkcji otaczających obiektów poprzez współczesną formę architektoniczną.

Celem głównym, o wymiarze społecznym, było zintegrowanie różnych środowisk – ludzi: sztuki, kultury, nauki i biznesu.

Założeniem było także scalenie formalne placu poprzez jednolitą formę architektoniczną, która nie pozbawi pluralistycznej natury tego miejsca, posiadającego swoje odróżniające się fragmenty. Zagwarantowałyby to swobodę uczestnictwa

⁶ Tekst jest zmodyfikowanym fragmentem opisu do pracy konkursowej – Renata Józwik, Diana Polkowska 2014.

Część II. Narracja przestrzeni

w różnych wydarzeniach związanych z instytucjami sąsiadującymi z placem oraz tych inicjowanych przez miasto i mieszkańców.

Narracja autorska w tym przypadku wynikała z doświadczeń pracy w specyficznych warunkach, w których wartości społeczne są ważniejsze niż te indywidualne („pro-kreacyjne!”), ekonomiczne itp. Ta kreacja autorska jest wynikiem konieczności pogodzenia wielu uwarunkowań, do których zaliczyć można warunki konkursowe, bardzo szeroko i rzetelnie przeprowadzone konsultacje społeczne, wiedza nt. miejsca itp.

• KONCEPCJA: KONTEKST MIEJSCA – POWIĄZANIE Z OTOCZENIEM

W okresie przed II wojną światową rejon dawnego Placu Saskiego (sąsiadujący z Placem Małachowskiego) można było uznać za centrum Warszawy. Ulice Kredytowa i jej okolice znane były z licznych instytucji finansowych, które funkcjonowały również wcześniej, w okresie rozbiorów. Po II wojnie światowej ranga tego miejsca jako przestrzeni publicznej obniżyła się, ograniczając jedynie do „obsługi” funkcjonujących obiektów publicznych i funkcji komunikacyjnej.

W układzie miasta Plac Małachowski stanowi ważny element systemu przestrzeni publicznych. Miejsce to łączy: układ przestrzeni reprezentacyjnych, historycznych; przestrzeni lokalnych, zielonych (o rekreacyjnych i estetycznych walorach) oraz stanowi punkt na proponowanym Trakcie Sztuki.

Obecnie najważniejsze jest połączenie z Traktem Królewskim (ul. Krakowskie Przedmieście) poprzez ul. Traugutta i Królewską. Z wymienionych względów w rozwiązaniach projektowych uwzględniono powiązanie wschodniej części Placu (rejon kamienicy Raczyńskiego i hotelu „Sofitel”) z przestrzenią przed „Zachętą” i wokół kościoła ewangelicko-augsburskiego.

W drodze analiz wyłoniono następujące połączenia: ul. Mazowiecka stanowi połączenie z Placem Powstańców Warszawy, a po realizacji drugiej linii metra będzie aktywnym miejscem dostępu do Placu; ul. Kredytowa łączy Plac Małachowski z Placem Dąbrowskim, a dalej Placem Grzybowski, Placem Żelaznej Bramy, ciąg osi Saskiej – przestrzenie kameralne, zielone, co może tworzyć drogę „spacerową” – alternatywę dla ruchliwych i gwarnych ulic. W projekcie podkreślono potrzebę wzmocnienia połączenia (i funkcjonalnego, i widokowego) Placu Małachowski z Ogrodem Saskim.

Istotne dla funkcjonowania i odbioru Placu Małachowski jest „wejście w plac” od strony ul. Królewskiej, która łączy Plac Grzybowski z Traktem Królewskim.

• KONCEPCJA: KONTEKST HISTORYCZNY

Plac Małachowski jest miejscem historycznym, acz jego przekształcenie i zmiana znaczenia nastąpiły po II wojnie światowej. Plac kształtował się w sposób naturalny poprzez powstające obiekty, z których istnieją obecnie: kościół

św. Trójcy, gmach Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego, gmach „Zachęty”, kamienica hr. Raczyńskiego.

Uznano, iż nadrzędnym celem jest ekspozycja widokowa fasad tychże obiektów.

Formą odniesienia do historii jest uwzględnienie w projekcie dawnej fasady pałacu Kronenberga, do której nawiązano, proponując po stronie wschodniej elementy przestrzenne (trejaże o konstrukcji stalowej z roślinnością w postaci całorocznych, zielonych pnączy).

W projekcie zagospodarowania terenu zachowano dawny układ organizacyjny komunikacji i zieleńców placu z czasów sprzed II wojny światowej, we współczesnej formie, co postulował konserwator zabytków.

Powiązanie z Ogrodem Saskim jest jedną z ważniejszych decyzji projektowych. Realizowane będzie poprzez Główną Oś placu i połączenie z Ogrodem dzięki przesunięciu istniejącego przejścia dla pieszych. Obecnie przejście z ogrodu na plac jest znacznie utrudnione.

Decyzja o ewentualnej odbudowie Pałacu Saskiego nie będzie mieć negatywnego wpływu na odbiór i funkcjonowanie placu Małachowskiego w proponowanym kształcie.

Formą utrwalenia tożsamości miejsca jest wzmocnienie dotychczasowych funkcji Placu jako miejsca sztuki, kultury, nauki i biznesu.

Ważnym elementem jest uhonorowanie i odpowiednia oprawa dla istniejących miejsc pamięci, które stanowią: pomnik „Peowiaka”, pomnik ku czci żołnierzy AK ze zgrupowania Bartkiewicza oraz upamiętnienie dawnej Szkoły Żeńskiej przy zborze ewangelickim.

• **KONCEPCJA: PODZIAŁ FUNKCJONALNO-PRZESTRZENNY**

Zadaniem projektowym w zakresie dyspozycji funkcjonalno-przestrzennych była likwidacja dysharmonizującego charakteru placu.

Głównym elementem porządkującym i krystalizującym w proponowanym rozwiązaniu jest Oś Generalna przechodząca przez cały plac. Ma ona charakter „łączący” i ma znaczenie kompozycyjne. Okazjonalnie może stanowić przestrzeń do działań artystycznych (np. na potrzeby targów sztuki, kiermaszów itp.).

Na Placu Małachowskiego w proponowanej formie można wyróżnić: przestrzeń dla sztuki przed Narodową Galerią Sztuki „Zachęta”, gdzie możliwa jest ekspozycja plenerowa i teatr działań artystycznych; kawiarnię z ogródkiem letnim od strony południowej gmachu „Zachęty”; letnie kino plenerowe z możliwą projekcją na południowej elewacji „Zachęty”; Ogród Zmysłów – wyeksponowany od strony ul. Kredytowej; Park Spotkań – miejsce integracji różnych środowisk, miejsce odpoczynku w cieniu drzew; plac przed Państwowym Muzeum Etnograficznym – miejsce na wystawy plenerowe, ekspozycje muzealne na zewnątrz i letnią kawiarnię, co może mieć ożywczy wpływ na tę część placu; oś ul. Burschego – kameralne miejsce do odpoczynku w cieniu oraz zaplecze „Zachęty”. Wyznaczono potencjalną lokalizację

Część II. Narracja przestrzeni

toalety publicznej od strony ul. Królewskiej; otoczenie kościoła św. Trójcy wraz ze strefą wejściową do Liceum Ogólnokształcącego im. M. Reja.

Wytypowane powyżej miejsca gwarantują różnorodność funkcjonalną w ramach przewidywanego przeznaczenia placu.

• JAKO PRZESTRZEŃ PUBLICZNA...

Plac Małachowskiego poprzez swoje dotychczasowe ukształtowanie i program ma specyficzne znaczenie dla funkcjonowania przestrzeni publicznych Warszawy – jest reprezentacyjny ze względu na otaczające obiekty, a z drugiej strony ma kameralną formę i powinien utrzymać znaczenie miejsca lokalnego, przyjaznego – alternatywnego wobec rozległych i reprezentacyjnych pozostałych placów.

• JAKO ELEMENT TRAKTU SZTUKI...

Plac Małachowskiego w koncepcji konkursowej miał być jednym z ogniw Traktu Sztuki (Plac Małachowskiego – ul. Mazowiecka – Plac Powstańców Warszawy – ul. Bracka – Plac Trzech Krzyży). Przed gmachem galerii „Zachęta” utworzono specjalne miejsce, które jest rodzajem zewnętrznego *foyer*. Jest to miejsce przeznaczone również do organizacji czasowych imprez plenerowych, okazjonalnych wystaw, imprez i uroczystości okolicznościowych. Można tu również zaproponować stałe, cykliczne (np. coroczne) wystawy dzieł sztuki. Na osi placu można organizować jarmarki, targi sztuki, w których mogliby uczestniczyć studenci szkół artystycznych



Plac Małachowskiego – Galeria Sztuki „Zachęta” – stan obecny

Źródło: R. Józwiak, D. Polkowska, 2014.

Autorska narracja

– w tym pobliskiej Akademii Sztuk Pięknych, co było postulatem zapisanym w raporcie z konsultacji społecznych.

- **KOMPOZYCJA I KSZTAŁTOWANIE WIDOKOWE:**

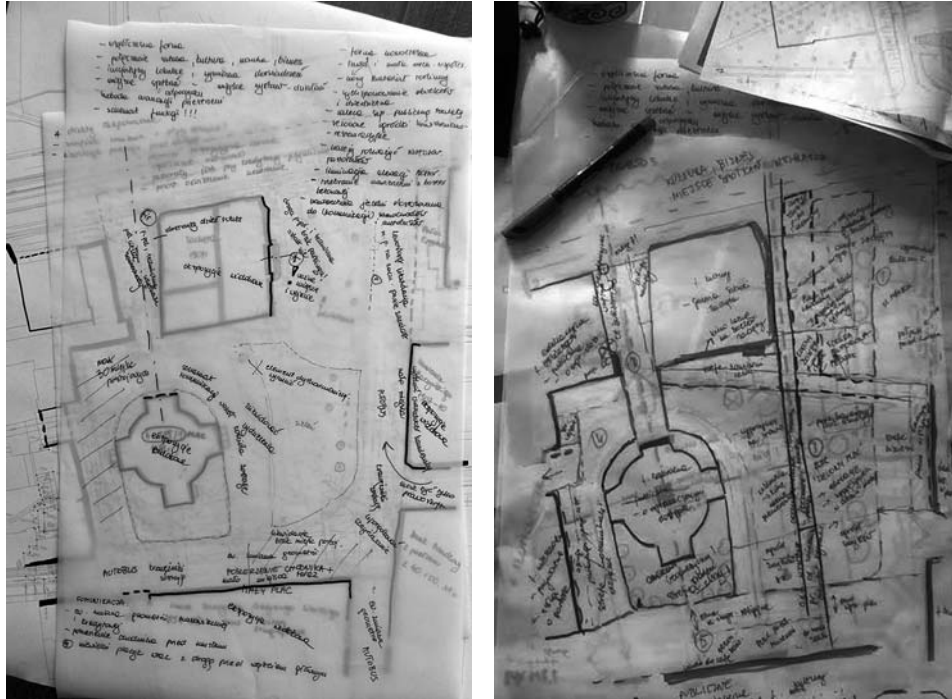
Głównym elementem kompozycyjnym placu Małachowskiego jest Oś łącząca wszystkie elementy funkcjonalne i przestrzenne – jest elementem krystalizującym. Pozostałymi elementami kompozycyjnymi są osie: kościoła św. Trójcy, osie wejść obiektów otaczających – Muzeum Etnograficzne i kamienica hr. Raczyńskiego. Te kierunki wyznaczyły powiązania funkcjonalne, przestrzenne i umożliwiają ekspozycję widokową na wskazane obiekty. Dominantą przestrzenną pozostaje gmach kościoła św. Trójcy.

Wyróżniono miejsca stanowiące otwarcia widokowe: w kierunku kościoła ewangelicko-augsburskiego (oś ul. Burschego), otwarcie z ul. Mazowieckiej i ul. Kredytowej, ul. Traugutta, spod osi kamienicy hr. Raczyńskiego i z wyjścia Muzeum Etnograficznego, z Placu Piłsudskiego, sprzed galerii „Zachęta” i z Alei Głównej.



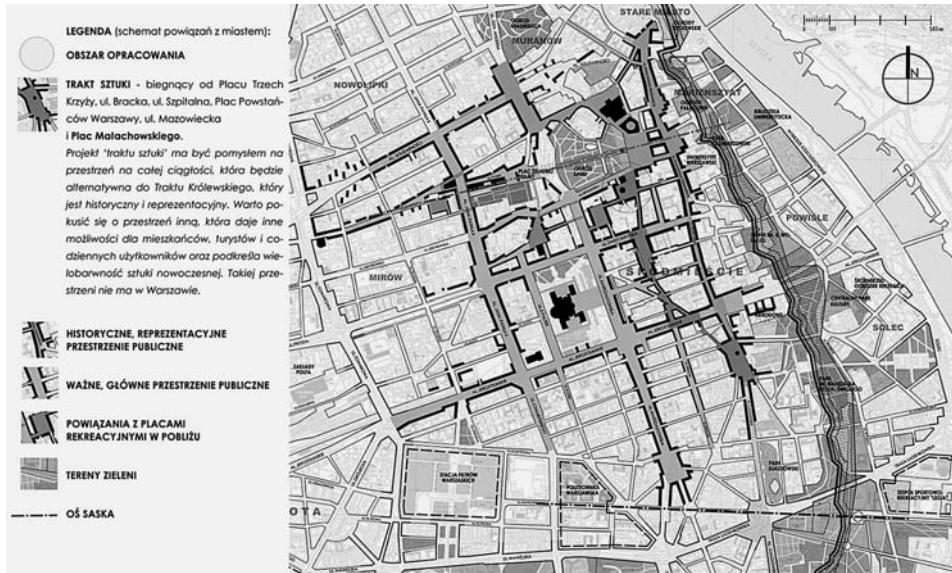
Plac Małachowskiego – widok z góry

Źródło: R. Józwik, D. Polkowska, 2014.



Praca konkursowa na nowe zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie – szkice robocze

Źródło: R. Józwick, D. Polkowska, 2014.

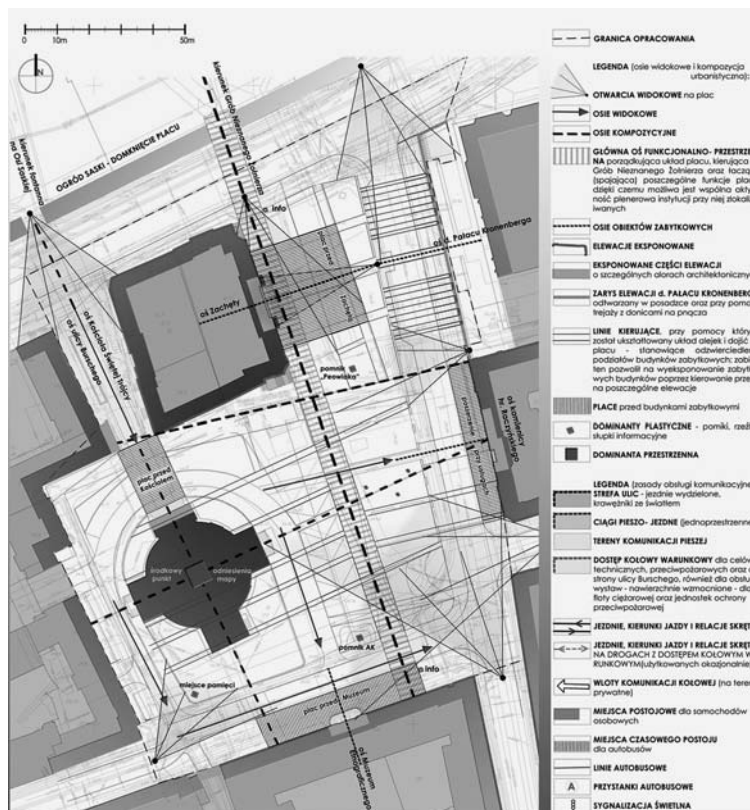


Praca konkursowa na nowe zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie – rysunek powiązań przestrzeni publicznych

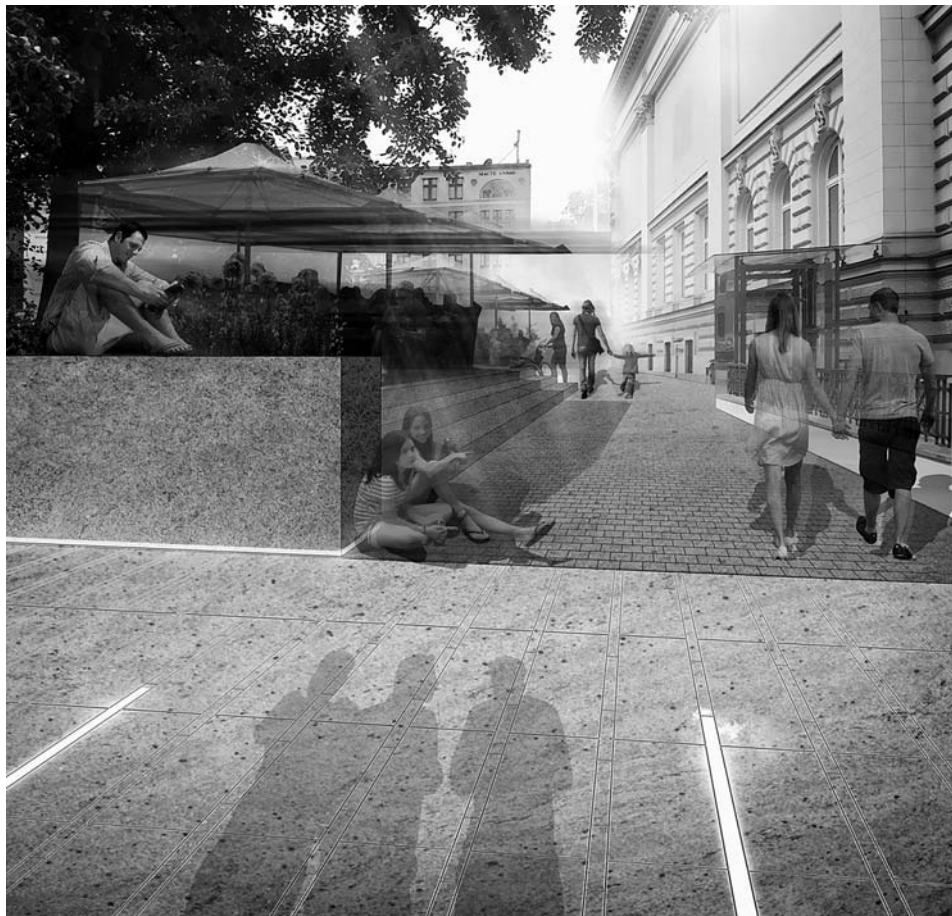
Źródło: R. Józwick, D. Polkowska, 2014.



Praca konkursowa na nowe zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie
 Źródło: R. Józwik, D. Polkowska, 2014.



Praca konkursowa na nowe zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie – kompozycja
 Źródło: R. Józwik, D. Polkowska, 2014.



Praca konkursowa na nowe zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie
Źródło: R. Józwik, D. Polkowska, 2014.



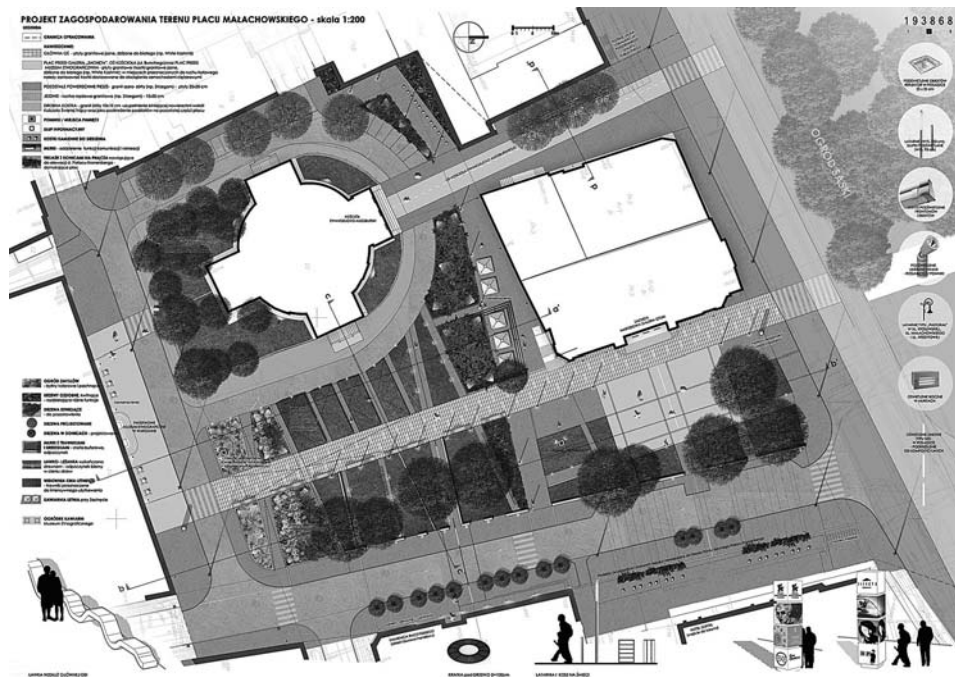
Praca konkursowa na nowe zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie
Fot. R. Józwik, D. Polkowska, 2014.



Praca konkursowa na nowe zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie
Źródło: R. Józwik, D. Polkowska, 2014.



Praca konkursowa na nowe zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie
Źródło: R. Józwik, D. Polkowska, 2014.



Praca konkursowa na nowe zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie
 Źródło: R. Józwick, D. Polkowska, 2014.



Praca konkursowa na nowe zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie
 Źródło: R. Józwick, D. Polkowska, 2014.

Renata Józwick

NARRACJA AUTORSKA JAKO SPOSÓB KOMUNIKACJI ARTYSTY Z ODBIORCĄ

Komunikacja pomiędzy artystą jako nadawcą komunikatu i użytkownikiem jako odbiorcą dzieła odbywa się najczęściej za pośrednictwem różnych środków ekspresji artystycznej. W przypadku architektury, sztuk pięknych, czy sztuki ogrodowej komunikacja zachodzi poprzez dzieło. Artysta będąc autorem dzieła występuje jako inicjator i nadawca przekazu, widz (użytkownik) jest odbiorcą.

Ogród będący wytworem sztuki może występować jako dzieło same w sobie oraz jako zbiór odrębnych dzieł, które wzajemnie ze sobą korespondują i wzajemnie się uzupełniają. Dzieła te mogą występować w postaci obiektów architektury, elementów rzeźbiarskich, form malarskich czy wreszcie form roślinnych oraz jako całość układu kompozycyjnego. Powyższe elementy mogą mieć swój własny, odrębny przekaz (np. posąg Persefony w ogrodzie), mogą stanowić także o przekazie całości – jako kompletnego dzieła ogrodowego ze wszystkimi jego częściami składowymi.

Znaczenie przekazu artystycznego jako komunikatu rekonstruowane jest w umyśle odbiorcy, który może odczytać ten komunikat w pełni, może go częściowo nie zrozumieć lub w ogóle nie odebrać. W komunikacji pomiędzy nadawcą a odbiorcą ważny jest więc język wypowiedzi. Odczytanie komunikatu przez odbiorcę (widza) możliwe jest tylko wtedy, gdy posługuje się on tym samym językiem wypowiedzi – „kodem” – co artysta.

Komunikacja ta możliwa jest również poprzez wykorzystanie kanonów, czyli pewnych wzorców znanych powszechnie w danej kulturze.

Wielowarstwowa i wieloznaniowa przestrzeń ogrodu charakteryzuje się skomplikowanym językiem wypowiedzi zależnej jednak od subiektywnej interpretacji odbiorcy. Projektant czy też twórca może poprzez dzieło jakim jest ogród przekazywać wartości natury estetycznej, wpływać na sensualny odbiór miejsca (uczucie przyjemności czy zachwyty itd.), pewnie ideały, dążenia czy wartości społeczne, (ogród krajobrazowy – idee powrotu do natury), odnosić się do sfery symbolicznej i uczuciowości (np. ogród romantyczny, sentymentalny), kreować przestrzeń – wywoływać wrażenie bogactwa, prestiżu lub manifestacji władzy politycznej.

Severyn Malamski

CZYTELNOŚĆ NARRACJI

W naszych rozważaniach dotyczących narracji w krajobrazie chciałabym zwrócić uwagę na narrację skierowaną do wybranych odbiorców, wtajemniczonych w jej

Część II. Narracja przestrzeni

język. Tu można się odnieść choćby do przywołanego przez Panią Renatę Józwiak przykładu piramidy przed Luwrem, nieco egzotycznej i w jakimś stopniu zagadkowej w swej symbolice, choć dziś już mocno wpisanej w krajobraz Paryża. Pomysłodawcą budowy piramidy na Dziedzińcu Napoleona, w ramach obchodów dwustulecia rewolucji francuskiej, był socjalistyczny prezydent Francois Mitterrand. Zyskał tym sobie niepochlebne przydomki paryskiej prasy – „Miterramsesa” i „Tonton-khamona”. Wykonawcą projektu był amerykański architekt chińskiego pochodzenia Ieoh Ming Pei. Piramidę oddano 1 kwietnia 1989 r. Od samego początku budowla ta budziła wielkie kontrowersje. Jej przeciwnicy twierdzili, że postmodernistyczna konstrukcja burzy harmonię Luwru i zakłóca „historyczną oś”, biegnącą do Łuku Triumfalnego. Piramida stanęła jednak w tym miejscu nie bez kozery. Już w 1792 r. na Placu Carrousel ustawiono ołtarz w kształcie piramidy, by uczcić pamięć republikańskich ofiar szturmów na Pałac Tuileries. Rok później nowa prowizoryczna piramida stanęła tam z okazji uroczystości pogrzebowych jakobina Jeana-Paula Marata. W 1809 r. pojawił się pomysł budowy piramidy jako wyrazu hołdu Francuzów dla Napoleona. Wreszcie w 1889 r. architekt Lheureux zaproponował, by stulecie rewolucji uczcić budową piramidy schodkowej⁷.

Polemikę dotyczącą tej szklanej konstrukcji, o podobno niezwykłych właściwościach energetycznych, by nie nazwać ich „duchowymi”, i mimo wszystko trudnej do zrozumienia strukturze, ożywił dodatkowo „Kod Leonarda da Vinci” Dana Browna, według którego łączna liczba szklanych tafli, składających się na piramidę, wynosi 666. Takie miało być osobiste życzenie Mitterranda, nazywanego przez Francuzów „Sfinksem” z racji fascynacji starożytnym Egiptem. 666 to liczba bestii z Apokalipsy św. Jana. Co ciekawe, Brown zaczerpnął tę informację z oficjalnych broszur, opublikowanych w czasie jej budowy i cytowanych przez paryską prasę... Nie jest to jednak podobno precyzyjna informacja, bo precyzyjne obliczenia elementów szklanej konstrukcji wykazały, iż jest ich 673. Dodajmy nieco pikanterii tej narracji. Otóż ukrytych znaczeń dopatrywano się również w wymiarach piramidy. Ma ona 21,6 m wysokości, a bok jej podstawy wynosi 35,4 m. Według Berosa, babilońskiego astrologa z czasów Aleksandra Wielkiego, cykl Historii składa się z tysiąca er wynoszących 2160 lat, co daje w sumie 2.160.000 lat. Wysokość piramidy Luwru stanowi więc dokładnie stutysięczną część cyklu Berosa. Budowla ta mogłaby więc pełnić rolę tajemnego kalendarza, kierującego się koncepcją cykliczności czasu... (tu włączyłabym konotacje chociażby piramid azteckich – wielkich kalendarzy, pełnych symboliki i ukrytej, do dziś zadziwiającej wiedzy astronomicznej). Wielka piramida Luwru nie jest jednak jedyna. Na Placu *Carrousel* powstała piramida odwrócona, składająca się z 84 rombów i 28 trójkątów, o której pisze Brown, a na Dziedzińcu Napoleona główną piramidę otaczają trzy mniejsze piramidki. To nie koniec – wokół piramidy jest też 17 – znanych z tradycji masońskiej – „kamieni sześciennych”

⁷ <http://parismagique.blox.pl/2012/05/Piramida-Luwru.html> [data pobrania: 1.10.2014]

z kołem, wygrawerowanym na szczycie. Skrywają one małe piramidiony – kamienie wieńczące piramidę lub obelisk⁸. Dodajmy do tego kolejne utajnione narracje – z lewej strony cokołu posągu Prawa na Placu Pałacu Burbonów, przed siedzibą Zromadzenia Narodowego widnieje wszystkowiedzące oko otoczone odwróconym trójkątem, wagą i koroną liści laurowych. Jest to odwołanie do Wielkiego Architekta Wszechświata, uznawanego przez masonerię. Wszystkowiedzące oko nazywane jest też Okiem Ozyrysa lub Horsa. Waga jest oczywiście symbolem Prawa, a korona z liści laurowych – wieczności zasad, na jakich opierają się prawodawcy. Wreszcie sama postać Prawa, figurująca na posągu, trzyma berło w białej rękawiczce, których masoni używają w czasie swoich ceremonii⁹.

Powstaje pytanie ile tu utajnionej narracji dla wybranych, ile prawdziwych, współczesnych interpretacji, a ile nadinterpretacji, w sieć których tak doskonale (także pod względem komercyjnym) pochyceni zostali miłośnicy powieści Dana Browna, ale także przybywający tak licznie z całego świata do Paryża turyści.

Kiedy rozważamy język narracji i stosowanych w niej narzędzi trzeba odnieść się do studium Ernesta Gombricha. Przytacza on tekst jezuickiego teoretyka Christoforo Griarda. Na podstawie tej rozprawy przedstawia dwie postawy wobec języka narracji. Pierwsza – arystotelesowska – racjonalna – wedle której obrazy nie zawierają nic więcej ponad słowa im odpowiadające i traktuje je jako elementy konwencjonalne języka, w zasadzie dostępnego dla wszystkich. Druga postawa – neoplatońska – irracjonalna lub mistyczna, wedle niej obraz daje poznanie inne od tego, które przekazuje język, w entuzjastycznym przeżyciu umożliwia zetknięcie się z abstrakcyjnymi prawdami, daje bezpośrednie poznanie idei [Gombrich 1948].

Warto według mnie ocenić czytelność obu postaw dla jasności przekazu, bądź też o ile jest taka wola narratora – dla jego ukrycia przed niewtajemniczonymi. Oczywiście istotne jest do kogo ową narrację kierujemy i jakich efektów oczekujemy. Ocena możliwości interpretacyjnych odbiorcy powinna być u narratora równie ważna jak intencja przekazu i jego przesłanie.

Nie bez powodu odwołałam się w swym krótkim wystąpieniu do ukrytych znaczeń masonskich, te bowiem w ogromnej liczbie dostępne są i na naszym rodzimym gruncie. Znajdujemy je choćby w wybitnych ogrodach w Nieborowie i Puławach, bowiem i Helena Radziwiłłowa, i Izabela Czartoryska należały do loży masonskiej „Dobroczynność”, i wiele ważnych treści włączyły w narracje owych „żywych dzieł sztuki”. Tajemnicza narracja ukryta w tych założeniach często spotyka się z trudnościami interpretacyjnymi, czego najlepszy dowód mieliśmy podczas ostatniej wyprawy naszych studentów do Arkadii (pewno niewielu spośród nich analizowało też pod tym kątem zespół w Puławach).

⁸ <http://parismagique.blox.pl/2012/05/Piramida-Luwru.html> [data pobrania: 1.10.2014].

⁹ <http://parismagique.blox.pl/2012/05/Wszystkowiedzace-oko.html> [data pobrania: 1.10.2014].



Świątynia Diany wzniesiona w 1783 r., ozdobiona została od strony zachodniej ażurowym portykiem wspartym na czterech kolumnach jońskich i takim samym portykiem półkolistym od strony wschodniej. Pod tympanonem od strony stawu wyryte są słowa Francesca Petrarke z sonetu *In morte di Madonna Laura*: DOVE PACE TRAVAI D'OGNI MIA GUERRA (Tutaj odnalazłem spokój po każdej mojej walce).

Fot. M. Milecka, 2011.

Autorska narracja

Myślę, że warto o narracji tego niezwykle założenia powiedzieć więcej. Chciałabym do tego szczerze zaprosić w ramach kolejnych spotkań seminaryjnych Panią Ewelinę Widelską i Pana Seweryna Maławskiego, którzy byli przewodnikami po Arkadii i mogli najlepiej ocenić czytelność narracji tego założenia i ich współczesną interpretację przez młodych adeptów architektury krajobrazu. Interesujące też wydaje się pogłębienie analizy symboliki Arkadii o kontekst zespołu puławskiego, kształtowanego w podobnym czasie, ale o zdecydowanie innej narracji i znaczeniowości.

Małgorzata Milecka

KILKA SŁÓW UZUPEŁNIENIA W SPRAWIE NARRACJI W PRZESTRZENI KOŚCIOŁA

W tej krótkiej notatce chciałabym odnieść się do podsumowania rozważań naszego ostatniego seminarium sporządzonego przez Pana Profesora Rylkego.

Otóż, możliwe że w związku z niezwykle skrótowym przedstawieniem przede mnie problemu narracji w przestrzeni kościoła, uległa znacznemu uproszeniu lub też zatarciu główna myśl, jaką chciałam przekazać. A było nią ukazanie odwiecznych związków pomiędzy wcześniejszą tradycją i odczytywaniem porządku kosmicznego, jego rozumienia, a więc chrześcijańskiej interpretacji owego porządku i poprzez rytuał, w tym także ten związany z tworzeniem realnego, materialnego „porządku ziemskiego” bardzo ważnej narracji. Narracji, którą określiłabym jako odśrodkowa, ona bowiem orientuje przestrzeń pierwszych miast i klasztorów monastycznych dających pierwsze porządki przestrzenne krajobrazowi otwartemu, a które też są swoistymi „miastami” (ale o tym przy innej okazji). Jest to zjawisko w jakimś stopniu fundamentalne, bowiem zdeterminowało na wieki układy przestrzenne całej Europy, ale z pewnością, gdyby zająć się interpretacjami innych religii i kultur, to oczywiście całego świata. Tu zaczynał się proces ludzkiego rozdzielania *sacrum* od *profanum*, i tu świadoma gospodarka przestrzenna, oparta na duchowości, dla której jedną z form wyrazu i komunikacji społecznej jest właśnie narracja. Te narracje wydają mi się kluczowe dla odczytywania idei przez kolejne pokolenia i w konsekwencji tworzenie wielopokoleniowego zapisu w krajobrazie.

Dziś opisane porządki obserwujemy często już w układach reliktowych, nie rzadko zapominając o ich dawnej narracji, lub znacznie ją upraszczając, a nawet wypaczając. W mojej opinii, ci którzy zajmują się współczesną narracją w przestrzeni, a więc tworzeniem form i struktur wpływających na świadomość ludzi, a przez to na ich kulturę, winni zaczynać od pogłębionej interpretacji struktur historycznych. Od niej bowiem powinien zaczynać się proces kontynuacji dawnej narracji, bądź też świadomego zerwania z nią i nowego zapisu. Zawsze jednak powinno być to świadomym działaniem, a nie wynikiem niewiedzy i swoistej nonszalancji. Przywołany

Część II. Narracja przestrzeni

przeze mnie przykład „zagubienia” porządków przestrzennych i symboliki kościoła na rzecz nowej, często nieczytelnej narracji, a w konsekwencji zupełnego jej braku, świadczy o ignorancji i swoistej regresji kulturowej.

Małgorzata Milecka

BIBLIOGRAFIA

- Bp Aureliusz Augustyn, 2006, [za:] Lokalny Program Rewitalizacji Obszaru Miejskiego Makowa Mazowieckiego na lata 2006–2013, Maków Mazowiecki, <http://archiwum.bip.makowmazowiecki.pl/upload/3WSTeP.pdf> [data pobrania: 1.10.2013].
- Dąb Chrobry*, [w:] Wikipedia, http://pl.wikipedia.org/wiki/Dąb_Chrobry [data pobrania: 24.11.2015].
- Dąb papieski*, [w:] Wikipedia, http://pl.wikipedia.org/wiki/Dąb_papieski [data pobrania: 24.11.2015].
- Gombrich E. H., 1948, *Icones Symbolicae. The visual image in neo-Platonic thought*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, pp. 163–192. Reprinted (revised) in *Symbolic Images*, 1972.
- Jankowski P. R., Zarys historii Świdnika, <http://www.historia.swidnik.net/text-693> [data pobrania: 1.10.2013].
- Jóźwik R., Polkowska D., 2014, Konkurs na zagospodarowanie Placu Małachowskiego w Warszawie – projekt, Warszawa.
- Piramida Luwru, [w:] Magiczny Paryż, blog, <http://parismagique.blox.pl/2012/05/Piramida-Luwru.html> [data pobrania: 1.10.2014].
- Przesmycka E., Boguszewska K., Przesmycka N., 2010, *Współczesna przestrzeń publiczna wyrazem potrzeb lokalnej społeczności na przykładzie skweru im. Matki Boskiej Fatimskiej na Osiedlu Bronowice w Lublinie*, *Teka Kom. Arch. Urb. Stud. Krajobr.* – OL PAN, Lublin, s. 230–239.
- Rylke J., 2013, *Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Wynik projektu badawczego „The art of landscape and art within the landscape as seen by artistic transformations at the turn of the 21st century. The results of a research project”*, „Architektura Krajobrazu”, nr 1, s. 50–63.

Środki ekspresji w narracji

Materiały do seminarium. 16 grudnia 2014 r.

ŚRODKI EKSPRESJI W NARRACJI I METODOLOGICZNE PODSTAWY DO BADAŃ EKSPRESJI W NARRACJI ARCHITEKTONICZNEJ

Łacińskie *expressio* – oznacza „wyrażać”. Termin ten zaistniał w sztuce na początku XX w. Ekspresjonizm wiązał się z wyrazistością dzieła, emocjonalnością przekazu. Do przemyśleń na temat środków ekspresji w narracji architektonicznej wybrałam 4 przykłady z Londynu, których podstawowym walorem jest kolor – czerwień: 1. Instalację „Blood swept Lands and Seas of Red” wokół londyńskiego *Tower* (autorzy: Paul Cummins, Tom Piper); 2. Podpory dawnego mostu *Blackfriars Bridge*; 3. Pawilon *National Theatre (The Shed)*, autor: Haworth Tompkins; 4. Wieżę widokową w Parku Olimpijskim (*ArcelorMittal Orbit*, autorzy: Anish Kapoor¹, Cecil Balmond). W dwóch pierwszych obiektach forma oddziałuje na pamięć zbiorową – równorzędne jest tutaj znaczenie. Maki symbolizują ludzi poległych w I wojnie światowej, zaś kolumny mostu są pozostałością po miejscu, które służyło londyńczykom przez wiele lat, do którego byli przywiązani. Dwa ostatnie obiekty są grą formą – pawilon jest formą dialogu z brutalistyczną architekturą londyńskiego Teatru Narodowego, natomiast wieża stanowi tzw. *landmark* – dominantę Parku Olimpijskiego.

Ekspresyjne środki wyrazu są adekwatne do współczesnych czasów, wciąż dominującej pop-kultury – stosowane, aby dotrzeć do masowego odbiorcy – tłumu, nie widowni...

¹ Doskonałą egzemplifikacją tego tematu jest sztuka Anisha Kapoora. Artysta często używa czerwieni w swoich dziełach. *ArcelorMittal Orbit* jest, według mnie, najsłabiej „podbudowana” emocjonalnie, duchowo.

Część II. Narracja przestrzeni

Kolor jest jednym z walorów używanym do budowania emocji, silnych wrażeń. Równorzędnymi środkami mogą być: skala, kontrast, idealna symetria (obrazuje to architektura Mario Botty), ale także asymetria, kompozycja i dekompozycja – wszystkie składowe ekstremalne formy statycznej i dynamicznej.

Metodami mogącymi pomóc w badaniach dotyczących ekspresji w narracji architektonicznej są: kwerenda piśmiennictwa dotyczącego przedmiotu (zarówno z zakresu sztuki jak i architektury), refleksja filozoficzna (np. na temat współczesnej estetyki), zdefiniowanie podstawowych pojęć, ustalenie paradygmatu dla narracji (w) przestrzeni, komparastyka (np. porównanie obiektów do malarskich czy rzeźbiarskich dzieł ekspresjonistycznych), studia przypadku, obserwacje (np. obserwacje reakcji ludzi na dany obiekt), wywiady dotyczące odczuć itd.



Instalacja artystyczna „Blood swept Lands and Seas of Red” wokół *Tower* w Londynie
Fot. R. Józwik, 2014.



Pamięć miejsca – pozostałość po moście koło przeniesionej stacji *Blackfriars Station*
Fot. R. Józwik, 2014.



Pawilon przy *National Theatre* w Londynie wg projektu Haworta Tompkinsa
Fot. R. Józwik, 2014.

Część II. Narracja przestrzeni



ArcelorMittal Orbit, autorzy: Anish Kapoor, Cecil Balmond
Fot. R. Józwik, 2014.

Renata Józwik

ŚRODKI EKSPRESJI W NARRACJI AUTORSKIEJ

Komunikacja artystyczna buduje kreatywny i intelektualny związek pomiędzy artystą a odbiorcą. Przekazane treści zawierają myśl artystyczną twórcy, jego stosunek do świata, koncepcję artystyczną oraz inne wartości mniej lub bardziej świadomie umieszczane w nich przez artystę. Dogra przepływu tych informacji odbywa się poprzez dzieła, a w przypadku sztuk scenicznych, jak muzyka i teatr, także poprzez samego artystę.

Środki ekspresji są narzędziem wykorzystywanym przez artystę lub twórcę do komunikacji z odbiorcą (widzem), nośnikiem przekazu myśli i idei. Ekspresja ta opiera się na wyrazistości, sile oddziaływania dzieła na odbiorcę, na jego zmysły i na emocjonalną sferę jego psychiki.

Przekaz transmisji jest zwykle dwukierunkowy co znaczy, że odbywać się może nie tylko na linii artysta–dzieło–odbiorca, ale również w kierunku odwrotnym. Odbiorca nie tylko „konsumuje” produkt artystyczny – również bierze udział w akcie jego tworzenia. Egzystencja danego dzieła w świecie i jego społeczne funkcjonowanie uwarunkowane są nie tylko przez autora ale także poprzez kompetencje samego odbiorcy, jego zdolności do odbioru przekazu i podjęcia dialogu z artystą. Widz może odebrać tylko tyle z przekazu, na ile pozwala mu na to jego kulturowe środowisko. Komunikacja artystyczna rozpoczyna się w momencie tworzenia dzieła i kreacji artystycznego przekazu. Przekaz ten może zostać odebrany i rozszyfrowany przez widza lub nie. Może też powrócić do artysty w postaci informacji zwrotnej – reakcji na dzieło. Innymi słowy, to proces odbioru sztuki, w którym dzieło zaczyna „żyć” jako fenomen i staje się faktem w życiu społecznym. Zanim to jednak nastąpi przekaz musi zostać prawidłowo rozpoznany i rozumiany, a następnie zinterpretowany i oceniony [Jasiński 2014].

Artysta może komunikować się z widzem (odbiorcą dzieła) poprzez bezpośrednie i pośrednie środki przekazu, jakimi są: słowo, linia, znak, obraz, płaszczyzna, kompozycja (wertikalizm, horyzontalizm, diagonalizm), skala, symetria lub jej brak, barwa, kontrast, bryła, ornament, język, dźwięk, zapach. Środkami wyrazy artystycznego mogą być także takie elementy jak kanon i symbolika, konwencja, kontekst, tło (środowisko), podobieństwo, przeciwieństwo, wyróżnienie. Artysta może w dowolny sposób wykorzystać powyższe środki w celu osiągnięcia zamierzonej reakcji odbiorcy dzieła – np. wywołania konkretnego nastroju, uczucia, refleksji.

Komunikacja artystyczna możliwa jest poprzez zrozumienie znaczenia dzieła i jego odczytania przez odbiorcę w kontekście historii, realiów społecznych, kultury artystycznej i opinii publicznej. Tylko w ten sposób przekaz artystyczny może zostać wzbogacony, otrzymać nową jakość oraz nabyć zdolności komunikatywne w procesie interakcji z odbiorcą [Pałys 2014].

Reakcja na dzieło zależna jest od świadomości odbiorcy, np. Memoriał holokaustu w Budapeszcie odbierany jest często przez nieświadomych turystów jako zabawna kreacja artystyczna w przestrzeni.

Seweryn Malamski

WIZERUNEK EMOCJONALNY WARSZAWY

Emocjonalny stosunek do widoków i ich narracji jest dzisiaj rozpatrywany, przede wszystkim, jako wartość marki. Marki krajobrazu, rozumiane jako produkt turystyczny. W ostatnim półwieczu intensywnie rozwijają się badania nad wizerunkami miejsc. Jest to związane z eksploatacją krajobrazu postindustrialnego, krajobrazu usług. W fenomenie wizerunku krajobraz jest reprezentowany przez miejsca szczególne, identyfikujące ten krajobraz w jego unikalności a nie powszechności. Takie miejsca-symbole definiują emocjonalny język opisujący konkretny krajobraz. Posłużę się przykładem krajobrazu Warszawy. W badaniach Sylwii Dudek-Mańkowskiej [2011] jako symbol Warszawy najczęściej respondentów wymieniło Pałac Kultury i Nauki (mieszkańcy 25% wskazań, mieszkańcy strefy podmiejskiej 25%, turyści 20%, przedsiębiorcy 26%), Stare Miasto (odpowiednio 14%, 10%, 10%, 17%), Zamek Królewski (10%, 8%, 10%, 6%), Łazienki Królewskie (10%, 7%, 7%, 6%), Syrenkę (7%, 7%, 7%, 9%) i Kolumnę Zygmunta (5%, 7%, 2%, 6%). Dla zweryfikowania, na ile deklarowany symbol odpowiada rzeczywistemu wizerunkowi 24 listopada 2014 r. sprawdziłem jego popularność na pamiątkach warszawskich oferowanych na szlaku turystycznym Krakowskie Przedmieście–Stare Miasto. Poddałem również analizie takie wizerunki wprowadzając do graficznej wyszukiwarki Google słowa kluczowe „wizerunek Warszawy”. Na 145 wizerunkach pamiątek przeważały następujące symbole Warszawy: Syrenka – 31%, Kolumna Zygmunta i Zamek Królewski (występowały przeważnie razem) – 28%, Pałac Kultury i Nauki – 16%, pomnik Małego Powstańca i pomnik Chopina po 6%. W wyszukiwarce Google uzyskałem zbliżone wyniki: Pałac Kultury i Nauki – 28%, Kolumna Zygmunta i Zamek Królewski – 15%, Syrenka – 11%, ponadto nieobecne w poprzednich badaniach wizerunek opiekunki Warszawy, Matki Boskiej Łaskawej – 11%, oraz wieżowców – 9%.

Niewątpliwie, występujące we wszystkich badaniach na pierwszych miejscach, Pałac Kultury i Nauki oraz Kolumna Zygmunta, są wizerunkami *axis mundi*, czyli osi nowej i starej Warszawy, podobnie jak Stare Miasto, Łazienki i wieżowce, są akceptowanymi wizerunkami starszej i nowszej Warszawy. Syrenka to symbol ludzi i rzeki, jako współkomponentów miejsca. Jak widzimy z badań wyłania się racjonalna, chociaż emocjonalna, struktura miasta, zapisana w jego wizerunku. Ten zapis jest zbliżony do referowanego przeze mnie w Spale wizerunku *Krajobraz Polski*, w którym rolę *axis mundi* pełniły góry, a komponentów: pola, rzeki i jeziora.

Jan Rylke

ŚRODKI EKSPRESJI W NARRACJI

Środki ekspresji to narzędzia, które pobudzają nasze emocje-psychikę i uzewnętrznią siłę wyobraźni projektanta. Środkami ekspresji może być wszystko: intrygujące kształty brył, symboliczne elementy, gra światła czy specyfika materiałów – ile narracji, tyle środków ekspresji. To one ukazują odbiorcy tożsamość danego miejsca lub istniejący problem, działają też na rzecz całego otoczenia oraz przyciągają ludzi. Mogą być wykorzystywane w narracji krótko- lub długoterminowej. Angażują w to zmysły, i nie tylko wzrok, lecz także dotyk, słuch i węch.

Oczami projektanta zaniedbane miejsca w zgiełku miasta można przekształcić w oazę spokoju lub tereny tętniące życiem. Dobrze dobrana inspiracja i różnorodność to podstawy fundamentu idei projektanta, które cenione są przez każdego z nas. To one decydują o charakterze danej przestrzeni i są sprawdzianem miejsca – czy stanie się magnesem przyciągającym na nowo odwiedzających?

Niestety ostatnie lata pokazały, że wiele realizacji wzorowanych jest na środkach ekspresji, które czasem są po prostu jawnymi kopiami zachodniego stylu uosabiającego sukces czy zamożność, bądź są „masówką”, która nas zewsząd dopada.

Natalia Kot

BIBLIOGRAFIA

- Dudek-Mańkowska S., 2011, *Wizjerunek Warszawy w działaniach promocyjnych władz lokalnych i świadomości społecznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Jasiński B., Twórczość a przedmiot sztuki, https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs9/Boguslaw_Jasinski.pdf [data pobrania: 01.12.2014].
- Pałys J., 2014, *Sztuka uliczna jako medium komunikacji społecznej w Europie. Analiza materiałów źródłowych z Wielkiej Brytanii, Niemiec i Polski z lat 1970-2012*, praca doktorska, Warszawa.

Narracja tymczasowa

Materiały do seminarium. 13 stycznia 2015 r.

ŚRODKI TYMCZASOWE UŻYTE W NARRACJI

„Od bardzo dawna mówi się o tym, że dzieło architektoniczne jest tworem przestrzennym, w przeciwieństwie do np. dzieła literackiego lub muzycznego, które zalicza się do sztuk tzw. »czasowych«. Już jeden z poprzedników Lessinga zwrócił na to uwagę, a Lessing sam uważał przeciwstawienie sztuki przestrzennej i sztuki czasowej za podstawowe na terenie sztuki, jakkolwiek Lessing nie zrozumiał jeszcze trafnie istotnego sensu czasowości dzieła sztuki. Dopiero u Herdera znajdujemy początek tego zrozumienia. I niewątpliwie coś w tym jest. Dzieło architektoniczne nie jest wprawdzie tworem wyłącznie przestrzennym, albowiem zawiera ono w sobie momenty, które same w sobie przestrzenne nie są, jakkolwiek występują na przestrzennym podłożu: mianowicie jakości estetyczne, wartościowe i strukturę psychiczną twórcy itd. [...] dzieło takie nie zawiera w sobie nic z czasu ani ze swojej struktury czasowej, która jest charakterystyczna dla dzieł literackich, jak i dla dzieł muzycznych, a wreszcie nie zawiera w sobie żadnych zjawisk ruchu, *resp.* ogólniej zmieniania się” [Ingarden 1958, s. 159].

Ów moment, o którym pisze Ingarden można mieć charakter względnie krótkiej „tymczasowości”, wiążącej się ze zmiennością dzieła architektonicznego powodowanego bądź przez warunki zewnętrzne, bądź przez zmianę fizyczną lub psychiczną obserwatora (zmiana pozycji, nastrój); cyklicznością występowania pewnych zjawisk (powtarzalnością pór roku, cyklu dnia) lub wyjątkowością obliczoną na ustalony czas.

Wedle tego rozumienia do analizy wybrano dwa przykłady ściśle powiązane z krajobrazem, które można rozpatrywać jako te definiowalne architektonicznie:

Kryształowy Pałac w Londynie (obiekt już nieistniejący) oraz Czwarty Cokół (*The Fourth Plinth*) na *Trafalgar Square* w Londynie (obiekt cyklicznie zmieniający się).

W pierwszym przedstawianym obiekcie (zrealizowanym według projektu Josepha Paxtona w 1851 r.) dostrzec można te środki wyrazu, które obecnie mają

duże znaczenie w kształtowaniu architektonicznym – nowoczesność i lekkość formy, ale przede wszystkim transparentność ścian powodującą przenikanie się wzajemne krajobrazu i wnętrza budynku dzięki użyciu szkła, a także aranżację wewnątrz z wykorzystaniem zieleni. Jakkolwiek budowla ta jest obiektem statycznym¹, to otoczenie nadaje jej walor zmienności (inną dynamikę). Wpływają na to choćby: światło, pogoda, pory roku, pory dnia i nocy. Ponadto znaczenie Pałacu było naznaczone jego funkcją – był miejscem organizacji okazjonalnych wystaw², wydarzeń czasowych itp.

Drugim obiektem jest Czwarty Cokół na *Trafalgar Square* w Londynie, na którym co roku jest wystawiana inna rzeźba. Wybór jest dokonywany w drodze konkursu. W 2005 r. Marc Quinn wystawił odlew artystki (absolwentki Wydziału Sztuki i Architektury Uniwersytetu Brighton) Alison Lapper, która urodziła się bez rąk.

W 2013 r. na Cokole stanął kobaltowy kogut autorstwa Katariny Fritsch, który w założeniu miał być symbolem rewitalizacji, siły, przebudzenia.



Czwarty Cokół, *Trafalgar Square* w Londynie
Fot. R. Józwik, 2013.

Renata Józwik

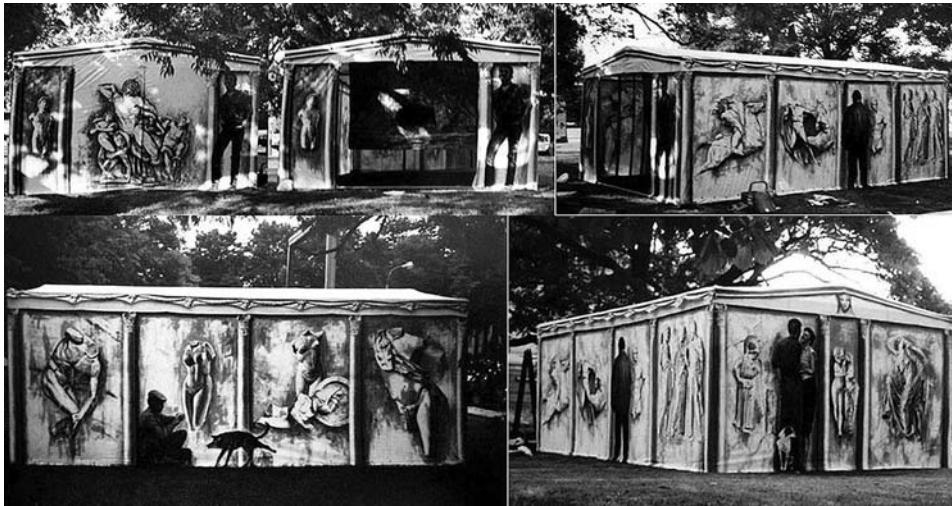
¹ Pałac Kryształowy już nie istnieje, ale tutaj występuje jako przedmiot analizy.

² Obiekt ten został wybudowany z okazji Wielkiej Światowej Wystawy w Londynie.

TYMCZASOWA NARRACJA W KRAJOBRAZIE

Narracja tymczasowa jest jak opowieść. Teraz jest, a potem jej nie ma. Istnieje w naszej głowie, w pamięci, gdzie jest zapisywana w sposób charakterystyczny dla naszego umysłu. Musi zatem operować innymi środkami niż narracja stała, z którą zawsze możemy ten zapis skonfrontować. Przytoczę dla jej opisu dwa przykłady: własnej narracji i narracji w przestrzeni publicznej.

Przykład własny, to cykl obrazów z lat 80.: *z najnowszej historii Polski*. Ten cykl funkcjonuje w sposób stały, w Internecie, na stronie <http://www.rylke.pl/historia.htm>. Funkcjonował także, jako narracja tymczasowa, na początku lat 90. (wystawy Janusza Boguckiego w „Zachęcie” i w ambasadzie polskiej w Pradze), kiedy wiatr historii silnie wiał w Polsce. Postawiłem wtedy, na wzór świątyni grackiej, namiot. Jego antyczna dekoracja odnosiła się do korzeni naszej kultury, a namalowane na namiocie postacie osadzały ją we współczesności. Wewnątrz, namalowane na prześcieradłach sceny z historii Polski ostatniego stulecia wisiały jak ubrania w szafie. Trzeba się było, zgodnie z terminem: *zanurzenia się w historii*, w nie zanurzyć. To fizyczne zanurzenie dało zupełnie inne i niepowtarzalne doświadczenie w momencie przeżywania zwrotu w polskiej historii. Namiot zaginął w drodze powrotnej z Pragi i istniejąca, przenoszona przez te obrazy, narracja istnieje równoległe do przeżytej ponad 30 lat temu przez uczestników wspomnianych wystaw, ale nie zastępuje jej.



Namiot przed „Zachętą” z najnowszą historią Polski

Fot. J. Rylke, 1992.

Narracja tymczasowa

Narracja publiczna, to dekoracja ulicy przed świętami Bożego Narodzenia. Byłem teraz (6–9.12.2014) w Neapolu. Główna ulica tego miasta, chociaż bardzo wąska, wypełnia się w godzinach popołudniowych tłumem spacerujących mieszkańców. Dekoracja ulicy, podobnie jak dekoracja wystaw sklepowych i straganów, odwołuje się do zapisanej w Ewangelii historii Bożego Narodzenia, ale także do lokalnej tradycji przedstawiania tego wydarzenia (szopka z XVIII w. w klasztorze św. Klary). W związku z tym uczestnicy wspólnej promenady jednakowo odczytują narrację powszechną i lokalną, łącząc się w przeżywaniu nastroju świątecznego. Inaczej jest w Warszawie, gdzie dekoracja świąteczna w swojej narracji nie odwołuje się do wątków religijnych i lokalnych; nie jest czytelna. Jest tylko dekoracyjną oprawą wzmożonych zakupów świątecznych.

Jeżeli zastanowimy się jakie są cechy wyodrębniające narrację tymczasową w krajobrazie spośród innych, trwałych narracji, możemy stwierdzić, że:

Powinna odwoływać się do wątku znanego odbiorcom narracji, żeby go wydobyc z ich pamięci i wzbogacać przez oddziaływanie na zmysły.

Powinna być zdarzeniem wyjątkowym, odświętnym, odwołującym się do wydarzeń związanych z czasem przeżywanym.



Dekoracja świąteczna ulicy (*Via dei Tribunali*) w Neapolu

Fot. J. Rylke, 2013.

Część II. Narracja przestrzeni

Powinna angażować całego człowieka, oddziałując na zmysły niezaangażowane w codziennej percepcji.

Powinna być nakierowana nie na zapis w warstwie materialnej, pośrednio przekazującej fabułę narracji, ale na bezpośredni przekaz poprzez materialne narzędzia, na zapis w pamięci odbiorcy.

Tymczasowa narracja w krajobrazie powinna, podobnie jak narracje przeżywane w czasie, być odbierana we wspólnocie jej przeżywania.

TYMCZASOWA NARRACJA

W momencie, kiedy podjęłam analizę postawionego tematu przypominałam sobie pewną realizację, którą miałam okazję zobaczyć kiedyś w internecie. Spróbowałam odszukać zdjęcia i udało mi się dotrzeć do strony (<http://www.thisiscolossal.com/2012/04/starry-night-light-installations-by-lee-eunyeol/>), na której widnieją prace fotografa Lee Eunyeol'a.

Zamysł tych prac wydaje mi się dość interesujący, choć oczywisty. Budzi bardzo pozytywne skojarzenia i odczucia. Autor wspomnianych realizacji, a może lepiej nazywać je instalacjami, wykorzystał jeden z najbardziej intrygujących środków artystycznego wyrazu, artystycznej kreacji, a mianowicie światło. W moich wyobrażeniach, to właśnie światło pozwala kreować przestrzeń, nadając jej określony charakter, który w zależności od natężenia światła, jego barwy lub kąta padania może dowolnie ją przeobrażać. Ta kreacja może być tymczasowym środkiem, pojedynczym rozdziałem narracji, ale może także trwale eksponować to co powstaje w zamysle autora, narratora.

Ta instalacja pod tytułem „Gwieździsta noc” przenosi coś co jest nieosiągalne dla przeciętnego obserwatora w przestrzeń dobrze mu znaną. Imitacja gwiazd pojawiających się w spękaniach wyschniętej ziemi, w strumieniu i pośród traw nadaje miejscu nowy wymiar, charakter oraz budzi pozytywne odczucia. Jest niezwykle urokliwa [*Colosal* 2014].

Ewelina Widelska

TYMCZASOWE ŚRODKI NARRACJI W XCARET – PARKU KULTURY MAJÓW

Xcaret jest miejscem, które na długo pozostanie w mojej pamięci, właśnie ze względu na niezwykłą narrację, jakiej w nim doświadczyłam. Jest to kompleksowo zagospodarowany park rozrywki na Jukatanie (proj. arch. Miguel Quintana Poli, 1984) stworzony na terenie ważnym dla kultury Majów. W okresie swego

największego rozkwitu (XV-XVI w.) był swoistym centrum religijnym, do którego przybywali Majowie z całego półwyspu, aby oczyścić ciała i dusze w tutejszych wodach cenotes, potem odpływali łodziami na pobliską wyspę Cozumel, by oddać pokłon Ix Chel – bogini księżyca. Zespół parkowy, stworzony na terenie o częściowo zachowanych ruinach majańskiego miasta, według jednych jest wspaniałym założeniem promującym kulturę Majów, według innych to raczej fragment doskonale zagospodarowanego centrum rozrywkowego, gdzie autentyczne historyczne budowle mieszają się ze współczesnymi kreacjami inspirowanymi zabytkami Meksyku. Warto dodać, że pierwsze zabudowania powstały w tym miejscu w okresie od 200 do 600 r. n.e., ale ich większość pochodzi z lat 1200–1550 n.e. Pomijając kwestie autentyczności miejsca i problemy natury konserwatorskiej, trzeba przyznać, że park jest udanym, oferującym niezwykle bogaty program, krajobrazowym zespołem rozrywkowym (ponad 80 ha).

Turyści przybyli w miejsce ruin dawnego miasta, przekraczając bramy parku przenoszą się do wykreowanego świata starożytnych Majów. Poza wieloma atrakcjami, związanymi z walorami przyrodniczo-kulturowymi Jukatanu, mogą wziąć udział w dawnych ceremoniach Majów (odgrywanych w ruinach dawnych budynków przez specjalny zespół artystów zatrudnionych przez park). Unikalną atrakcją Xcaret jest podziemna rzeka, która płynie przez kanały i jaskinie, wzdłuż której można podziwiać



Scena przewozu darów dziękczynnych bogini Ix Chel

Fot. M. Milecka, 2005.

Część II. Narracja przestrzeni

piękno rodzimej przyrody. Wsiadając na łódkę i wpływając nią do poszczególnych nieco „ukrytych” zakątków, można stać się niejako uczestnikiem życia dawnych Majów, jakie w istocie odgrywane jest przez grupę teatralną. Turystę zwabiają niezwykle obrzędy, dźwięki tradycyjnej muzyki, zapachy, głosy... Ofert aktywności rekreacyjnych jest wiele, ale bezpośredni udział w „żywych” obrzędach, jest największą atrakcją dla osoby, która chce bliżej poznać kulturę tej ziemi. Wieczorem w wielkim amfiteatrze, zaprojektowanym jako rytualne majańskie boisko, odbywa się imponujący spektakl – opowieść o historii Majów, podboju tych ziem i współczesnej historii Meksyku. Wszystko to silnie sprzęgnięte jest z przedstawieniami, jakie w ciągu całego dnia turyści mogą oglądać, zwiedzając park. Narracja jaka została tu zastosowana polega na wciągnięciu turystów do swoistego teatrum. Tym samym choć na chwilę stają się częścią opowieści o dawnym, nieistniejącym już świecie, a tymczasowa, wykreowana według przemyślanego scenariusza narracja, jest świetnym sposobem przekazania w niezwykle atrakcyjny sposób historii zaginionej cywilizacji, losów współczesnych potomków Majów, ale także historii Meksyku. Wszystko to odbywa się w malowniczej scenerii przestrzeni ważnej i kulturowo uwarunkowanej niezwyklej *Genius loci* [Milecka 2012].

Małgorzata Milecka



Rytualny taniec kobiet

Fot. M. Milecka, 2005.



Wiejska chata z pokazem życia rodziny majańskiej

Fot. M. Milecka, 2005.



Scena w trakcie spektaklu – opowieść o historii Majów

Fot. M. Milecka, 2005.

ŚRODKI TYMCZASOWE W NARRACJI

Przestrzeń, którą prezentuje to kawiarnia usytuowana w historycznym klasztorze powizytkowskim w Lublinie, obecnie przekształconym na Centrum Kultury. Sama budowla to miejsce, które przeszło swego rodzaju ewolucje – od *sacrum* do *profanum*.

Kawiarnia usytuowana w miejscu byłego wirydarza, jest przestrzenią otwartą, a jej działalność ogranicza się jedynie do okresu letniego. Elementy, które szczególnie zadziwiają to roślinność – trzy egzemplarze drzew jesionu wyniosłego (*Fraxinus excelsior* 'Pendula'). Ponieważ miejsce pełni funkcję gastronomiczną stylizowane jest w ten sposób, że wkomponowuje się w nie elementy roślinne, tj. kompozycje z bylin i ziół w drewnianych skrzynkach, bądź karłowe drzewka w plastikowych lub metalowych pojemnikach.

Centrum Kultury jest „sercem” lokalnej społeczności – miejscem spotkań mieszkańców, wystaw, promocji sztuki, a więc enklawą dla ludzi, w której to człowiek jest jednostką nadrzędną. Jako środek narracji tej przestrzeni wykorzystano *patchwork*, czyli metodę szycia polegającą na łączeniu skrawków materiału lub włóczki, które tworzą



Personifikacja roślin, kawiarnia w Centrum Kultury w Lublinie

Fot. N. Kot, 2014.

Narracja tymczasowa



Personifikacja roślin, kawiarnia w Centrum Kultury w Lublinie

Fot. N. Kot, 2014.

oryginalne wzory. Pierwsze spojrzenie na drzewa ubrane w „szydełkowe ubranka” wywołują uśmiech, zdumienie na twarzach klientów. Jednak siedząc przy stoliku, przy filiżance ulubionej kawy uzmysławiamy sobie, że zastosowany tymczasowy środek personifikuje drzewa – nadaje im cechy ludzkie. To dzięki tej narracji stają się one nam bardzo bliskie, a cała przestrzeń wprowadza nas w świat fantazji.

Natalia Kot

BIBLIOGRAFIA

- Colosal*, www, <http://www.thisiscolossal.com/2012/04/starry-night-light-installations-by-lee-eunyeol/> [data pobrania: 1.10.2014]
- Ingarden R., 1958, *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa.
- Milecka M., 2012, *Xcaret – park kultury Majów*, „Czasopismo Techniczne Politechniki Krakowskiej”, z. 7 (2-A/2012), Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, s. 209-218.

Narracja parku

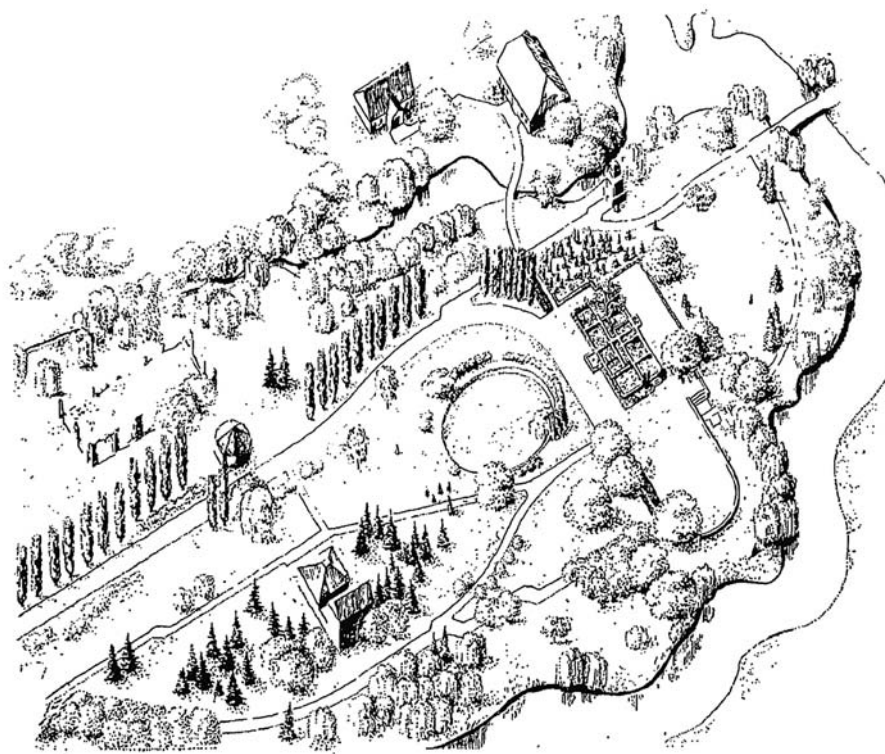
Materiały do seminarium. 3 lutego 2015 r.

DWIE NARRACJE OGRODOWE

Chciałbym pokazać narracje ogrodowe, które mówią o ludziach. Pierwsza z nich, to relacja o Józefie Piłsudskim. W 1937 r. w Zułowie, gdzie urodził się Marszałek, postanowiono utworzyć miejsce jego pamięci. Projekt wykonali Romuald Gutt z Aliną Scholtzówną [Leśniakowska 1998, s. 31–35]. Głównym punktem założenia były odtworzone fundamenty zniszczonego dworu. W sypialni, w miejscu poczęcia Marszałka Prezydent Ignacy Mościcki posadził dąb złotolistny. „Na podstawie swoich doświadczeń uzyskanych podczas realizacji kompozycji ogrodowych i krajobrazowych Romuald Gutt – kształtując założenie zułowskie stworzył je wyłącznie – jak mówił – przy zastosowaniu charakterystycznej dla miejscowego klimatu i krajobrazu zieleni: tu, na tej ziemi rosnące drzewa, krzewinki i nawet kwiaty utworzyły ciekawe kolorystycznie i przestrzennie układy, wpisujące się w rysunek dróg i ścieżek w parku, w zgodzie z krętym przebiegiem rzeczki Mery. Romuald Gutt tak wyraził zasadę, którą kierował się projektując założenie zułowskie: „Nie chciałem tworzyć ani cmentarza, ani symbolicznego pomnika. Zułów to tylko miejsce, z którego wyrósł On. Tu, w Zułowie, chciałem stworzyć miejsce kontemplacji, których brak u nas tak daje się wyczuwać, chciałem stworzyć miejsce, gdzie każdy będzie się mógł skupić choć na piętnaście minut, pomyśleć i spojrzeć w siebie” [Jonkajtys-Luba 2012]. Mamy więc symbol mocarza, który wyrósł z tej ziemi. Sowieci zniszczyli miejsce pamięci, ale dąb pozostał i zaczyna obrastać nową symboliką. Postawiono tu kamienie symbolizujące Katyń i Smoleńsk oraz trzy dęby piramidalne poświęcone obrońcom Westerplatte, uczestnikom powstania warszawskiego i bitwy pod Monte Cassino.

Druga narracja dotyczy Żelazowej Woli, miejsca urodzenia Fryderyka Chopina. Projektantem parku był Franciszek Krzywda-Polkowski, a jego realizacja nastąpiła w latach 1932–1937. Jak pisała Alina Scholtzówna, jego asystentka, która opiekowała

Narracja parku



Nr. 7. ARCH. R. GUTT i inż. ogr. A. SCHOLTZÓWNA.

Projekt autortstwa Romualda Gutta i Aliny Scholtzówny

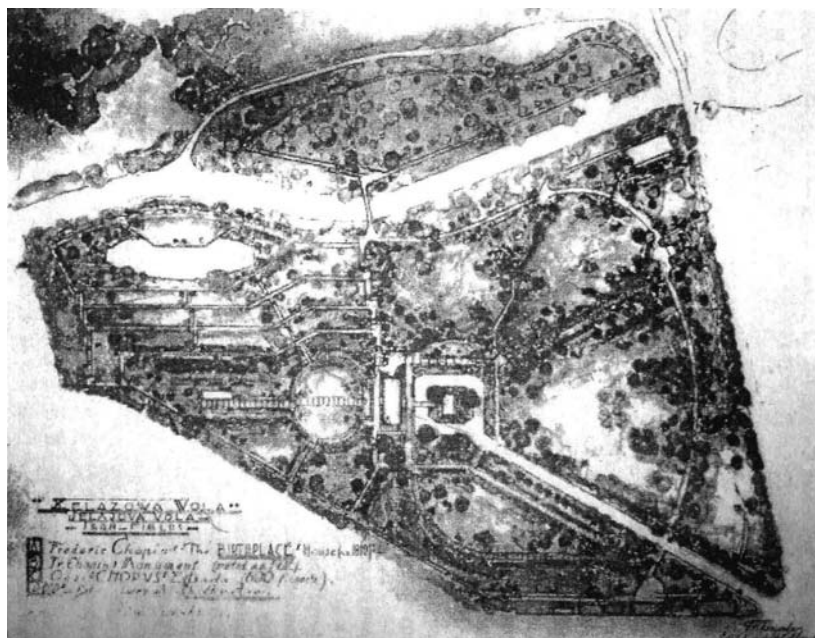
Źródło: M. Leśniakowska 1998.

się parkiem do końca II wojny światowej, zamierzeniem projektanta: „...było stworzenie współczesnego ogrodu polskiego tak wysublimowanego, jak wysublimowana jest muzyka Chopina w stosunku do motywów ludowych, którymi się posługuje, dzieła tak samo bogatego w motywy – w tym wypadku plastyczne – ale również delikatne i wytworne” [Seneta 1975]. Park cechowało także niezwykle bogactwo dendrologiczne – liczył 327 gatunków i odmian drzew i krzewów [Tkaczyk-Piechna 1997]. Podczas, gdy w poprzedniej narracji miała być ona przez Sowieców usunięta, w tym wypadku starano się zmienić ją na narrację patetyczną i nadać jej rys nie polski, ale uniwersalny, globalistyczny. Staraliśmy się w trakcie przebudowy narracji parku uchronić najcenniejsze jej wątki [Casus... 2008] jednak bez skutku. Drzewa i krzewy wycięto, postawiono nową architekturę w stylu high-tech. Stworzono narrację współczesną, ale odbiegającą od unikatowości muzyki Chopina.



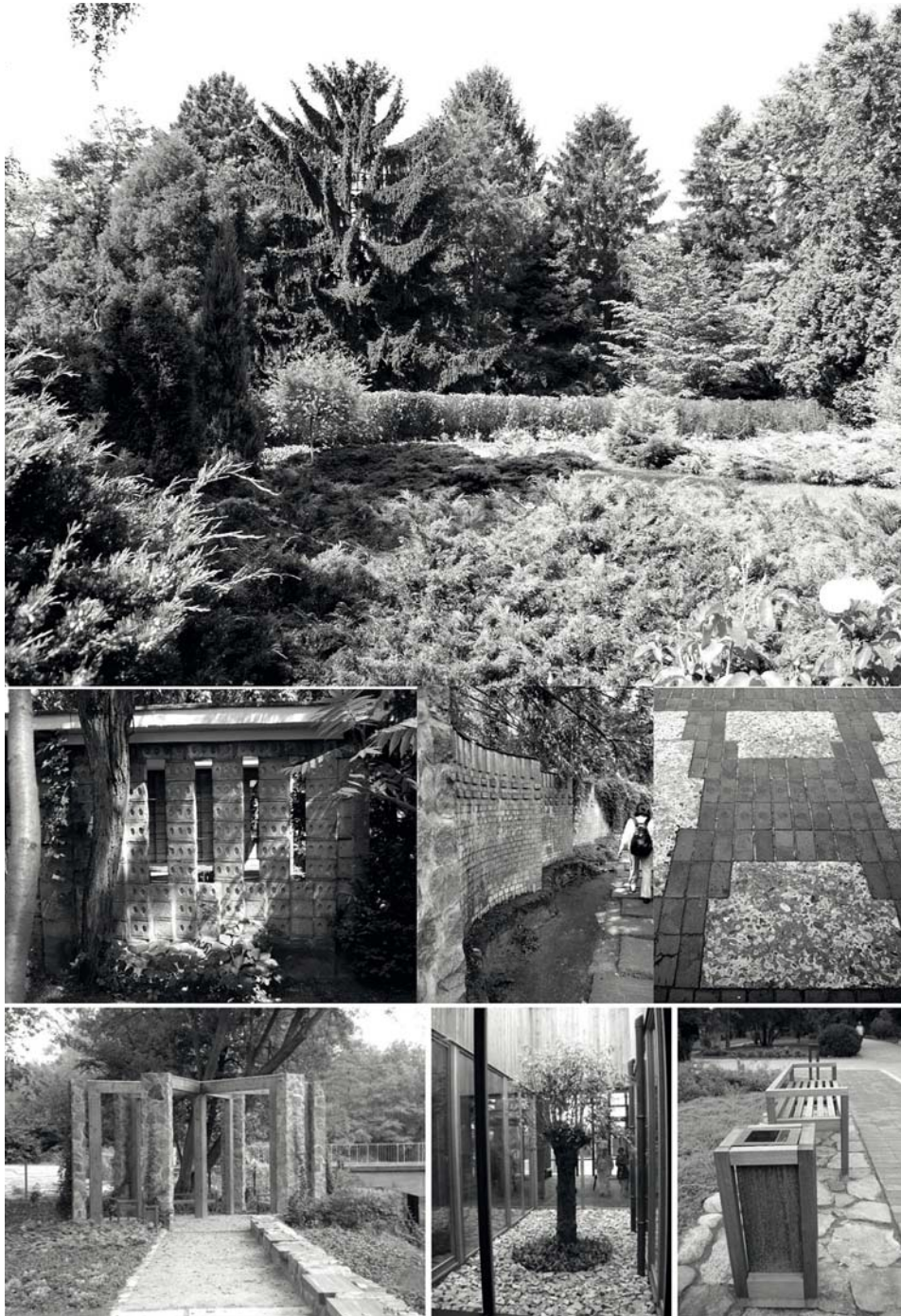
Dąb w Zułowie

Fot: archiwum autora.



Franciszek Krzywda-Polkowski. Park w Żelazowej Woli

Źródło: archiwum autora.



Żelazowa Wola
Fot: J. Rylke, 2005, 2013.

Część II. Narracja przestrzeni

Pora na morał – jak mówi przysłowie, dobrymi chęciami jest piekło wybrukowane. Pierwsza narracja, która miała być zniszczona, przetrwała. Oczywiście ograniczona do szlagwortu, który obrasta nowymi znaczeniami. Druga narracja, która miała być wzbogacona, została zafalszowana przez narrację konkurencyjną. Projektantom zabrakło słuchu do wczucia się w istniejącą narrację ogrodową, weszli ze schematami i całość zabrzmiała dostojnie ale fałszywie. Chopina odegrał nie wirtuoz, ale klezmer.

Jan Rylke

NARRACJA PRZESTRZENI NA PRZYKŁADZIE OGRODU MEDYCEUSZY W *VILLA DI CASTELLO* K. FLORENCJI

Odwołania do symbolicznej natury rzeczy i zjawisk to zabieg powszechnie stosowany w historycznych założeniach ogrodowych w celu wyeksponowania pewnych wartości lub treści czy też budowania określonego nastroju – ducha miejsca.

Jednym z takich ogrodów, w którym ta alegoryczna i metaforyczna sfera zajmuje szczególne miejsce jest podflorencki ogród rodu Medyceuszy.

Rozbudowana znaczeniowość ogrodowej przestrzeni znalazła tu swój wyraz nie tylko w ogrodowej formie, dekoracji rzeźbiarskiej czy detalu, ale również kompozycji samego ogrodu jak i użytego materiału roślinnego.

Jednym z pierwszych, który w czasach nowożytnych wykorzystał symboliczne znaczenie roślin jako narzędzia propagandy politycznej, był ród Medyceuszy. Ogród jednej z ich posiadłości niedaleko Florencji – *Villa di Castello* słynął z olbrzymiej kolekcji roślin cytrusowych oraz ogromnej „lemoniarni” (wł. *Limonaia*) – budowli przeznaczonej do utrzymywania drzewek cytrusowych w okresie zimy.

Ogrody *Villa di Castello* zaprojektowane zostały w taki sposób, aby dostarczyć odbiorcy jasne przesłanie polityczne, że po długim okresie wojen, Kosma III zamierza wprowadzić Florencję w nowy złoty wiek, czas pokoju i dobrobytu. Oparty na geometrycznym podziale, regularny i czytelny układ kompozycyjny ogrodu odzwierciedlać miał ład, porządek i przejrzystość sprawowania władzy.

Do wykonania ogrodowych dekoracji zatrudniony został rzeźbiarz Niccolò Tribolo. Otrzymał polecenie umieszczenie w całym ogrodzie symbolicznych przedstawień rzeźbiarskich. Ogród wypełniony został posagami starożytnych władców Rzymu, które rozmieszczono w konfrontacji z posagami władców Florencji z rodu Medyceuszy.

Tribolo stworzył m.in. wieńczącą fontannę rzeźbę Herkulesa walczącego z Antajosem¹, która utożsamiać miała Kosmę, który niczym mityczny Herakles, pokonał

¹ Według mitu Herakles napotkał giganta Anatajosa, syna Posejdona i Gai podczas wyprawy w poszukiwaniu złotych jabłek Hesperyd. Zetknięcie z ziemią przywracało mu siły. Herakles udusił go trzymając nad ziemią.

swoich wrogów nie przy użyciu brutalnej siły, ale poprzez swą mądrość. Kolejna z fontann – Wenus – stanowiła hołd dla tej bogini. Wenus uhonorowana została również wewnątrz willi, gdzie Kosma umieścił słynny obraz Botticellego ukazujący jej narodziny. Ogrodowe schody zostały udekorowane popiersiami władców Florencji z rodu Medyceuszy, ubranych w rzymskie stroje. Tribolo planował także umieścić w ogrodzie inne posągi reprezentujące m.in. cnoty Medyceuszy: sprawiedliwość, szlachetność, męstwo, współczucie, mądrość i hojność.

Dopełnieniem ogrodowego programu była licząca ponad 500 egzemplarzy kolekcja drzewek cytrusowych – głównie cytryn i pomarańczy, które w okresie wegetacyjnym wyeksponowane były na ogrodowych parterach. Rośliny cytrusowe stanowiły wówczas element niezwykle wymowny w swym przesłaniu. Wiecznie zielone drzewka cytrusowe, które mogą rodzić jednocześnie liście, kwiaty i owoce, stanowiły ucieleśnienie wizji wiecznej wiosny, obfitości, młodości, stanu pierwotnego szczęścia i dostatku utożsamianego z „wiekiem złotym” [Owidiusz 1825, s. 9–10]. Jednocześnie „złote” owoce cytrusów identyfikowane były z mitycznymi jabłkami Hesperyd, skarbem niedostępnym zwykłym śmiertelnikom. Drzewka cytrusowe Medyceuszy były jednym z pierwszych przykładów świadomego wykorzystania symboliki tych roślin do celów propagandowych. Kosma Medyceusz (niczym Herakles) uosabiać miał bohatera, który pokonawszy wszystkie trudności dostępuje najwyższego dobra – nie tylko posiadał on zakazane owoce, ale zgłębił sekrety ich uprawy i rozmnażania [Attlee 2006, s. 28].

Miłość rodu Medyceuszy (tzw. *Citromania medici*) do cytrusów rozpoczęła się na początku XV w., kiedy to Kosma I Medyceusz zajął się rozbudową willi oraz urządzeniem ogrodu, którego partery zdobiły okazałe drzewka cytrusowe uprawiane w olbrzymich terakotowych donicach.

Kontynuatorem „cytrusowej” kolekcji był Franciszek I Medyceusz (1541–1587) Wielki Książę Toskanii. Kolekcję cytrusów liczącą 116 gatunków i odmian zgromadził w swych ogrodach Wielki Książę Kosma III (1642–1723). Zadanie udokumentowania tego zdumiewającego zbioru otrzymał włoski malarz martwych natur Bartolomeo Bimbi. Różnorodność odmian i form cytrusów znajdujących się w ówczesnej kolekcji zaprezentował on na 4 obrazach z cyklu *Medici Citrus* [Malawski 2015].

Seweryn Malawski

NARRACJA PARKU

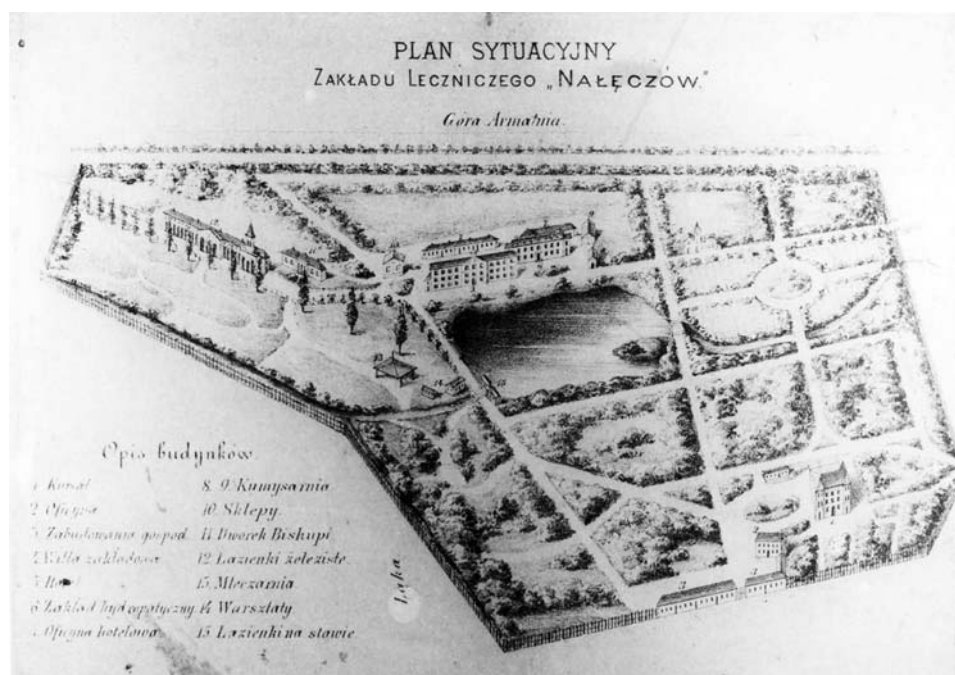
W mojej ocenie doskonałym przykładem narracji ogrodowej jest Park Zdrojowy w Nałęczowie. Oprócz faktu, iż w jego strukturze czytelne są pewne, choć nieliczne, elementy kompozycji regularnej – renesansowej i późniejszej barokowej, jest jednym z niewielu przykładów twórczości Waleriana Kronenberga na terenie Lubelszczyzny, który jest autorem XIX w. rozplanowania parku.

Część II. Narracja przestrzeni

Istotnym elementem w strukturze kompozycyjnej tego obiektu jest staw, który jest efektem spiętrzenia rzeki Bochońniczanki w miejscu dawnego zakola. Na stawie istnieje również sztuczna wyspa. Miejsce jest istotne w przestrzeni parku, jest celem wycieczek turystów oraz kuracjuszy. Co więcej, naturalne ukształtowanie tego terenu sprawia, że wskazana przestrzeń parkowa jest swoistą areną, powstałą w wyniku wykorzystania przyrodniczych uwarunkowań tego miejsca. Daje to doskonale warunki widokowe, nie tylko w obrębie parku, ale także w kontekście otaczającego krajobrazu. To położenie nasunęło mi skojarzenia z amfiteatrem oraz sceną. To właśnie tu rozgrywają się „scenki zwyczajowe” z życia mieszkańców i turystów.

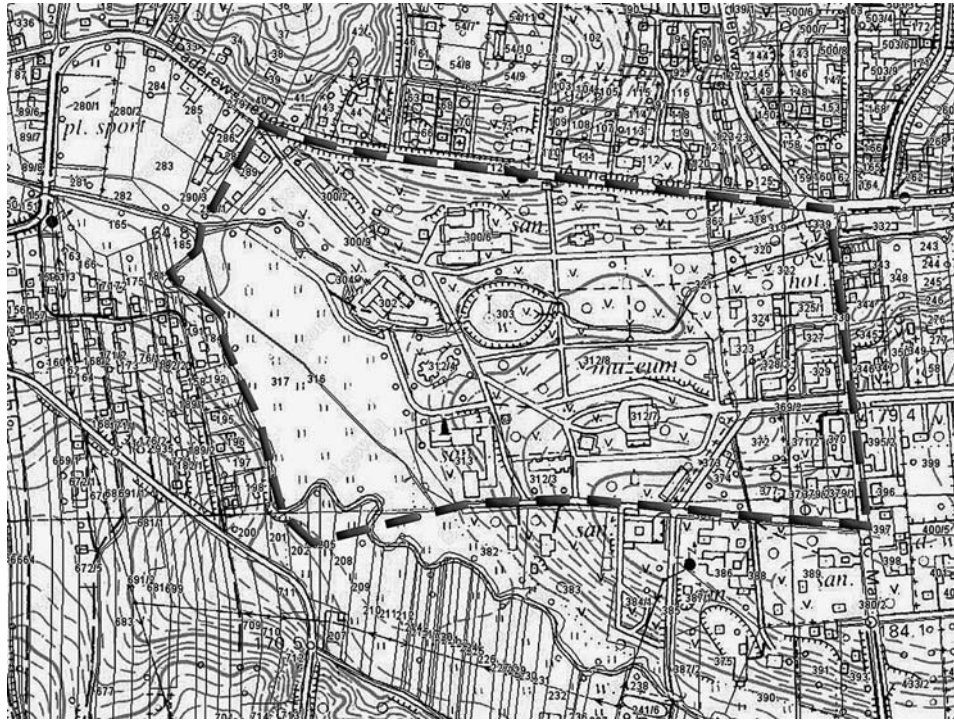
Nie wiem, czy Kronenberg celowo wykorzystał to położenie w aranżacji przestrzeni Parku Zdrojowego. Współcześnie wiele powiązań uległo zatarciu w wyniku braku odpowiedniej pielęgnacji drzewostanu i wieloletnich zaniedbań. Jednak te unikatowe uwarunkowania nadają swoisty wymiar kompozycji parkowej, i co najbardziej istotne – właśnie takie ukształtowanie terenu wpływa na doskonałe warunki mikroklimatyczne tego miejsca, będącego ogromnym walorem Nałęczowa.

Ewelina Widelska



Plan sytuacyjny Parku Zdrojowego w Nałęczowie z 1. poł. XIX w.

Źródło: Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Lublinie.



Fragment mapy topograficznej Nałęczowa ze współczesnymi granicami Parku Zdrojowego
Źródło: oprac. własne na podstawie mapy topograficznej Nałęczowa udostępnionej przez UM w Nałęczowie].



Widok zachodniej części parku – kompozycja XIX-wieczna
Źródło: Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Lublinie.

Część II. Narracja przestrzeni



Park w Nałęczowie – zdjęcie z początku XX w.
Źródło: UM w Nałęczowie.

NARRACJA PARKU

Wśród terenów zieleni Londynu bardzo ważne miejsce zajmują Parki Królewskie. Tworzą one zespół ośmiu parków, które formalnie należą do monarchii, ale zostały udostępnione mieszkańcom do celów rekreacyjnych. Są to: *Hyde Park*, *Kennington Gardens*, *Green Park*, *St. James's Park*, *Regent's Park*, *Greenwich Park*, *Richmond Park* i *Bushy Park*.

W moich rozważaniach chciałabym skupić się na narracji jednego z ww. parków – *Green Park*, który usytuowany jest przy Pałacu Buckingham. Ogród ma kształt

Narracja parku

zbliżony do trójkąta, a jego powierzchnia wynosi 19 ha. Przestrzeń tworzą głównie płaszczyzny trawników poprzecinane ścieżkami obsadzonymi drzewostanem liściastym. Drzewa występują także w skupiskach lub jako solitery. Główna oś parku – *The Broad Walk* to podwójna aleja, której rangę podkreślają dwie bramy wejściowe – *Canada Gate* oraz *Devonshire Gate*. Miejsce to jest bardzo skromne, ale i wymowne i oprócz funkcji reprezentacyjnej upamiętnia udział Kanadyjczyków w I i II wojnach światowych. Narracja skupia się wokół refleksji nad przeszłością i ukazana została w postaci pomnika-fontanny – *The Canadian Memorial* – usytuowanej przy głównym wejściu. Jej twórcą jest rzeźbiarz Pierre Granche. Element wodny został wykonany z czerwonego granitu i dzieli ścieżkę pieszą na dwie połówki symbolizujące Wielką Brytanię i Kanadę. Zastosowany detal – liść klonu – symbolizuje flagę Kanady. Pokrywa on pochyłą powierzchnię, po której spływa woda, wywołując wrażenie poruszania się liści.

Jest to dość specyficzna narracja zastosowana w przestrzeni ogrodowej, ale jak ważna ze względu na symbol – związana nie tylko z samą rodziną królewską, ale z każdym obywatelem tego państwa.

Natalia Kot



Pomnik-fontanna *The Canadian Memorial* na terenie *The Green Park* w Londynie

Fot. N. Kot, 2009.

NARRACJA PARKU

Dwa fakty z historii kształtowania się Parku Miejskiego w Hamburgu (*Stadtpark*) pokazują, że narracja miejsca może zmienić się, pomimo użycia podobnych środków wyrazu, wraz z odmiennym kontekstem dziejowym, motywacjami lub np. ideologią.

W czasie II wojny światowej Konstanty Gutschow (architekt Hamburga wybrany osobiście przez Hitlera) zlecił innemu architektowi – Erichowi zu Putlitzowi projekt modernizacji Parku Miejskiego według zasad spójnych z ideologią nazistowską. Projekt Putlitzu cechuje wręcz doskonale wycucie zasad kompozycyjnych, staranne opracowanie i przede wszystkim interesujący program. Modernizacja podporządkowana była zmianom w kierunku ukształtowania parku sportowego – *Stadion-Projekt* – wpisującego się w szerszą ideę *Sportfeld Hamburg*. Korzystający z przestrzeni, infrastruktury i urządzeń mieli być okazałymi, wysportowanymi *aryjczykami*.

Idee Gutschowa przetrwały także po wojnie. Paradoksalnie, pomimo jego zdegradowania i odwołania z funkcji publicznej, pomagał (nieformalnie) aliantom w odbudowie Hamburga po 1945 r. (miasto zostało zbombardowane latem 1943 r.).

Idea sportu w parku została „powtórzona” w koncepcji 2014 r. Wszystko po to, by społeczeństwo było „zdrowe i silne”, chociaż obecne motywacje są inne. Nie miało to bezpośredniego związku z ideami z czasów wojny, ale według mnie pokazuje subtelność narracji.

Drugim przykładem, który obrazuje, jak kontekst zmienia narrację, jest upamiętnienie wież *World Trade Center* (po atakach terrorystycznych w 2001 r.) dwoma strumieniami światła. Podobny środek symboliczny zastosował Albert Speer podczas zjazdu NSDAP w Norymberdze w 1937 r., kiedy piękna forma scenograficzna posłużyła do podbudowy ideologicznej – bezsprzecznie do zła.

Renata Józwick

PROBLEM NARRACJI W OGRODZIE ZABYTKOWYM

Doświadczeni konserwatorzy ogrodów historycznych mają pełną świadomość tego, że ogród założony nawet pod okiem twórcy natychmiast zaczyna własne życie. Nie tylko projektant, ale również kolejni właściciele i ogrodnicy, ich możliwości (także finansowe), potrzeby i gusta kształtują w czasie kompozycję ogrodową. Typowy proces tworzenia ogrodu określanego jako „zabytkowy” zazwyczaj trwa latami, często przez całe życie właścicieli, projektantów i wykonawców, i niezwykle rzadko bywał wierną realizacją jednej koncepcji. W różnym stopniu był kontynuowany przez kolejnych właścicieli i zatrudnianych przez nich planistów i ogrodników.

Świadomy tego był już Herman Puckler-Muskau, który twierdził, że niemożliwe jest uzyskanie takiego celu, aby park w trakcie swego życia utrzymał formę oryginalną. Dlatego też prawie nierealne jest obecnie stwierdzenie, jak dany ogród zabytkowy wyglądał w kolejnych swych „odsłonach” i jakie było ich narracyjne przesłanie [Park *Mużakowski* 2016]. To co stanowi o wartości nawarstwień struktury ogrodowej, jednocześnie stwarza problem w odczytaniu narracji dzieła. Możemy dziś jedynie snuć mniej lub bardziej szczegółowe domysły, mające jednak wartość tylko prawdopodobieństwa. W kontekście tego, obecne rewaloryzacje zabytkowych ogrodów są w znacznej mierze naszą współczesną formą XIX-wiecznego historyzmu. Wynikają jak on, z głębokiego zainteresowania artystyczną przeszłością, próbą ochrony pamiątek historii, ale także z chęci uczynienia niemożliwego – zatrzymania czasu minionego, a może także z nadmiernego romantyzmu, by dawna uroda porządków nie tylko natury, ale i kultury, zagościła na powrót w naszym świecie, choćby jako relikw.

Małgorzata Szafrąńska [2001] w jednej ze swych publikacji stwierdziła: „...przed konserwatorem ogrodów stoi w gruncie rzeczy stale ten sam problem aksjologiczny, który poróżnił naszych poprzedników i mistrzów w ubiegłym stuleciu:

1. Czy ogród jest dokumentem przeszłości o wartości nade wszystko historycznej i naukowej, jak czuli to Ruskin czy Riegl?
2. Czy ogród jest dziełem sztuki o wartości estetycznej i użytkowej, w którym ma być pięknie i przyjemnie i które – jak chciał Viollet-le-Duc – ma prezentować kompletną jednolitą stylowo całość”.

Odpowiedzi na to pytanie każdy konserwator ogrodów zabytkowych musi udzielić sobie sam i prawdopodobnie przy każdym kolejnym ogrodzie będzie do tego pytania powracać i się z nim mierzyć. Ogrody i parki historyczne dla naszej kultury krajobrazu są źródłem, niestety ostatnio coraz słabiej bijącym, możliwe że przez niewłaściwe kształcenie młodych kadr, wadliwe przepisy, ale także wypaczone rozumienie idei ochrony tej grupy zabytków. Wyjaśnię to na przykładzie Białaczowa, o tyle przykrym, że boleśnie dotykającym jednego z najpiękniejszych do niedawna zespołów pałacowo-parkowych.

Tuż przed świętami przygotowywałam dość trudną dla mnie opinię dotyczącą projektu „rewitalizacji” parku w Białaczowie. Parku pod wieloma względami niezwykłego, niestety zniszczonego prawie kompletnie przez trąbę powietrzną w 2011 r. Od tego czasu (a więc od ponad trzech lat) podejmowane były różne działania, by go ratować. Niestety nieskutecznie. Wadliwe procedury, ustawa sprzyjająca najtańszemu wykonawcom, co w moim rozumieniu równa się wyborowi najgorszych projektantów (bądź też nieświadomych czekającego ich zadania), doprowadziły do tego, że jesienią 2014 r. powstała dokumentacja „rewitalizacji” parku wykonana w mojej opinii przez „prawie amatorów”, co gorsze przeświadczonych o własnym kunszcie. Dokumentacja, ze względu na ogromne wady, nie została przyjęta przez Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków i stanęła na komisji w Łodzi, która po zapoznaniu się z problemem poprosiła mnie o przygotowanie stosownej opinii. Poza oczywistymi

Część II. Narracja przestrzeni

uwagami do masy błędów projektowych (których tu nie wymienię) pozwoliłam sobie w posumowaniu tej opinii zawrzeć poniższą konkluzję.

KONKLUZJA Z WW. OPINII KONSERWATORSKIEJ SPORZĄDZONEJ PRZEZE MNIE W GRUDNIU 2014 R.

„Podsumowując niniejszą opinię pragnę podkreślić, że głównym celem opracowanej dokumentacji powinna być ochrona autentyczności założenia białaczowskiego, jako materialnego dokumentu historii i dorobku kulturowego. W kontekście zniszczeń, jakie dotknęły zespół pałacowo-parkowy cel ten jest nadrzędnym i on powinien przyświecać wszystkim rozwiązaniom projektowym. Poranione założenie białaczowskie jest niezwykle wartościowym zabytkiem, o głębokich korzeniach kulturowych i poza materialnymi, o ogromnych walorach niematerialnych związanych z osobistościami, które niezwykle silnie wpłynęły na kształt tego miejsca, ale także na budowanie tożsamości narodowej. Dramat, jaki osiągnął założenie w lipcu 2011 r. jest nieporównywalny ze zniszczeniami, jakie dokonały się tu na przestrzeni całych jego dziejów. Dokumentacja projektowa winna być profesjonalnym programem jego ratowania, od jej poprawności w dużym stopniu zależy powodzenie tych działań. W obecnym układzie niestety prace wykonane na podstawie przygotowanej dokumentacji mogłyby jeszcze bardziej zaszkodzić parkowi niż pomóc, stąd też konieczne jest skorygowanie przynajmniej kluczowych jej zakresów. Opracowanie projektów wykonawczych wszystkich elementów, sięgających detalu ogrodowego, jak ławka czy kosz jest na tym etapie mniej istotne niż poprawne i precyzyjne zaprojektowanie kluczowych jego komponentów – układu wodnego, sieci dróg, czy też głównych masywów nasadzeń, budujących szkielet kompozycyjny parku. Tym częściom projektu należy poświęcić najwięcej uwagi.

Projektanci powinni zdecydowanie odejść od „budowlanego” i „modernizacyjnego” widzenia działań konserwatorskich w kierunku pochylenia się nad ochroną autentyczności dzieła ogrodowego, choćby na poziomie jego rekonstrukcji. Warto też pomyśleć nad narracją w przestrzeni tego założenia. Park od wieków miał nie tylko swoją formę, ale przede wszystkim ideę, która tę formę determinowała. W chwili obecnej możliwe, że owy brak idei powoduje dotkliwy brak formy. Tu pozwolę się odnieść do uwag Członków Wojewódzkiej Rady Ochrony Zabytków w Łodzi, wśród których wymienione było między innymi lepsze uczytelnienie pierwotnego, prawdopodobnie renesansowego układu, z uwypukleniem w kompozycji założenia jego pierwocin. Zastrzeżenia też były zgłoszone do kompozycji i kształtu gazonu, który doczekał się przebudowy jeszcze przed II wojną światową, na skutek przesunięcia drogi do Białaczowa. Uwypuklenie tego typu nawarstwień w projekcie jest swoistym odsłanianiem „fundamentów” założenia, może stanowić istotę narracji – opowieści o losach Białaczowa. To mogłoby też w konsekwencji być osią budowy projektu rewitalizacji parku, a nie tylko jego rewaloryzacji. Warto się nad tym głębiej zastanowić i stosownie do tych uwag dokonać korekt w dokumentacji projektowej” [Milecka 2014].

Obawiam się bardzo, że zespół projektowy pomimo przeprowadzonej rozmowy z Wojewódzką Radą Ochrony Zabytków, po zapoznaniu się z moją opinią nadal nie będzie wiedział o co chodzi... Niestety z moich obserwacji wynika, że podobne problemy ostatnio dotyczą większości ogrodów zabytkowych „projektowanych” przez osoby bez podstawowej wiedzy konserwatorskiej lub choćby odrobiny refleksji, nie wspominając już o jakiegokolwiek wrażliwości. Gdzie zatem szukać miejsca dla odczytywania subtelnej, niekiedy nawarstwionej narracji kompozycji ogrodowej, skoro łamane są podstawowe zasady konserwatorstwa?!

Małgorzata Milecka

BIBLIOGRAFIA

- Attlee H., 2006, *Italian Gardens – a Cultural History*, Frances Lincoln, Londyn.
- Casus Żelazowej Woli, 2008, [w:] *Zielone Świąty*, red. Rylke J., Kaczyńska M., Sikora D., Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 53-64.
- Jonkajtys-Luba G., 2012, *Dom rodzinny Piłsudskiego*, Nowy Dziennik, Polish Daily News, 10/2012, <http://www.dziennik.com/przeglad-polski/artukul/dom-rodzinny-pilsudskiego> [data pobrania: 27.12.2014].
- Leśniakowska M., 1998, *Zulów Marszałka Piłsudskiego. Metafizyka miejsca, czyli refleksje nad wyciętym lasem*, Arché, nr 17/18, s. 31-35.
- Malawski S., 2015; *Od ogrodu Hesperyd do Cytrusomanii w ogrodach europejskich władców w XVI-XVIII wieku – symbolika i historia uprawy roślin cytrusowych*, [w:] *Roczniki Humanistyczne. Historia sztuki*, t. LXIII, Zeszyt 4, s. 59-84.
- Milecka M., 2014, *Opinia konserwatorska dot. dokumentacji projektowej przygotowanej w ramach zadania pn. „Sporządzenie planu rewitalizacji parku w zabytkowym kompleksie pałacowo-parkowym w Białaczowie – układ wodny, nasadzenia zieleni, układ komunikacyjny”*, przez firmę Pracownia Architektury Krajobrazu iKROPKA ul. Powstańców Śl. 118, 53-333 Wrocław, opracowana na zlecenie Łódzkiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, maszynopis w zbiorach WKZ w Łodzi.
- Owidiusz, 1825, *Przemiany. Księga I*, 89-112, tł. B. Kiciński, t. 1, Warszawa.
- Park Mużakowski, [www](http://www.park-muzakowski.pl/page/history), <http://www.park-muzakowski.pl/page/history> [data pobrania: 08.01.2016].
- Seneta W., 1975, *Żelazowa Wola*, Sport i Turystyka, Warszawa.
- Szafrańska M., 2001, *o związkach teorii konserwacji ogrodów z pewnymi myślami naszych czasów*, [w:] *Hortus Vitae. Księga pamiątkowa dedykowana Andrzejowi Michałowskiemu*, red. A. Sulimierska, Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu – Narodowa Instytucja Kultury, Warszawa, s. 263–266.
- Tkaczyk-Piechna B., 1997, *w poszukiwaniu architekturalności: dwa parki – pomniki autorstwa prof. Franciszka Krzywdy-Polkowskiego* [w:] *Przyroda i miasto*, red. J. Rylke, Wydawnictwo SGGW, Warszawa.

Podsumowanie

Żyjemy w krajobrazie jak jajko w skorupce. Czy dobrze się w niej czujemy? Czy chcemy z niej wyjść i być wolni, jak ptaki? „My Polacy, wolni ptacy”.

Już w tym hasle zawarta jest sprzeczność. Niby wolni, ale tkwimy w polskiej skorupce. „Tożsamość i obcość” – tej sprzeczności była poświęcona pierwsza część naszych seminaryjnych spotkań. Teksty przygotowujące do spotkania były nacechowane pewną ksenofobicznością. Tożsamość była w nich wartościowana pozytywnie, a obcość negatywnie. Jednak w wyniku dyskusji uznaliśmy, że tożsamość jest wartością, która nas identyfikuje, ale i obcość jest zawartą w nas wartością, która pozwala nam komunikować się z innymi – obcymi. Na kolejnym spotkaniu *Tożsamość – obcość*, rozwinęliśmy cały wachlarz subtelniejszych rozróżnień, takich jak: regionalizm, nacjonalizm, unizm (od Unii Europejskiej) wreszcie globalizm. Po dyskusji stwierdziliśmy, że ten zbiór subtelnych wyróżnień możemy sprowadzić do relacji tożsamości polskiej i żydowskiej, którą przez wieki na naszych ziemiach współtworzyliśmy i która jest pewnym wzorcem dla naszego współczesnego myślenia o takich relacjach. Obecne myślenie jest zdominowane jednak nie perspektywą historyczną, ale patrzeniem w ekran smartfona. Stąd pojawił się kolejny temat: relacja krajobrazu realnego do krajobrazu medialnego. W dyskusji doszliśmy do wniosku, że krajobraz medialny ma charakter krajobrazu globalnego. W wyniku oddziaływania krajobrazu medialnego dążymy do unifikacji, czyli zacierania różnic pomiędzy lokalnymi cechami krajobrazu. Zauważalna rola krajobrazu medialnego, który wpływa na nasze postrzeganie, zwróciła naszą uwagę na rolę krajobrazu mentalnego, czyli naszego wyobrażenia o krajobrazie. Stwierdziliśmy, że krajobraz mentalny, to bardziej idea, niż rzeczywisty krajobraz zapisany w naszej pamięci, **że wyprać ideę jest łatwiej niż obrazy rzeczywiste [?????]**. Wróciliśmy zatem do koncepcji skorupki, czyli określenia relacji miejsca do naszej tożsamości. Po dyskusji uznaliśmy, że jeżeli tożsamość jest pojęciem wartościującym, to miejsce jest pojęciem nacechowanym przez nas emocjonalnie, a nie tylko pojęciem wartościującym.

Podsumowanie

Pierwsza część naszych spotkań dotyczyła relacji wiążących nas z krajobrazem. Aby je uczynić, w drugiej części spotkań zajęliśmy się językiem, którego w tych stosunkach używamy – rozważaliśmy problem narracji przestrzeni. Z dyskusji wynika, że taki, zapisany w przestrzeni język, rzeczywiście istnieje i dzięki niemu możemy odczytywać krajobraz. Po tym ogólnym stwierdzeniu sprawdziliśmy jak posługują się narracją działający w krajobrazie artyści. Opisując wybrane przykłady w dyskusji podniesiono, że podobnie jak język mówiony, język krajobrazu ewoluuje i chociaż nadal jest zrozumiały, to z czasem poszczególne słowa i zwroty tracą znaczenie i jasność przekazu. Dlatego na kolejnym seminarium większą uwagę zwróciliśmy na ekspresję stosowaną w języku krajobrazu, niż na jego cechy semantyczne. Dyskując stwierdziliśmy, że podobnie, jak w innych językach do tej ekspresji są używane: barwa, forma, kontekst i symboliczne obrazy. Na kolejnych spotkaniach zwróciliśmy uwagę na konkretne odniesienia badanych narracji do czasu (narracja tymczasowa) i do miejsca (narracja parku). W odniesieniu do *narracji tymczasowej* podkreśliliśmy, że powinna ona mieć charakter odświętny, podobny do oracji lub monodramu. Tymczasowość jest więc w odniesieniu do narracji rozumiana jako wyjątkowość, a nie doraźność. Podobnie za miejsce odświętne i wyjątkowe został uznany wyjęty z krajobrazu pospolitego park o wyjątkowej, pomnikowej narracji. Podsumowując ten aspekt podkreśliliśmy, że wyjątkowość narracji zawartej w parku, jako wartość najważniejsza, powinna być brana pod uwagę podczas współczesnych działań podejmowanych wobec parku. Przy działaniach restauracyjnych czy rewitalizacyjnych należy dbać o czytelność zawartych w parku wątków narracyjnych. Podobnie jak przy tekstach historycznych powinniśmy uczynić ich narrację, nie rekonstruować formy, jeżeli będziemy pomijać zawartą w niej narrację, bo w efekcie otrzymamy bełkot językowy.

Spis treści

Kilka słów wstępu	5
-------------------------	---

Część I Tożsamość i obcość

Tożsamość i obcość. Materiały do seminarium. 5 listopada 2013 r.	9
Regionalizm – nacjonalizm – unizm – globalizm. Materiały do seminarium. 19 listopada 2013 r.	17
Krajobraz medialny a realny. Materiały do seminarium. 17 grudnia 2013 r.	27
Krajobraz mentalny. Materiały do seminarium. 14 stycznia 2014 r.	36
Miejsce/tożsamość. Materiały do seminarium. 29 stycznia 2014 r.	44

Część II Narracja przestrzeni

Narracja przestrzeni. Materiały do seminarium. 29 października 2014 r.	55
Autorska narracja. Materiały do seminarium. 25 listopada 2014 r.	63
Środki ekspresji w narracji. Materiały do seminarium. 16 grudnia 2014 r.	109
Narracja tymczasowa. Materiały do seminarium. 13 stycznia 2015 r.	116
Narracja parku. Materiały do seminarium. 3 lutego 2015 r.	126
Podsumowanie	141

Autorzy

- dr Paulina Hortyńska, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu
- dr inż. arch. Renata Józwik, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu
- mgr inż. Natalia Kot, doktorantka, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu
- mgr inż. Seweryn Malawski, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu
- dr hab. inż. Małgorzata Milecka, profesor UP, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu
- prof. dr hab. Jan Rylke, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu
- mgr inż. Ewelina Widelska, Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie, Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu, Katedra Projektowania i Konserwacji Krajobrazu