

PUJA

PRZESTRZEŃ/URBANISTYKA/ARCHITEKTURA

PUA 1/2019

Przewodniczący Kolegium Redakcyjnego Wydawnictwa Politechniki Krakowskiej

Tadeusz Tatara

Przewodniczący Kolegium Redakcyjnego Wydawnictw Naukowych

Józef Gawlik

Redaktor naczelny

Mateusz Gyurkovich (mgyurkovich@pk.edu.pl)

Rada naukowa

Krzysztof Bieda – Podhalańska PWSZ w Nowym Targu, Polska
Júlia Maria Brandão Barbosa Lourenço – Universidade do Minho, Portugalia
Agata Bonenberg – Politecnico di Milano, Włochy
Mario Cerasoli – University Roma TRE, Włochy
David Fox – University of Tennessee, USA
Barbara Gronostajska – Politechnika Wrocławska, Polska
Matevž Juvancic – University of Ljubljana, Słowenia
Nina Juzwa – Politechnika Łódzka, Polska
Thomas Kauertz – HAWK University of Applied Sciences, Niemcy
Zina Macri – Ion Mincu University of Architecture & Urbanism, Rumunia
Estanislau Roca – ETSAB, UPC, Barcelona – TECH, Hiszpania
Grażyna Schneider-Skalska – Politechnika Krakowska, Polska
Adolf Sotoca – Luleå Technology University, Szwecja
Stanisława Wehle-Strzelecka – Politechnika Świętokrzyska, Polska

Redaktorzy serii

Urbanistyka – Agnieszka Matusik
Architektura – Ernestyna Szpakowska-Loranc
Architektura krajobrazu – Katarzyna Hodor
Historia architektury i sztuki piękne w architekturze – Beata Makowska
Planowanie przestrzenne i regionalne – Matylda Wdowiarz-Bilska

Redakcja wydawnicza

Sekretarz Redakcji – Aleksandra Urzędowska (aurzedowska@pk.edu.pl)
Opracowanie redakcyjne – Małgorzata Sikora (msikora@wydawnictwo.pk.edu.pl)
Projekt graficzny – Agnieszka Matusik
Skład i łamanie – Anna Basista
Weryfikacja językowa – Tim Churcher
Webmaster – Piotr Celewicz

Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, ul. Warszawska 24, 31-105 Kraków

© 2019 Politechnika Krakowska

ISSN 2544-0853

eISSN 2544-6630

Pierwotną wersją każdego zeszytu PUA jest wersja online:

<http://pua.arch.pk.edu.pl>

<http://www.ejournals.eu/PUA>

SPIS TREŚCI

URBANISTYKA

- Nicolai M. Demin, Olga O. Mykhailyk**
Water areas and the city: problems and principles of their coexistence 7
- Wiesława Gadomska**
Współczesny park jako efekt *recyklingu* przestrzeni miejskiej – przegląd nowojorskich realizacji..... 17

ARCHITEKTURA

- Maryna Gurenko**
Reasons for the spread of the glamour style in modern interiors, and the specifics of its manifestation 41
- Olena Konoplina**
Dominant features of the historical interiors of the mosques of Persia and the Maghreb countries 51
- Marta Pieczara**
Archetypy w architekturze współczesnej 59
- Olga Shkolna**
Mirrored interiors of Iran palaces and holy places..... 75
- Michał Żyła**
Zagadnienie złożoności w teorii architektury końca XX wieku 87

ARCHITEKTURA KRAJOBRAZU

- Agnieszka Greniuk**
Przemiany w kompozycji Plant Krakowskich na przykładzie Ogrodu Barbakan 101
- Olga Harea, Mariann Simon**
The viticultural landscape: An inspiration for artistic self-expression 113
- Anna Steuer-Jurek**
Kultywowanie miejsc pamięci na przykładach cmentarzy w Głogówku 133

HISTORIA ARCHITEKTURY I SZTUKI PIĘKNE W ARCHITEKTURZE

- Rezga Kouider**
Rola społeczna meczetów w Algierii jako miejsc zbiorowych zgromadzeń wierzących..... 147
- Klaudia A. Obrębska, Maciej Bartos**
Architektura handlowa Warszawy w czasie Polski Ludowej i jej losy po transformacji na wybranych przykładach 159

Li Shuan

Zachowania dziedzictwa kulturowego z czasów secesji europejskiej w miastach Chin..... 171

Olha Sosyk

Trends in fine art, as exemplified by the legacy of W. Kotarbiński, and architecture of the late 19th and early 20th centuries 181

PLANOWANIE PRZESTRZENNE I REGIONALNE**Zhanna Dykun**

Trends in the formation of maritime passenger terminal architecture in intermodal transport systems using the example of the reconstruction of the passenger terminal in port Odessa 193


Agnieszka Ozimek

Dominanta krajobrazowa – próba parametryzacji pojęcia 209

PUUA

URBANISTYKA

Nicolai M. Demin (deminmaster@gmail.com)

 orcid.org/0000-0002-3144-761x

Kiev National University of Civil Engineering and Architecture

Olga O. Mykhailyk (mykhailykolga@gmail.com)

 orcid.org/0000-0003-3648-9410

State "Research and Development Design Institute of Urban Development", Kyiv

Water areas and the city: problems and principles of their coexistence

Obszary wodne i miasta: problemy i zasady ich współistnienia

Abstract

This article examines the prevalent state of river ecosystems in the forest-steppe area of Ukraine with special focus on preservation methods and the revitalisation of river ecosystems in the coastal territories.

Keywords: coastal territories, river ecosystem, natural factors, urban development, revitalisation measures

Streszczenie

W artykule przeanalizowano powszechny stan ekosystemów rzecznych w leśno-stepowym obszarze Ukrainy, ze szczególnym uwzględnieniem metod konserwacji i rewitalizacji ekosystemów rzecznych na obszarach przybrzeżnych.

Słowa kluczowe: terytoria przybrzeżne, ekosystem rzeczny, czynniki naturalne, rozwój miast, środki rewitalizacji

1. INTRODUCTION

American urban scientist Lewis Mumford defined the concept of a city as follows: "This is a geographic plexus, an economic organisation, an institutional process, a theatre of social action, and an aesthetic symbol of collective unity. The city promotes art and as an art it creates a theatre. It is in the city itself, as in the case of theatre, human actions take place through conflict and cooperation between individuals, events and groups and thus concentrate and reach their expression in important climaxes"¹. Mumford has consistently argued that the physical plans of cities and their economic functions are secondary in their relation to the natural environment and the social and spiritual values of the given community. In a complex urban environment, preserved natural areas constitute nutrition and protection for people, a source of renewal of vital energy.

2. MODERN PROBLEMS OF RIVER ECOSYSTEMS

The rivers and water bodies in cities enrich the urban environment: they are means of formation and conservation of landscapes, and they are a health resort destinations because they moisten the air with convection currents, splashes, ionisation background, and they enrich the flora and fauna of the city. The modern practice of urban planning does not significantly contribute to the solution of problems regarding the protection of balanced, rational and harmonious urban use of coastal areas: construction near the rivers is haphazard, and a large percentage of it is covered with hard concrete. The aesthetic level of industrial and communal warehouse development is low, forming a panorama of the city from the river and from residential and public areas with an absence of green zones in the coastal strips and an absence of lawns and gardens. Embankments in modern cities are narrow strips with dense construction in the built-up multifunctional territory; they are transport corridors rather than places of promenade: the promenade of the Danube in Budapest, and the embankment of the Vltava river in Prague, the banks of the Seine in Paris, the embankments in the historical areas of Moscow and Saint Petersburg, and Naberezhno-Khreshchatytska street in Kiev (Ill. 1). The transformation of the coastal areas of the city from the former embankments, port warehouses, industrial premises and industrial zones to the wealthiest areas is the greatest visual manifestation of gentrification – the modern trend of 'ennobling' (from the English 'gentry' – 'noble people', 'nobility') urban space by investing to increase its attractiveness for the wealthy population.

The coastal areas which are adjacent to urban roads, industrial enterprises, residential areas, and where there are parking lots and landfills, are in the worst condition. Many rivers have changed their course due to urbanisation. The riverhead is under construction, the surface flow has changed, the river bed is straightened, chained in trays (Ill. 2), or in

underground tunnels. Coastal protective strips are reduced to 1–2 rows of trees along the coast and consist of such tree species that do not perform a protective function.

There are outlying coastal areas that are in a degraded state: there is an absence of shore verdurization, and the presence of a built-up and reforested floodplain that deprives the coastal areas of their natural water-protective function. The rivers are devoid of natural biofilters as a result of excessive ploughing and construction of coastal areas which provide unobstructed access of surface contaminated wastewater to the stream, an increase of soil erosion, and polluted water areas, and thereby results in violations of the natural regime of rivers. The strait of the channel is accompanied by frequent flooding, which leads to blurring and flushing of soils, coastal destruction, and the flooding and bogging of reclamation systems. Often, the embankment collapses at the turning points of the river flow, where the dynamic axis is close to the banks, which are often eroded and convex, especially during the flood period. Blur occurs at the moment when the upper layers of water are directed to the shore, which descend to the bottom and return to the middle layer of the bed. In the reverse direction of the flow, there is a steady state of the banks². The most degraded are the ecosystems of small rivers, the least degraded are mountain rivers with significant dismemberment of the relief and shallow occurrence of crystalline rocks³.

Anthropogenic activity plays the role of a catalyst for natural processes and leads to negative consequences that gradually accumulate, but eventually accelerate and the accumulated amount passes into a new quality (the law of emergence in ecology). Such a transition is accompanied by irreversible processes in ecosystems, which causes the emergence of environmental disasters. Anthropogenic loading on river basins leads to significant changes in morphology, the dynamics of the river bed, the hydro-biological conditions and the water chemistry. As a result of the discharging of untreated wastewater, the pollution of atmospheric air, soil and vegetation, the river microclimate and the coastal landscape are changing.

Large-scale drainage reclamation has led to a decrease in the area of wetlands (especially in Polesia, the natural edge of swamps), the reduction of groundwater levels, and the destruction of forests, which directly affected the reduction of the number and unification of flora and fauna. Thus, the oak forests of Polesia and Forest-steppe have been replaced by low-productivity birch, hornbeam and maple forests. The average forestry in Ukraine is 14.3% and, unfortunately, this is the smallest of the countries of Europe⁴. In such modern realms, water areas with their coastal areas require protection and revitalisation. In order to reduce the negative impact of industry on river ecosystems, it is necessary to adhere to the limit values with regard to the anthropogenic load. In order to introduce innovative technologies of integrated and non-waste natural resources, it is necessary to carry out reclamation and revitalisation measures for useful purposes.

3. PRINCIPLES OF URBAN DEVELOPMENT OF COASTAL AREAS IN UKRAINE

The compact planning of cities reduces the valuable coastal areas. It is widely perceived that the urban space and the coastal zone should be aesthetic and expressive. While planning the organisation of cities, it is necessary to take into account the principle of aesthetics and expressive panoramic surroundings which is sufficient size of open coastal area is maintained. Built-up areas and open space should be the main considerations while planning coastal area development.

While engaging in the architectural planning of the coastal area, it is important to consider having maximum open space towards the coast. In this architectural ensemble, the water area is dominant, and the coastal area is dependent on it. The architectural and compositional construction of the coastal zone should be part of the overall composition of the city and create a single visual and complex 'apartment-coastal zone-water area', which is oriented towards the surface of the water.

3.1. CREATION OF WATER-GREEN SYSTEMS

The ecological balance of reservoirs becomes much more effective when combined with green plantations. Greenery enhances the oxygen percentage in the localities – this significantly cleanses the atmosphere of harmful impurities, protects it against wind and overheating, and reduces the amount of evaporation. Landscape design should create alternating closed and open spaces with the help of green groups and decorative solitary trees, natural 'windows' with the disclosure of near, medium and long distances and scenic landscapes. When creating panoramas of landscapes, prime consideration should be given to water surface and plantations. The assortment of plants for the coastal zone should take into account factors such as: geobotanical zoning, soil conditions, the ratio of plants to air humidity, insolation, growth rate, gas resistance, the possibility of fixing slopes and ravines with trees and bushes, plant size, plant crown shape and its transparency, availability in plants of thorns, colouring of leaves and corms, time of appearance and fall of leaves⁵.

By increasing connectivity in various parts of the city (Budapest) and increasing economic power, the interconnected decision of urban and suburban green spaces creates environmentally sustainable and efficiently functioning water-green systems settlements. For settlements in small and medium-sized cities, the formation of water-green systems should be of a simple style, where planting along the main river is an important consideration; the formation of water-green systems of large cities should be limited to the creation of a water-green diameter with harmoniously connected additional water-green arrays. The water-green diameter of the large parks of the largest cities should be associated with linear water-green arrays.

The recreational value of urban water areas is increasing with the presence of recreational infrastructure – organised beaches, ship stations, berths, catering, hire, entertainment,

sanitary facilities and medical care. When organising zones of short-term rest in the coastal areas, the coast should have dry areas with a natural landscape without steep slopes; the bathing area should have a depth of 0.5 to 2 m, a width of 20 to 50 m; the beach should be of sand, small gravel, husked soups. The optimum flow velocity should be 0.3 to 0.5 m/s; the most comfortable water temperature is 18–24°C. Sandy beach strips are better located in the middle of a comfortable climate zone. To neutralise the heat cells that are created in the open coastal zone due to the influence of the reservoir, due to the relaxation of air circulation and the decrease of humidity. Where direct solar radiation increases (i.e. perpendicular to the line of water) it is necessary to plant high-skid elongated woods having a wide crown that will facilitate the free movement of air flow from the water body to the coastal area. This will lead to significant increases in the recreational value of water areas and the presence of forests or forest bands on the shores. The creation of water parks involves the lack of traffic (especially transit) and the lack of industry. Such measures, which are based on methods and techniques of increasing the level of tourists, will increase the formation of aesthetic and investment attractiveness of coastal areas.

Town-planning regulation for the development of the coastal area is based on the principle of classification of the territory into natural and functional zones. Classification of territory into zones is characterised by different regimes and parameters for the functional use of the coastal area, the primary objective of which is to preserve the natural state of the water bodies. Guidelines DBN B.2.2-12: 2018 'Planning and Developing of Territories' and 'Green Lines' enable solving these problems. One of the ways of regulating urban development and economic development of the coastal area is the establishment of restricted zones I, II, III categories of protection of the ecosystem of the river. The green line is the boundary of the regulation line which limits the ecosystem of the small river in order to preserve its integrity. The green line delimits the zone of protection of the river and coastal area: the protection of ecotones (zone I of protection category), the protection zone of the floodplain – limited (zone II protection category) and anti-erosion zone (zone III protection category), the size of which is determined by the degree of coastal area. Each small river ecosystem is a unique natural phenomenon, so the definition of the green line should be individual in nature. Determining the limits of the protection zone of the coastal area – the green line I, II, III categories of protection – belongs to local communities.

4. INTERNATIONAL EXPERIENCE OF COEXISTENCE OF WATER AREAS AND THE CITY

The condition of rivers in Ukraine require urgent measures for revitalisation. Channels are regulated by rocks, which turns the river into a cascade of ponds. Due to the performed large-scale drainage reclamation, water is polluted with sewage and sludge, the rivers lose their natural mobility and die. International experience shows that the river ecosystem may be partially or completely revived; it is already possible to see the results of revitalisation

programs of coastal areas around the world. In the state of Michigan (USA), a beautiful park on the Belleville Lake was created on a narrow coastal strip in the valley of the Gourey River, which flows into Lake Erie. The contour of the coastline was developed by increasing the protruding sections of water and creating a system of peninsulas and capes in a picturesque form and an extension of the coastline and an extension of the park. In the immediate proximity to the water, there are playgrounds and beaches connected by a system of footpaths and horse-riding trails. The focal point of the park is a beautiful fountain (Ill. 3).

In Germany, the reconstruction of water passageways basin has been performed. Since 1994, a plan for the areas of the river Rhine has been developed. The plan for the organisation of the river Neckar valley plain, where the river forms the axis, has been conducted. Zoning at the district level with the allocation of zones of a 43e axbiotope-forming purpose, strictly regulated nature conservation purpose has been performed and certain sections of the river have been identified as the main outlets of surface drain flow. The territorial historical and natural axes are allocated. The next stage was the development of local project proposals at the level of individual cities and districts. Baden-Württemberg has undergone work on the removal of harmful plants, the landscaping of coastal areas, reconstruction, and the clearing and rehabilitation of small river basins: Neckar, Murr, Phils, Elzente, Porz, Kraich, etc. Improving the watercourses that feeds the main river has had a positive impact not only on the general condition of the Rhine River but also on the coastal areas of the whole basin. This made it possible to restore the recreational potential, to get new places of recreation in close proximity to places of residence. Planning works were performed at different territorial levels, and often already developed territories, for example, the district of the city of Karlsruhe.

In 2000, a port area on the islands was reconstructed in Hamburg in the middle of the river Elbe. In addition to homes and offices, the Philharmonic and the Maritime Museum were created here by means of the reconstruction and adaptation of old warehouses. In Amsterdam, in 2003, a large-scale transformation of the old port areas into residential and public areas began. Built in the year 1899, in Vienna on the waterfront, gas pipelines were converted into public and residential buildings. The 20 million euro spent on the revitalisation of the Ljubljana River in Slovenia has not only paved the banks, but also created a number of public spaces related to the river and the possibilities of organising public life around it.

The ecological principle lies in the creation of tourist waterways and ecological museums. The creation of the ecomuseum is based on the regional identity of the landscape and on the authenticity of the region, and the cultural space is organised on the basis of the historical and cultural traditions of the region. The beauty of nature and the organisation of attractive infrastructure helps you to relax in your native land, getting to know its authenticity, culture and nature. The first ecomuseum was created in Le Krezau in 1974 by Frenchman Hugo de Warin in 1971. The creation of ecomuseums has become widespread in Poland, in Dolny Śląsk and Babia Góra, Lanckorona, Opatów-Iwaniska, Tarchalice and Lubiąż on the Odra; in Sweden, Falbygden-Åtrådalen; and in France and Japan, etc.⁶

5. CONCLUSIONS

The contemporary development of Ukraine ranges from parks and techno-parks at micro level, which are basically micro level fragments of the urban environment to software that covers larger areas of macro level development. This also applies to the formation of a coastal zone – the spatial and functional transformation of the urban environment, organic and aesthetic harmonisation and preservation of the natural potential of areas for recreation, psychological comfort and ecological rehabilitation. The organisation of the planning of most projects is connected with the problem of the organisation of cultural space, with priority being given to human and natural values. This kind of planning is particularly reflected in the conceptualisation of recent projects designed for the purpose of humanising the environment of highly urbanised territories. The organisation of coastal zones needs to be improved in order to restore the damage caused to the environment and hence create conditions for the harmonisation of the environment. Environmental measures need to be implemented in a comprehensive manner and direct them across the catchment basin – a basin principle that will contribute to preserving the system's integrity of the river ecosystem. Saving the small river basin is key to maintaining the status of the catchment basin of the middle and large rivers. Only the river, in the valley of which are the most preserved natural complexes, is capable of complete self-regulation and self-purification.

People need to learn from nature: to observe its harmony, integrity, interconnections, to adhere to the laws of nature, and to maintain its consistency and beauty. There is nothing superfluous, everything makes sense, and existing connections in ecosystems work to maintain and extend life processes. Thus, any natural and artificial coast is a complex system with elements of self-protection of the coast and engineering protection of the coastal area should take into account the principle of natural analogues: the closer the constructive approach to coastal protection structures are to the elements of self-protection of the shore, the more reliable they are in operation. Nature is always alive; it is more sensitive and wiser than us. Restoration and conservation of coastal areas is an important link in the environmental balance of the environment. With regard to your country, of utmost importance is the preservation of the priceless remains of the primitive nature of Ukraine in general and the specific component of this global program is the restoration of river ecosystems, which are a natural decoration of our region. BC Herodotus, when describing Scythia, was impressed with the beauty and grandeur of our rivers and noted that “here the rivers are numerous and majestic”.

Translated by Maya Martynchuk and Evgen Vasiliev



III. 1. Naberezhno-Khreshchatytska street in Kiev, 2018



III. 2. River Lybid in Kiev (photo by Olga Mykhailyk, 2018)



III. 3. Fountain Park on Lake Michigan Belleville, USA
(photo by Olga Mykhailyk, 2015)

PRZYPISY

- ¹ Mumford L., *What city. Urban studies*, The Anatomy of the city: Kiev, Torch, WITH, 2012, 10–15.
- ² Bashkirov G.S., *Berehoukreplyayuschye lesonasazhdenyya*, 1951.
- ³ Butakov A.N., *As most small river uyazvymoe Zveniv rechnoy network. Erosion and channel processes*, vol. 2, Penn State-College of Education 1996, WITH, 56–69.
- ⁴ *Environment Rivne*, WITH, 78, 194.
- ⁵ Yatsyk A.V., *Water management ecology*, 2004, WITH, 20.
- ⁶ Internet sources.

REFERENCES

Mumford L., *What city. Urban studies*, The Anatomy of the city: Kiev, Torch, WITH, 2012, 10–15.
Bashkirov G.S., *Berehoukreplyayuschye lesonasazhdenyya*, 1951.
Butakov A.N., *As most small river uyazvymoe Zveniv rechnoy network. Erosion and channel processes*, vol. 2, Penn State-College of Education 1996, WITH, 56–69.
Yatsyk A.V., *Water management ecology*, 2004, WITH, 20.
Environment Rivne, WITH, 78, 194.
Internet sources.

Wiesława Gadomska (wiga@uwm.edu.pl)

 orcid.org/0000-0002-0456-4837

Katedra Architektury Krajobrazu, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Współczesny park jako efekt *recyklingu* przestrzeni miejskiej – przegląd nowojorskich realizacji

Modern park as a result of urban space *recycling* – a review of new york city’s developments

Streszczenie

Rozwój terenów urządzonej zieleni miejskiej w szczególnych uwarunkowaniach „kultury zagęszczenia” Nowego Jorku¹ odbywa się między innymi w obszarach, których pierwotna funkcja wygasła lub znalazła nową, peryferyjną lokalizację. W wielu zrealizowanych przypadkach wykorzystano tereny poprzemysłowe, związane z transportem, magazynowaniem i spedycją. Problematyka *recyklingu* przestrzeni miejskiej, poza podstawowym zagadnieniem adaptacji terenu do nowej funkcji, wymaga szczególnego odniesienia się do kulturowego dziedzictwa miejsca – w tym jego materialnej spuścizny, niejednokrotnie trudnej w zachowaniu i ekspozycji. Artykuł prezentuje charakterystyczne przykłady miejskiego *recyklingu* realizowanego w poszczególnych dzielnicach Nowego Jorku, prowadzącego do wpisania nowej funkcji parku miejskiego w zdevaluowaną przestrzeń z zachowaniem jej charakterystycznych środowiskowych uwarunkowań i kulturowej tożsamości.

Słowa kluczowe: recykling przestrzeni, rewitalizacja, gentryfikacja, park miejski, uwarunkowania kulturowe i środowiskowe

Abstract

The development of organized green areas in the specific circumstances of New York’s „culture of concentration”¹ takes place, among others, in areas whose original function has changed or found a new peripheral location. Many projects related to transport, storage, or freight forwarding have been completed in post-industrial areas. The issue of urban space recycling, besides the basic question of adapting the area to a new function, requires a particular reference to the cultural heritage of the place, including its material legacy, which is sometimes difficult to preserve and expose. This article presents characteristic examples of urban recycling in particular districts of New York where the new function of a city park has been overlaid on unused areas, while preserving their characteristic environmental circumstances and cultural identities.

Keywords: space recycling, revitalization, gentrification, city park, cultural circumstances environmental circumstances

1. WSTĘP

Symptomatyczny, czytelny w skali urbanistycznej ślad zjawiska nadawania nowych funkcji zdekapitalizowanym terenom miasta stanowi East River Park, zlokalizowany na wschodnim wybrzeżu dolnego Manhattanu. Park, realizowany równoległe z dużym przedsięwzięciem komunikacyjnym, budową East River Driver, został otwarty w 1939 roku – obszar o powierzchni 20 hektarów wchłonął między innymi tereny XIX-wiecznych doków portowych i magazynów zlokalizowanych wzdłuż brzegów East River². Przedsięwzięcie, finansowane z budżetu federalnego, mimo ambitnego programu funkcjonalnego pozbawione było jakichkolwiek odniesień i nawiązań do pierwotnej funkcji miejsca, istotnej w życiu dzielnicy i miasta. W wyniku działań inwestycyjnych nastąpiło skuteczne zatarcie skali, układu przestrzennego i charakterystycznych artefaktów nadbrzeżnego fragmentu Lower East Side, czytelnych dzisiaj jedynie w drodze analizy historycznych map i materiałów ikonograficznych³. Z perspektywy początku XX wieku takie działanie wpisywało się w strategię rozwoju miasta⁴, refleksja nad jego skutkami pojawiła się znacznie później⁵.

Współczesna analiza porównawcza wschodniego i zachodniego wybrzeża dolnego Manhattanu pozwala łatwo określić różnice w podejściu do zagadnienia *recyclingu* zdekapitalizowanej przestrzeni miejskiej, jakie nastąpiły w przedziale blisko wiekowej cezury. Realizacja Hudson River Park, blisko 10-kilometrowego liniowego parku prowadzonego wzdłuż zachodniego wybrzeża dolnego i środkowego Manhattanu, wyznaczyła swoisty wzorzec ponownego wykorzystania wyeksploatowanej, zdegradowanej przestrzeni miejskiej, uwzględniającego jej kulturową genezę. Opracowany w 1997 roku Master Plan zakładał podział całości przedsięwzięcia na siedem segmentów tworzących spójną całość, uwzględniającą jednak lokalną, dzielnicową różnorodność i specyfikę⁶. W 2003 roku otwarto pierwszy segment parku, w latach następnych awansowano następne etapy. W wyniku konsekwentnie prowadzonej inwestycji zdekapitalizowane, nieczynne obszary portowo-magazynowe uzyskały nową, atrakcyjną funkcję parkową, komplementarnie uzupełniającą lokalną tkankę miejską⁷. W całości przedsięwzięcia niezwykle istotne było uwzględnienie kulturowego dziedzictwa miejsca i jego tożsamości w przestrzeni miasta – uwarunkowania te współtworzył między innymi charakterystyczny układ przestrzenny, zawierający sekwencję blisko stu portowych pirsów nabrzeżnych. Część z nich uzyskała nowe funkcje związane z rekreacją i wypoczynkiem, część została poddana procesowi kontrolowanej entropii wprowadzającej wymiar czasu w nową, miejską przestrzeń. W roku 2015 całość przedsięwzięcia była ukończona w blisko 70 procentach, tworząc niekwestionowany wzorzec postępowania w procesie rozwoju terenów zielonych i *recyclingu* przestrzeni miejskiej⁸.

2. RECYKLING, REWITALIZACJA I GENTRYFIKACJA PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

W wyniku *recyclingu* nieczynnych obszarów miasta jego przestrzeń uzyskuje nowe funkcje i formy zapisu⁹. Znaczące realizacje przekształcania przemysłowych terenów Nowego Jorku w przestrzeń parkową pojawiły się w krajobrazie miasta pod koniec XX wieku¹⁰. Skala zjawiska *recyclingu* nowojorskiej przestrzeni miejskiej jest znacząca. Zaobserwowanym, udanym procesom *recyclingu* przestrzeni dokonywanym na rzecz publicznych terenów zielonych Nowego Jorku w konsekwencji towarzyszyło zjawisko intensywnej rewitalizacji nieczynnych obszarów miasta, połączone z wyraźną gentryfikacją otoczenia¹¹ oraz poprawą środowiskowych warunków funkcjonowania¹². Wysoka ocena zrealizowanych przedsięwzięć pozostaje w ścisłym związku z aprecjacją poziomu przestrzeni miejskiej uzyskującej nową atrakcyjną funkcję i wizerunek oparty na kulturowej tożsamości miejsca oraz lepsze warunki funkcjonowania¹³, zauważyć jednak należy również wysoki poziom projektów opracowywanych przez architektów z sektora publicznego¹⁴.

3. PARK W PROCESIE RECYKLINGU PRZESTRZENI MIEJSKIEJ – CHARAKTERYSTYCZNE PRZYKŁADY REALIZOWANE W PRZESTRZENI MANHATTANU I NAJBLIŻSZEGO SĄSIĘDZTWA

- MANHATTAN, *Governors Island* – park na terenie byłej strefy militarnej

Wyspa *Governors Island*, odległa o blisko kilometr od południowego brzegu Manhattanu¹⁵, historycznie stanowiła strategiczny punkt militarnej obrony Nowego Jorku. Od 1800 do 1996 roku¹⁶, blisko 70-hektarowy obszar wyspy stanowił zamkniętą strefę funkcjonującą jako fort obronny, zaplecze administracyjno-logistyczne armii amerykańskiej i finalnie jako lokalna baza Straży Wybrzeża Stanów Zjednoczonych. Interesujące nawarstwienia kulturowe, obejmujące przede wszystkim dawne fortyfikacje i historyczny układ przestrzenny zaplecza kwaterunkowego, stanowiły podstawę do objęcia znacznego obszaru wyspy statusem *National Historic Landmark*.

W końcu XX wieku nastąpiło ostateczne wygaśnięcie dotychczasowych defensywnych funkcji wyspy oraz rozśrodkowanie struktur administracyjnych funkcjonujących w ramach zamkniętego, niedostępnego publicznie terenu. Atrakcyjnie położony w skali miasta obszar¹⁷ i sprawnie działające połączenie promowe (il. 1) otwierały interesujące możliwości inwestycyjne¹⁸. Ostateczny charakter zagospodarowania wyspy został określony w wyniku zamkniętego konkursu projektowego ogłoszonego w 2006 roku przez organizację non-profit *The Trust for Governors Island*¹⁹ oraz opracowanego w 2010 roku Master Planu obejmującego swoim zakresem południową część wyspy wolną od historycznych zabudowań i cennych kulturowych nawarstwień²⁰. Ustaleniami planu objęto ponad 35 hektarów, a więc niemalże

połowę powierzchni wyspy. W obszarze tym blisko połowę terenu przeznaczono na park, pozostała część uzyskała status strefy developerskiej przeznaczonej na rozwój funkcji hotelowych, konferencyjnych i edukacyjnych. Kluczowym zagadnieniem projektowym było syntetyczne wpisanie planowanej funkcji parkowej w istniejącą przestrzeń kulturową wyspy z uwzględnieniem szeregu uwarunkowań wynikających z jej położenia, w tym potencjalnych zagrożeń zalewania wodami Zatoki Nowojorskiej²¹.

Kompozycję parku oparto o węzłowy punkt stanowiący geometryczny środek obszaru wyspy, czytelnie ogniskujący przenikanie historycznego wnętrza urbanistycznego z projektowanym terenem współczesnego parku. W sposób symptomatyczny dla współcześnie kreowanych miejskich krajobrazów Nowego Jorku²² synergicznie potraktowano kluczowe zagadnienia naturalnych i kulturowych uwarunkowań kształtowanej przestrzeni. Silna ingerencja w pierwotne, płaskie ukształtowanie wyspy doprowadziła do podniesienia rzędnych terenowych²³ – zapewniło to ochronę przed silnymi wiatrami i potencjalnym zalewaniem parku, tworząc jednocześnie wyjątkowo dogodne warunki percepcji otaczającego krajobrazu (il. 2).

Dwuetaпова realizacja parku została ukończona w połowie 2016 roku. Dotychczasowa frekwencja odwiedzin wykazuje wysoką akceptację idei utworzenia nowej przestrzeni publicznej w specyficznym, satelitarnym w stosunku do zurbanizowanej kontekście rdzenia miasta²⁴. Finalnie proces rewitalizacji całego obszaru wyspy zakończy się po zrealizowaniu inwestycji lokalizowanych w przewidzianych strefach developerskich.

- BROOKLYN, *Brooklyn Bridge Park* – adaptacja nabrzeża i nieczynnych doków portowych

Zachodnie wybrzeże Brooklynu w historycznym ujęciu współtworzyło ważny element funkcjonalnej struktury nowojorskiej metropolii jako ważnego portu obsługującego na wielką skalę transatlantyczny oraz kontynentalny ruch towarowy. Logistyczne walory miejsca wynikały między innymi ze sprzyjających warunków geograficznych – ujścia dwóch ważnych rzek (Hudson River i East River) do wód Zatoki Nowojorskiej i otwartego oceanu. Szczególnie predysponowanymi obszarami rozwoju funkcji portowo-składowych były tereny brooklyńskiego nabrzeża położone w sąsiedztwie południowego krańca Manhattanu – od 1814 roku funkcjonowało w tym miejscu regularne połączenie promowe łączące Manhattan z Brooklynem, natomiast w 1883 roku obydwie brzegi połączył Most Brookliński. Przełom XIX i XX wieku stanowił okres intensywnego rozwoju infrastruktury portowej oraz lokalizowanego od strony lądu zaplecza obejmującego magazyny, chłodnie, zabudowania fabryczne itp., silnie kształtującego charakterystyczną linię brzegową, lokalny krajobraz oraz ulotną specyfikę miejsca²⁵.

Stopniowe wygaszanie funkcji portowo-magazynowych nowojorskich nabrzeży rozpoczęło się na początku lat 80. ubiegłego wieku i wiązało się między innymi z konsekwentnym rozwojem infrastruktury portowo-przeładunkowej²⁶ w obszarze sąsiadującego stanu New

Jersey. W 1984 roku zarządzająca portami międzystanowa agencja Port Authority²⁷ zdecydowała o sprzedaży fragmentu nabrzeża wraz z sześcioma pirsami i szeregiem zabudowań. Atrakcyjny teren przed komercyjnym, developerskim przeznaczeniem wybroniła grupa lokalnej społeczności tworząca Friends of Fulton Ferry Landing, późniejszą organizację Brooklyn Bridge Park Conservancy.

Idea parku wypełniającego uwolnioną przestrzeń krystalizowała się²⁸ do końca XX wieku – Master Plan opracowano w 1998 roku. Projekt parku zakładał adaptację 6 pirsów portowych oraz połączenie ich szerokim pasmem zieleni wraz z nadbrzeżną promenadą o meandrujących ciągach pieszej i rowerowej komunikacji²⁹. W konsekwencji powstał atrakcyjny park liniowy o długości ponad 2 kilometrów i powierzchni 34 hektarów³⁰, zawierający ciekawe rozwiązania formalne oraz bogaty program użytkowy.

Brooklyn Bridge Park prezentuje holistyczne podejście do miejskiego *recyclingu*, operując różnymi skalami i technikami ochrony wartości kulturowych unikatowego miejsca. Poza podstawowym wykorzystaniem zdekapitalizowanej przestrzeni w pierwotnej, dokowej konfiguracji wyeksponowano oryginalną sylwetę portowego nabrzeża wykreowaną przez charakterystyczne, szedowe dachy. Na jednym z pirsów zaadaptowano istniejące zadaszenia, tworząc przestrzeń przeznaczoną do gier zespołowych, na dwóch pozostałych pirsach wykorzystano elementy słupowe stalowych konstrukcji, tworząc stelaże do współczesnych zadasznień przeciwsłonecznych. W realizacji szeregu detali architektonicznych stanowiących indywidualne wyposażenie parku powtórnie wykorzystano oryginalne drewno konstrukcyjne pochodzące z rozbiórki budynków zaplecza magazynowego ówczesnego portu³¹, natomiast w wyselekcjonowanych fragmentach zagospodarowania terenu wbudowano bloki kamienne pozyskane w trakcie prac modernizacyjnych prowadzonych przy jednym z nowojorskich mostów. Zaprojektowaną, wtórną konfigurację terenu lądowej części parku zrealizowano dzięki masom ziemnym wydobywanym w trakcie prac inżynierskich prowadzonych w różnych częściach miasta.

Nowa przestrzeń publiczna Brooklynu staje się jednocześnie miejscem współtworzącym nowe relacje krajobrazowe w obrębie miasta. Aranżacja przestrzeni parku oraz wtórne ukształtowanie jego terenu pozwalają na odbiór niezwyklej sylwety dolnego Manhattanu z nowej, do tej pory nieeksploatowanej perspektywy³² (il. 3). Znaczenie parku jako nowego punktu ekspozycji krajobrazowej podlega ciągłej aprecjacji w związku z czytelnymi zmianami zachodzącymi w panoramie miasta, w tym między innymi w obszarze World Trade Center³³. Z kolei obszar brooklyńskiego parku stanowi nowy, istotny element krajobrazu miasta obserwowany między innymi z południowego Manhattanu³⁴, wnoszący w miejską przestrzeń zapis rewitalizowanej na dużą skalę portowej przestrzeni.

Poza ochroną i wyeksponowaniem istotnego kulturowo fragmentu Nowego Jorku w konsekwencji realizowanego projektu uzyskano nowy typ krajobrazu miejskiego o dużej sprawności zrównoważonego funkcjonowania w wielkomiejskiej przestrzeni. Poza podstawową opieką nad bogatą lokalną biocenozą (il. 4) park jest obszarem racjonalnej gospodarki

wodami opadowymi, pozyskiwania energii słonecznej na własne potrzeby oraz niwelowania negatywnych skutków rozwoju cywilizacyjnego miasta³⁵.

- QUEENS, *Gantry Plaza State Park* – adaptacja przestrzeni dawnego węzła przeładunkowego

Okolice Hunters Point³⁶, zachodniego krańca Queensu położonego nad East River, tworzyły w XIX wieku dogodną przestrzeń industrialnego rozwoju dzielnicy. Dobrze rozwinięta linia brzegowa East River, połączenie z Manhattanem zbudowanym w roku 1909 Queensboro Bridge³⁷ oraz bliskie sąsiedztwo przemysłowo rozwiniętego Brooklynu czyniły miejsce predysponowanym do rozwoju funkcji składowych, magazynowych oraz wytwórczych. Rozwój linii kolejowej Long Island Rail Road³⁸ czyniły jednocześnie z miejsca ważny punkt spedycyjny. Sprzyjające warunki stymulowały rozwój dzielnicy przez dziesięciolecia, w trakcie których powstawały wielobranżowe manufaktury, fabryki i magazyny. Zmiana charakteru dzielnicy zaczęła następować w ostatnich dekadach XX wieku i wiązała się z globalną zmianą geografii ekonomicznej oraz konsekwentną dyslokacją przemysłowego i logistycznego zaplecza miast amerykańskich poza ich granicę³⁹. Przemysłowe wybrzeże Queensu traciło swoją dotychczasową industrialną funkcję. Za symptomatyczne wydarzenia w lokalnej przestrzeni należy uznać pojawienie się zaprojektowanego w 1989 roku administracyjnego wysokościowca Citicorp At Court Square⁴⁰ oraz nowojorskiej siedziby PS1 Contemporary Art. Center (obecnie MoMA PS1)⁴¹ w nieczynnym z powodu wyludnienia dzielnicy gmachu szkoły publicznej. Równocześnie bliskie sąsiedztwo Manhattanu i dobre skomunikowanie z obszarem miasta otwierały nowe perspektywy rozwoju biznesu developerskiego o dużej skali.

Czytelne sygnały mówiące o poszukiwaniu nowej funkcji mogącej ponownie zdefiniować charakter przestrzenny zachodniego brzegu Queensu pojawiły się w ostatniej dekadzie ubiegłego wieku. W latach 1993–1995 powstał Master Plan, a następnie projekt parku Gantry Plaza State Park, stanowiącego pierwszą fazę zagospodarowania blisko 8-hektarowego terenu położonego wzdłuż brzegu East River⁴². Pierwsza sekcja parku została ukończona w 1998 roku, a interesujący program użytkowy⁴³ i atencja, z jaką został uwzględniony kulturowy kontekst miejsca, określiły wysoki poziom nowej przestrzeni publicznej.

Kompozycję parku determinowały dwa zasadnicze kierunki czytelne w lokalnej przestrzeni: kierunek równoległy do linii brzegowej, wyznaczający przebieg wielośladowej, pieszej promenady oraz kierunek prostopadły do linii brzegowej, wyznaczony przez ślady torowiska dawnej bocznic kolejowej. Centralna strefa parku adaptowała przestrzeń dawnego placu przeładunkowego funkcjonującego na styku lądu i rzeki wraz z jego historyczną infrastrukturą techniczną – tworzyły ją przede wszystkim dwie dominujące wysokością suwnice bramowe z 1925 roku, umożliwiające transfer towarów z wagonów kolejowych na barki rzeczne (il. 5). Artefakty dawnych suwnic zostały wykorzystane do budowania nowych

relacji krajobrazowych miejsca – ich ramowa konstrukcja kadruje atrakcyjne widoki w kierunku sylwety środkowego Manhattanu wraz z ikonicznymi dominantami architektonicznymi (il. 6). Poza konserwatorską rolę adaptacji dawnej przemysłowej przestrzeni na potrzeby współczesnego parku w sposób symboliczny utrzymana została dawna funkcja miejsca – na jednym z czterech pirsów flankujących masywne podpory suwnic funkcjonuje terminal taksówek wodnych i promów, kontynuujących tradycję ruchu wodnego w obrębie miasta.

W wyniku rozpoczętego u schyłku XX wieku procesu *recyclingu* poprzemysłowych nabrzeży Queensu nastąpiła strukturalna wymiana podstawowych lokalnych funkcji, oddziałujących w szerokim przestrzennym kontekście. W 2013 roku otwarty został nowy park Hunter's Point South tworzący naturalną, liniową kontynuację Gantry Plaza State Park. Nowo powstały teren zielony stanowi podstawę kompozycji przestrzennej 30-hektarowej wielofunkcyjnej strefy sąsiedzkiej, zawierającej tereny mieszkaniowe uzupełnione funkcjami oświatowymi, handlowymi i usługowymi⁴⁴.

4. RECYCLING W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ – REALIZACJE DRUGIEGO PLANU

Interesujące efekty procesu przekształcania nieczynnych terenów miasta w aktywną przestrzeń parkową zauważalne są również poza jego centrum⁴⁵, w dawnych rejonach przemysłowych. W przypadku prezentowanych drugoplanowych przedsięwzięć wyjściowe uwarunkowania tworzyły: peryferyjna lokalizacja, zdecydowanie gorsze skomunikowanie z obszarem miasta oraz częsta degradacja i marginalizacja terenu, wywołana wygasającą przemysłową funkcją. Kluczową kwestię stanowił jednak kontekst krajobrazowy, silnie zarysowany w lokalnej przestrzeni i zdominowany poprzez postindustrialne formy oraz techniczne artefakty o czytelnej skali⁴⁶. Poprzemysłowe obszary o trudniejszych adaptacyjnie lokalizacjach w drodze *recyclingu* przestrzeni miejskiej uzyskały nową, pożądaną w warunkach wielkomiejskich funkcję parkową, zachowując i eksponując silnie zdefiniowany kulturowy krajobraz.

- BROOKLYN, *Erie Basin Park* – rewitalizacja historycznych terenów stoczniowych

Otwarty w 2008 roku park został zlokalizowany w historycznym basenie portowym brooklyńskiego portu – stanowiącego do początku XX wieku najważniejszy punkt przewozów frachtowych na wschodnim wybrzeżu USA. Okolice półwyspu *Red Hook*, leżącego nad wodami Zatoki Nowojorskiej, poza funkcją portową mieściły zakłady stoczniowe, obiekty magazynowe, powierzchnie składowe oraz osiedla pracowników portowych. Żywiotowo rozwijający się fragment Brooklynu zaczął tracić na znaczeniu w drugiej połowie XX wieku – wiodącą funkcję portową zmarginalizowała między innymi konteneryzacja przewozów towarowych, narzucająca nowe standardy w zakresie powierzchni i technicznego uzbrojenia portów. Niedługo obszar intensywnego życia portowo-przemysłowego miasta stopniowo uległ

degradacji gospodarczej, przestrzennej i społecznej. Wśród marginalizowanych funkcji ocalała między innymi stocznia remontowa z cennym XIX-wiecznym suchym dokiem i dobrze zachowaną infrastrukturą stoczniową⁴⁷. Jej teren okazał się atrakcyjny dla dużego inwestora, planującego budowę wielkopowierzchniowego obiektu handlowego jednej z globalnych sieci handlowych.

Projekt parku⁴⁸ został zainicjowany w 2002 roku i był niezbędnym załącznikiem do negocjacji i zmian miejscowego planu, umożliwiającymi realizację kontrowersyjnego zamierzenia inwestycyjnego o dominującej w lokalnym krajobrazie skali. Z blisko 9 hektarów przeznaczonych do zagospodarowania niemal 30 procent powierzchni stanowiło obszar przyszłego parku, w zamierzeniu realizowanego w ramach publiczno-prywatnego przedsięwzięcia. Na tak określonych warunkach miasto w 2005 roku sprzedało grunt do niedawna czynnej stoczni prywatnemu inwestorowi⁴⁹.

Kompozycję parku oparto o industrialnie ukształtowaną krawędź nabrzeża, zawierającą charakterystyczne reminiscencje stoczniowej przeszłości: pirsy techniczne, bramę doku remontowego, infrastrukturę cumowniczą. Zagospodarowane nabrzeże o długości niespełna dwóch kilometrów wykreowało charakterystyczny park liniowy, przestrzennie zdefiniowany przez cztery dominujące wysokością żurawie portowe (il. 7). W czytelnej skali zostały wyeksponowane artefakty technicznego uzbrojenia nabrzeża, zgrupowane w bloki tematyczne: takielunek portowy, narzędzia stoczniove, liny cumownicze. Przestrzeń parku dopełnia interesujący współczesny detal parkowy: indywidualnie zaprojektowane stalowe szelongi (il. 8), zestawy ławek, liternictwo zawierające nazwę parku oraz oświetlenie. Reminiscencyjny charakter parku uzupełnia warstwa narracyjna, wpisana w jego kontekst przestrzenny: materiały ikonograficzne, wspomnienia pracowników stoczni, nazwy remontowanych statków zostały utrwalone w formie czytelnych tablic i reliefów. Charakterystycznym motywem wyróżniającym przestrzeń parku są skośne linie ryflowane w płaszczyznach komunikacyjnych i pionowych płaszczyznach balustrad biegnących wzdłuż zachowanych pirsów – stanowią czytelne nawiązanie do siatki światłocieniowej, jaką w latach prosperowania stoczni rzucało olinowanie remontowanych statków.

W projekcie zagospodarowania parku uwzględniono istotne zagadnienia krajobrazowe, związane z jego położeniem w przestrzeni nowojorskiej metropolii oraz w lokalnym sąsiedztwie. Północno-zachodni fragment parku zaprojektowano w formie prostokątnej, zazielenionej płaszczyzny o podniesionych rzędnych terenowych – tworzy ona atrakcyjny element czynnej ekspozycji krajobrazowej, eksponującej unikatową panoramę industrialnego krajobrazu *Red Hook* na tle charakterystycznej sylwety południowego Manhattanu. Z kolei konsekwentnie zaprojektowana zieleń oraz sekwencje ekranów, wydzielających przestrzeń parku, tworzą swoisty filtr widokowy ograniczający wglądy w strefę zabudowy wielkogabarytowego obiektu handlowego.

Funkcjonujący od ośmiu lat park w sposób czytelny podniósł poziom marginalizowanej dotychczas strefy postindustrialnej, przyczyniając się do jej rewitalizacji i gentryfikacji.

Istotnym czynnikiem było stworzenie alternatywnej komunikacji drogą wodną, łączącej południowy Manhattan z pirssem cumowniczym będącym elementem parku. W autorskim zamierzeniu park miał stanowić przyczynek do refleksji nad globalnymi zmianami wywołującymi nieodwracalną dyslokację produkcji poza obręb rodzimego kraju – w konsekwencji prowadzącą do unicestwienia tradycyjnych dziedzin amerykańskiego przemysłu. Poza konsumentami nabywającymi dobra materialne w pobliskim centrum handlowym park służył lokalnej społeczności⁵⁰ oraz stanowił atrakcyjne miejsce wizyt nowojorczyków i turystów ceniących kulturowy aspekt przedsięwzięcia.

- BRONX, *Concrete Plant Park – recycling zdegradowanej przestrzeni wytwórni betonu*

Lokalizacja głównych parków dzielnicy Bronx koncentruje się w jej północnych⁵¹ i centralnych obszarach⁵², zarysowując wyraźną dysproporcję w ilości, powierzchni oraz w dostępie do urządzonych terenów zielonych w obszarach południowych. Zmianie tej tendencji, w oczywisty sposób, służyć ma pojawianie się nowych parków, lokalizowanych na południu Bronxu⁵³. Synergicznym natomiast działaniem jest tworzenie spójnego systemu parków i łączących je zielonych korytarzy, poprawiających dostępność i wyrównujących potencjał terenów parkowych północnej i południowej części dzielnicy. Naturalnym korytarzem tworzącym *greenway* jest koryto Bronx River – rzeki o ważnym niegdyś znaczeniu dla rozwoju nowojorskiego przemysłu. Bezpośrednio przy jej zachodnim brzegu w 2009 roku został otwarty Concrete Plant Park.

Teren nowego parku przez dziesięciolecia wykorzystywany był przemysłowo, do 1987 roku funkcjonując jako wytwórnia betonu, w konsekwencji jej bankructwa stając się własnością miasta. Przeszłość miejsca, nie licząc silnej degradacji terenu⁵⁴, zapisała się w sposób szczególnie w lokalnym krajobrazie poprzez dominujące w miejscowej skali charakterystyczne elementy technicznej infrastruktury dawnego węzła betoniarskiego. W wyniku skutecznych działań dobrze zorganizowanych lokalnych społeczności⁵⁵ powstał współczesny park konserwujący surowe dziedzictwo poprzemysłowych rejonów Bronx River.

Projekt ponad półkilometrowego liniowego parku⁵⁶ o powierzchni blisko 3 hektarów wprowadził w adaptowaną przestrzeń miękko zarysowaną pieszo-rowerową promenadę, biegnącą z północy na południe, równoległe do koryta rzeki. Na znacznym odcinku odtworzono geometryczną krawędź styku łądu i wody, tworząc bulwarowe nabrzeże, pozwalające na bliski kontakt z rzeką (il. 9). W środkowym sektorze parku wyeksponowano dominujące wysokością artefakty dawnej infrastruktury technicznej: silosy na cement, zasobniki na kruszywa, fragmenty instalacji technologicznych – całość w monochromatycznej miniowej barwie (il. 10) z widocznymi śladami wieloletniej eksploatacji. Czytelnym nawiązaniem do tradycji miejsca było świadome zastosowanie betonu jako podstawowego materiału tworzącego detale architektoniczne: konstrukcje murów oporowych na styku z rzeką oraz płaszczyzny komunikacyjne wprowadzane w przestrzeń parku. Całość terenu intensywnie zazieleniono

– trawniki otoczono skupiskami lokalnej roślinności i trawami ozdobnymi, ponadto wprowadzono zwarte zadrzewienia, które w przyszłości stworzą pożądane strefy cienia.

Park od siedmiu lat dobrze funkcjonuje w lokalnej przestrzeni – stanowi miejsce odpoczynku i kontaktu z rzeką, służące mieszkańcom pobliskiej, intensywnej zabudowy mieszkaniowej ubogiej w zieloną infrastrukturę. Potencjalna rola parku znacznie jednak wykracza poza obszar sąsiedzki – jego teren stanie się interesującym elementem planowanego na dużą skalę ciągu terenów zielonych Bronx River Greenway. Opracowany w 2005 roku Master Plan zakłada spójność i ciągłość terenów zielonych na odcinku blisko 40 km, biegnących z północy na południe wzdłuż Bronx River, włączających w swoją strukturę parki o różnej skali i charakterze⁵⁷.

5. PODSUMOWANIE

Obserwowany rozwój urządzonych terenów zielonych prowadzony w szczególnych warunkach „kultury zagęszczenia” Nowego Jorku odbywa się między innymi w drodze *recyclingu* nieczynnych, zdewaluowanych obszarów miejskich. Przeprowadzone inwestycje poza poprawą bilansu powierzchni zieleni miejskiej w konsekwencji prowadzą do rewitalizacji i gentryfikacji znacznych obszarów sąsiedzkich oraz poprawy środowiskowych warunków ich funkcjonowania. Równoczesnym zjawiskiem jest aprecjacja poziomu przestrzeni publicznej, osiągnięta między innymi poprzez wysoki poziom realizowanych projektów, indywidualne rozwiązania formalne oraz czytelne nawiązanie do kulturowej przeszłości i tożsamości miejsca. Zasada poszanowania kulturowego kontekstu ponownie zagospodarowywanej przestrzeni miejskiej jest obecna zarówno w dobrze eksponowanych, śródmiejskich lokalizacjach, jak również w realizacjach peryferyjnych o trudnych, lokalnych uwarunkowaniach kulturowo-przestrzennych.



Il. 1. Przystań promowa na Governors Island (źródło: fot. autora)



Il. 2. Ukształtowane wzniesienia terenowe (źródło: fot. autora)



Il. 3. Rekreacyjny trawnik z widokiem na Manhattan (źródło: fot. autora)



Il. 4. Bioróżnorodność strefy nadbrzeżnej parku (źródło: fot. autora)



Il. 5. Historyczne suwnice będące świadectwem tradycji miejsca (źródło: fot. autora)



Il. 6. Sylweta Manhattanu eksponowana z pirsów rekreacyjnych (źródło: fot. autora)



Il. 7. Żurawie portowe dawnej stoczni remontowej (źródło: fot. autora)



Il. 8. Stalowe szezlongi (źródło: fot. autora)



Il. 9. Nabrzeże Bronx River z elementami małej architektury (źródło: fot. autora)



Il. 10. Infrastruktura techniczna wyeksponowana w przestrzeni parku (źródło: fot. autora)

PRZYPISY

- ¹ R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork*, Karakter, Kraków 2013, s. 10.
- ² H. Ballon, K. Jackson, *Robert Moses and the modern city: the transformation of New York*, W.W. Norton & Company, New York–London 2007, s. 187.
- ³ E. Homberger, *The historical atlas of New York City*, St. Martin's Griffin, New York 2016, s. 132.
- ⁴ H. Ballon, op. cit.
- ⁵ Wszechstronną krytykę działań w skali urbanistycznej, między innymi zacierających lokalną specyfikę miejsc, zawarła Jane Jacobs w swoim traktacie z roku 1961 – też, *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2014.
- ⁶ A. Ulam, *New west side story*, Landscape Architecture, 8, 2007, s. 88–99.
- ⁷ W. Gadomska, *Hudson River Park – współczesny park nad rzeką* [w:] *Horyzonty architektury krajobrazu – język architektury krajobrazu*, Wydawnictwo „Wieś Jutra”, Warszawa 2010, s. 116–121.
- ⁸ J. Reut, *The leading edge*, Landscape Architecture Magazine, 4, 2015, s. 119–125.
- ⁹ Poza częstymi inwestycjami komercyjnymi: mieszkaniówka, handel itp., jest nią również park miejski – zob. R. Greenstein, Y. Sungu-Eryilmaz, *Recycling the City*, Lincoln Institute of Land Policy, Cambridge, Massachusetts 2004.
- ¹⁰ T. Balsley, H. Muschamp, *Thomas Balsley: the urban landscape*, Spacemaker Press, Berkeley CA 2000.
- ¹¹ W. Gadomska, W. Gadomski, *The High Line Park – public space as a result of post-industrial heritage of western Manhattan revitalisation*, *Przestrzeń i Forma*, 21, 2014, s. 273–284.
- ¹² W tym między innymi poprawą stanu czystości wód, gleby, obniżeniem poziomu hałasu, retencją wód opadowych.
- ¹³ Rozwiązania projektowe nowych przestrzeni parkowych bardzo często są wynikiem rozstrzygnięć konkursowych, stosowaną praktyką jest również powierzanie prac projektowych architektom krajobrazu o uznanym dorobku twórczym – zob. Thomas Balsley Associates, *Thomas Balsley Uncommon Ground*, ORO Editions 2015.
- ¹⁴ J.W. Thompson, *Land matters*, Landscape Architecture, 12, 2006, s. 11.
- ¹⁵ Administracyjnie Governors Island należy do Manhattanu.
- ¹⁶ W 1800 roku stan Nowy Jork dokonał cesji wyspy na rzecz rządu federalnego, w latach następnych na jej obszarze lokalizowano istotne obiekty militarne oraz bazę struktur amerykańskiej administracji wojskowej. W okresie I wojny światowej wyspa pełniła rolę zaplecza logistycznego związanego z formowaniem oddziałów wojskowych wysyłanych do Europy. W latach II wojny światowej funkcjonowała między innymi jako centrum administracyjne

i punkt rekrutacyjny. W 1966 roku militarne przeznaczenie wyspy wygasło w związku z decyzją Departamentu Obrony USA o redukcji instalacji wojskowych. Szczególna lokalizacja miejsca była jednak nadal wykorzystywana – tym razem jako baza Straży Wybrzeża Stanów Zjednoczonych. Po 30 latach funkcjonowania, w 1996 roku baza ta została zamknięta – zob. W. Gadomska, *Governors Island: a new park in New York*, Technical Transactions, 4, 2017, s. 15–26.

¹⁷ W 2005 roku Santiago Calatrava na prośbę zastępcy burmistrza Nowego Jorku podjął się przygotowania ideowej koncepcji połączenia Governors Island z Manhattanem i Brooklynem gondolową kolejką linową zapewniającą sprawne skomunikowanie terenu wyspy z obszarem miasta; lekka optycznie konstrukcja opierająca się na trzech strukturalnych pylonach w założeniu miała wprowadzić w krajobraz wód zatoki nowojorskiej interesującą, lapidarną formę przestrzenną – śmiała propozycja nie została zrealizowana, między innymi ze względu na przewidywany wysoki koszt realizacji przedsięwzięcia – P. Jodidio, *Calatrava Complete Works 1979–2007*, Taschen, Köln 2007, s. 501–509.

¹⁸ W 1996 roku Van Alen Institute ogłosił otwarty ideowy konkurs pod hasłem „Publiczna Własność”, którego celem było zbadanie potencjału wyspy w jej szerokim kontekście urbanistycznym, kulturowym i ekofizjograficznym. Propozycje zgłoszone przez ponad 200 uczestników z 14 krajów wykazały niezwykłą chłonność miejsca i elastyczność kształtowania jego przyszłej funkcji. Podstawową wartością ogłoszonego konkursu było jednak wywołanie szerokiej społecznej dyskusji koncentrującej się wokół otwartego, publicznego dostępu do terenu wyspy i nadania jej charakteru miejsca aktywnego w zakresie rekreacji, kultury, sztuki i innowacyjności – W. Gadomska, *Governors Island...* op. cit.

¹⁹ Listę finalistów tworzyli: Field Operation / Wilkinson Eyre Architects *New York, USA / London, United Kingdom*; Hargreaves Associates / Michael Maltzan Architecture, Inc. *New York, USA / Los Angeles, USA*; Ramus Ella Architects (REX) / Michel Desvigne Paysagistes (MPD) *New York, USA / Paris, France*; West 8 Urban Design Landscape Architecture b.v. / Rogers Marvel Architects / Diller Scofidio + Renfro *Rotterdam, The Netherlands / New York, USA*; WRT LLC / Weiss / Manfredi / Urban Strategies. Inc. *Philadelphia, USA / New York, USA / Toronto, Kanada* – zob. W. Gadomska, op. cit.

W grudniu 2007 roku ogłoszono zwycięzcę konkursu – zostało nim działające od 1987 międzynarodowe biuro projektowe West 8 Urban Design Landscape Architecture. Jest to międzynarodowe biuro tworzące w polu interferencji zagadnień planowania przestrzennego i architektury krajobrazu; poza siedzibą w Holandii prowadzi oddział w Belgii, a po wygranym konkursie również w Nowym Jorku. Spośród wielu realizacji dokonanych między innymi w Europie warto zwrócić uwagę na udział West 8 w odbywającej się w 2001 roku w Malmö wystawie „City of Tomorrow”, kładącej silny akcent na zagadnienia ekologii i zrównoważonego rozwoju oraz tożsamości lokalnego krajobrazu – zob. A. Betsky, *Landscrapers: Building with the Land*, Thames & Hudson, London 2002, s. 46–47.

- ²⁰ W 2001 roku północna, blisko 9-hektarowa część wyspy zawierająca najcenniejsze zabudowania historyczne (miedzy innymi Fort Jay oraz Castle Williams) została objęta statusem Governors Island National Monument, podlegając federalnej administracji National Park Serwis.
- ²¹ Nowy Jork położony jest w strefie narażonej na huraganowe wiatry i związane z tym reperkusje polegające miedzy innymi na zalewaniu nisko położonych, nadbrzeżnych terenów; rejestrowane od XVII wieku kataklizmy nawiedzały wybrzeża Nowego Jorku ponad 80 razy, ostatni huragan Sandy z 2012 roku dokonał katastrofalnych zniszczeń, zalewając między innymi obszar dolnego Manhattanu, zagrożenie ma charakter nawracający i nasilający się.
- ²² D. Jost, *Gotham goes green*, *Landscape Architecture*, 7, 2010, s. 54–59.
- ²³ W wyniku działań makroniwelacyjnych podniesiono rzędne wysokościowe centralnej części parku i wykształcono wyraźne spadki terenu w kierunku linii brzegowej (il. 3). W południowej części parku wykształcono serię kontrolowanych terenów zalewowych uzupełnionych roślinnością zwiększającą ich naturalną retencję, ochronę przed silnymi wiatrami powinny zapewnić cztery sztucznie ukształtowane wzgórza zlokalizowane w nawietrznym obszarze wyspy – pasmo wzgórz o rozległych podstawach i wysokościach sięgających od ponad 7 do blisko 21 metrów tworzy jednocześnie rodzaj naturalnego falochronu osłaniającego teren parku i wewnątrz wyspy – zob. J. Lerner, *Treasure Island*, *Landscape Architecture Magazine*, 6, 2015, s. 102–123.
- ²⁴ Po wygaśnięciu funkcji militarnej szersze udostępnienie wyspy dla zwiedzających miało miejsce w 2005 roku, odwiedziło ją wówczas około 8 tysięcy osób. Otwarcie parku dla publiczności w maju 2014 roku (pierwszego etapu) spowodowało napływ w 2015 roku 450 tysięcy odwiedzających – <https://govisland.com/history> (dostęp: 10.11.2017).
- ²⁵ Przykład poezji Harvey’a Shapiro (1924–2013) „*National Cold Storage Company*” 1966.
- ²⁶ Kontenerowy System Transportu – zob. *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 14, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 310–311.
- ²⁷ <https://www.panynj.gov/about/history-port-authority.html> (dostęp: 10.11.2017).
- ²⁸ R. Lynn, F. Morrone, *Guide to New York City Urban Landscapes*, W.W. Norton & Company, New York–London 2013, s. 100–102.
- ²⁹ K. Larsen, *Wood that could and should*, *Landscape Architecture Magazine*, 8, 2013, s. 102–111.
- ³⁰ Realizacja parku była największym przedsięwzięciem w skali Brooklynu od czasu powstania Prospekt Parku – największego parku dzielnicy, o powierzchni 215 ha, otwartego w 1867 roku – N. Berner, S. Lowry, *Garden Guide: New York City*, W.W. Norton & Company, New York–London 2010, s. 286.
- ³¹ K. Larsen, op. cit.
- ³² Widoki z wysokich rządnych terenowych umożliwiła od połowy ubiegłego wieku rozległa promenada Brooklyn–Heights Promenade, biegnąca powyżej arterii Brooklyn–Queens

Expressway, natomiast widok z perspektywy brzegu był trudny w odbiorze ze względu na ograniczoną dostępność linii brzegowej.

- ³³ K. Pawłowska, *Wieżowiec i park publiczny – relacje funkcjonalne i krajobrazowe*, cz. I, *Architektura krajobrazu*, 2, 2009, s. 4–10.
- ³⁴ Doskonałe warunki percepcji zapewnia między innymi obszar parku Elevated Acre.
- ³⁵ Można do nich zaliczyć między innymi negatywny wpływ rozbudowanego w pierwszej połowie ubiegłego wieku układu komunikacyjnego w obszarze Nowego Jorku generującego poważne skutki przestrzenne oraz środowiskowe – w tym hałas; ukształtowanie terenu parku w formie wysokiego wału ziemnego zorientowanego równolegle do trójpoziomowej arterii Brooklyn–Queens Expressway pozwala odczuwalnie zniwelować poziom emitowanego przez nią hałasu.
- ³⁶ Hunters Point historycznie stanowił fragment Long Island City, do 1898 roku stanowiącego autonomiczną w stosunku do Nowego Jorku jednostkę osiedleńczą.
- ³⁷ Od 2011 roku oficjalna nazwa mostu – Ed Koch (Edward Irwin Koch w latach 1978–1989 był burmistrzem Nowego Jorku).
- ³⁸ Linia kolejowa Long Island Rail Road z wieloma modyfikacjami funkcjonuje od 1834 roku do czasów obecnych.
- ³⁹ Genezę, skalę i konsekwencje zjawiska scharakteryzował A. Toffler w swojej twórczości, np. „Trzecia Fala”.
- ⁴⁰ S. Sirefman, *New York. A guide to recent architecture*, Ellipsis, London 2001.
- ⁴¹ I. Luna, *New New York. Architecture of the City*, Rizzoli, New York 2004, s. 293.
- ⁴² T. Balsley, H. Muschamp, op. cit., s. 17–27.
- ⁴³ Na czterech pirsach zaprojektowano charakterystyczne siedziska, stanowisko do połowów krabów, stół do czyszczenia ryb itp.
- ⁴⁴ J. Lerner, *The amphibious edge*, *Landscape Architecture Magazine*, 2, 2014, s. 88–106.
- ⁴⁵ W przypadku Nowego Jorku zdefiniowanie tradycyjnego obszaru śródmiejskiego jest trudne – „Manhattan has no center... if you asked a New Yorker for directions to ‘the center of town’ He would be bewildered” – James Traub, 2011.
- ⁴⁶ Odważnej adaptacji przemysłowego krajobrazu do potrzeb współczesnego parku dokonał Richard Haag, *Gas Works Park*, Seattle 1975 – zob. P. Nicolini, F. Repishti, *Dictionary of Today’s landscape Designers*, Skira Editore S.p.A, Milano 2003, s. 139.
- ⁴⁷ A. Ulam, *The Park IKEA Built*, *Landscape Architecture*, 11, 2008, s. 110–117.
- ⁴⁸ Autorzy projektu: Lee Weintraub Landscape Architecture LLC, New York – ibidem.
- ⁴⁹ Ibidem.
- ⁵⁰ Park umożliwił między innymi akces mieszkańcom pobliskich dzielnic mieszkaniowych do niedostępnej przez dziesięciolecia linii brzegowej – ibidem.
- ⁵¹ Pelham Bay Park o powierzchni 1122 ha, największy park Nowego Jorku (ponad trzykrotnie większy od Central Parku) – zob. N. Berner, S. Lowry, op. cit.

- ⁵² Centralnie położony Bronx Park o powierzchni 290 ha, zawiera między innymi obszar New York Botanical Garden oraz Bronx Zoo International Wildlife Conservation Park.
- ⁵³ Np. zaprojektowany w 2008 roku Ferry Point Waterfront Park, uzupełniający tereny założonego w 1937 roku parku Ferry Point Park – zob. D. Wantuch-Matla, *Under the bridge*, Architektura & Biznes, 7/8, 2011, s. 62.
- ⁵⁴ Usunięto między innymi 10 tysięcy opon z brzegów rzeki, wymiana skażonego ropą naftową gruntu (nieszczelne zbiorniki podziemne) objęła niemal 32 tysiące ton – zob. L. McIntyre, *The Bronx blooming*, Landscape Architecture, 11, 2010, s. 66–77.
- ⁵⁵ Cyt.: „...an example of what happens when the community leads and the government is smart enough to follow” – N. Berner, S. Lowry, op. cit., s. 123.
- ⁵⁶ Autor projektu: James Mituzas, New York City Department of Parks and Recreation – zob. ibidem, s. 126.
- ⁵⁷ http://www.bronxriver.org/puma/images/usersubmitted/greenway_plan/ (dostęp: 05.01.2018).

BIBLIOGRAFIA

- Ballou H., Jackson K., *Robert Moses and the modern city: the transformation of New York*, W.W. Norton & Company, New York–London 2007.
- Balsley T., Muschamp H., *Thomas Balsley: the urban landscape*, Spacemaker Press, Berkeley CA 2000.
- Berner N., Lowry S., *Garden Guide: New York City*, W.W. Norton & Company, New York–London 2010.
- Betsky A., *Landscapers: Building with the Land*, Thames & Hudson, London 2002, 46–47.
- Gadomska W., *Governors Island: a new park in New York*, Technical Transactions, 4, 2017, 15–26.
- Gadomska W., *Hudson River Park – współczesny park nad rzeką* [w:] Horyzonty architektury krajobrazu – język architektury krajobrazu, Wydawnictwo „Wieś Jutra”, Warszawa 2010, 116–121.
- Gadomska W., Gadomski W., *The High Line Park – public space as a result of post-industrial heritage of western Manhattan revitalisation*, *Przestrzeń i Forma*, 21, 2014, 273–284.
- Greenstein R., Sungu-Eryilmaz Y., *Recycling the City*, Lincoln Institute of Land Policy, Cambridge, Massachusetts 2004.
- Homberger E., *The historical atlas of New York City*, St. Martin’s Griffin, New York 2016.
<https://govisland.com/history> (dostęp: 10.11.2017).
http://www.bronxriver.org/puma/images/usersubmitted/greenway_plan/ (dostęp: 05.01.2018).
<https://www.panynj.gov/about/history-port-authority.html> (dostęp: 10.11.2017).

- Jacobs J., *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2014.
- Jodidio P., *Calatrava Complete Works 1979–2007*, Taschen, Köln 2007, 501–509.
- Jost D., *Gotham goes green*, *Landscape Architecture*, 7, 2010, 54–59.
- Koolhaas R., *Deliryczny Nowy Jork*, Karakter, Kraków 2013.
- Larsen K., *Wood that could and should*, *Landscape Architecture Magazine*, 8, 2013, 102–111.
- Lerner J., *The amphibious edge*, *Landscape Architecture Magazine*, 2, 2014, 88–106.
- Lerner J., *Treasure Island*, *Landscape Architecture Magazine*, 6, 2015, 102–123.
- Luna I., *New New York. Architecture of the City*, Rizzoli, New York 2004, 292–296.
- Lynn R., Morrone F., *Guide to New York City Urban Landscapes*, W.W. Norton & Company, New York–London 2013, 100–102.
- McIntyre L., *The Bronx blooming*, *Landscape Architecture*, 11, 2010, 66–77.
- Nicolin P., Repishti F., *Dictionary of Today's landscape Designers*, Skira Editore S.p.A, Milano 2003, 139.
- Pawłowska K., *Wieżowiec i park publiczny – relacje funkcjonalne i krajobrazowe*, cz. I, *Architektura krajobrazu*, 2, 2009, 4–10.
- Reut J., *The leading edge*, *Landscape Architecture Magazine*, 4, 2015, 119–125.
- Sirefman S., *New York. A guide to recent architecture*, Ellipsis, London 2001.
- Thomas Balsley Associates, *Thomas Balsley Uncommon Ground*, ORO Editions 2015.
- Thompson J.W., *Land matters*, *Landscape Architecture*, 12, 2006, s. 11.
- Ulam A., *New west side story*, *Landscape Architecture*, 8, 2007, 88–99.
- Ulam A., *The Park IKEA Built*, *Landscape Architecture*, 11, 2008, 110–117.
- Wantuch-Matla D., *Under the bridge*, *Architektura & Biznes*, 7/8, 2011, 50–65.
- Wielka Encyklopedia PWN*, t. 14, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

Artykuł w polskiej wersji stanowi przedruk angielskiego oryginału: Gadomska W., *Modern park as a result of urban space recycling – a review of new york city's developments*, *Technical Transactions*, 10/2010, pp. 5–22.

ADRES BIBLIOGRAFICZNY ARTYKUŁU: Gadomska W., *Współczesny park jako efekt recyklingu przestrzeni miejskiej – przegląd nowojorskich realizacji*, *Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura*, 1/2019, s. 17–38.

DATA AKCEPTACJI OSTATECZNEJ WERSJI DO OPUBLIKOWANIA: 20.05.2019.

PUA

ARCHITEKTURA

Maryna Gurenko (marinagurenko@yahoo.com)
Kyiv National University of Culture and Arts

Reasons for the spread of the glamour style in modern interiors, and the specifics of its manifestation

Powody rozpowszechniania stylu glamour w nowoczesnych wnętrzach i specyfika jego manifestacji

Abstract

The article analyses the origin of a peculiar phenomenon of glamour in different fields of human life and in various types of art. Based on the analysis of the source base, a direct connection of the appearance of glamour with the emergence of a new elite in the political arena was proven. The article has analysed the manifestations of glamour in interior design; it presents an assessment of this phenomenon and examples of the modern interior in the style of glamour.

Keywords: glamour, interior design, philosophical and culturological phenomenon

Streszczenie

W artykule zostały przeanalizowane źródła szczególnego zjawiska splendoru (glamour) w różnych dziedzinach życia człowieka i w różnych odmianach sztuki. Na podstawie przeanalizowania bazy źródłowej udowodniono bezpośrednie powiązanie powstania splendoru ze stanowieniem na politycznej arenie nowej elity. Przeanalizowano przejawy splendoru w designie wnętrz oraz przedstawiono ocenę tego zjawiska.

Słowa kluczowe: splendor (glamour), design wnętrz, zjawisko filozoficzne i kulturologiczne

1. INTRODUCTION

In the present day, in the stylistic diversity of modern interiors, a separate 'glamour' style has emerged as an identification of refinement and treasures, and a demonstration of the social status of a customer and his or her personal image. The use of modernised elements of the styles of previous epochs which personified magnificence and pomposity became widespread. Baroque and Rococo styles, based on the use of a large number of sophisticated décor and gilt, are examples of such sources of inspiration.

Refinement and elegant restraint are simultaneously present in European classicism, based on the use of order traditions and antique decor. Another source of inspiration is Art Deco, which has gained popularity among the American and Western European elites through specific aesthetic properties, such as the use of contrasting polychromy, mahogany and ebony in decoration, brass, enamel, silver, polished gemstones, mother-of-pearl, ivory, crystal, skin, etc.

Designers Jaime Hayón, Billy Baldwin, Martyn Lawrence Bullard, Kirill Istomin, Philippe Starck, Karim Rashid, Kelly Wearstler, Piero Fornasetti, Albert Hadley have been actively working in the glamour style. Thus, glamour arose primarily as a stylistic trend – as the expresser of the specific social status of a customer, as a style based on retro styles which personified magnificence and elitism (Ill. 1). At the same time, it is possible to create glamour interiors not only in international historical styles, but also in purely regional styles – northern national romanticism ('northern modernity'), Ukrainian national romanticism ('Ukrainian modern'), in which magnificence is achieved through the use of a large number of handcrafted products – sculptures, carvings, ceramics, embroidery etc. The spread of glamour style coincided with the intensification of the design development process, which became a form of creativity and gained its place in the process of economic and socio-cultural development. The variety of modern style trends and design trends is explained by the fact that designers actively use the 'artistic alphabet' of retro styles and create their own concepts and developments based on them. Thus, glamour can be considered as one of the dominant factors of the culture of the 20th–21st centuries.

2. THE TERM 'GLAMOUR' AND ITS DETERMINING FEATURES

Until recently, the term 'glamour' was attributed primarily to the design of advertising, clothing, show business, mass media and the fashion industry as a whole; however, over time the scope of this concept has significantly expanded and extended to the architectural environment – the interiors of residential and public buildings. The fact that the phenomenon that first manifested itself in the spheres of culture also manifested itself in design can be argued by the direct connection between design and the aesthetic ideals of society, which

are determined by fashion and the media condition; they also encourage consumers to demand certain goods and services.

Manifestations of glamour are amplified in the societies in which particular social circles have a need to emphasise their specific social status not only by means of the fashion industry or mass media but also by means of design. The attractiveness of the glamour style lies in the possibility of creating a real fairy-tale interior, thus realising the world of our own dreams and illusions, which is promoted by the development of information technologies, finishing materials and lighting engineering.

Despite the prevalence of glamour in interior design, the question of an objective assessment of this phenomenon still remains insufficiently covered in scientific publications, where glamour is analysed from the standpoint of an aesthetic phenomenon, a particular world view and peculiar form of life expression, so primarily from the standpoint of culturology and philosophy. L. Biliakovych, O. Vasylieva, S. Gandla, N. Yehorova¹, Jean-Mari Kiubilie, Ye. Nikolskyi, K. Tochilov², O. Lahoda, M. Shyrovskykh and O. Shkolna addressed this issue. The terminology of glamour and its inspirations have been described in scientific sources on art history and artistic culture.

An analysis of the principal elements of the styles of traditional decorative art presented in the encyclopedic publication *Design Elements. The development of design and elements of style from the Renaissance to postmodernism* edited by Noel Reilly enabled the identification of the main features that have turned glamour into decorative art. The sources of inspiration for glamour are Renaissance, Baroque, Rococo, Classicism, Art Nouveau and Art Deco. In the dictionary of V. Vlasov *Styles in Art*, the historical prerequisites of glamour were determined on the basis of etymological, historical, geographical, and art history terms.

S. Bezklubenko defines glamour as an empty concept that personifies the desire for 'beautiful life' and 'external chic' and spread to the wave of the emergence of the subculture of the 'new financial elite' in the countries of Central and Eastern Europe. It is appropriate to this liken to the appearance and flash-like spread of Art Nouveau in the late nineteenth and early twentieth centuries. Modern Art Nouveau emerged for the new ruling elite – the bourgeoisie – and based on radically different aesthetic principles; it also provided a peculiar aesthetic expressing floral decoration with gilding, complex drawing of furniture and even of building structures³.

From a philosophical point of view, glamour is a peculiar figurative form of human expression, based on hedonism, which is founded on the principle of obtaining maximum enjoyment from life and providing a setting to avoid negative emotions. Since scientists consider glamour to be an aesthetic phenomenon, a particular form of human expression and a specific worldview – we should recall the works on philosophy and cultural studies of Jean Baudrillard, Yu. Vetoshkina, Jean-Marie Cubilier, O. Lahoda, Ye. Nikolskyi, K. Mironova, D. Rudneva and K. Tochilov⁴. Some scientists considered glamour to be an integral element of modernity, for example, the French philosopher Jean Baudrillard emphasised that art is

trying to grow through simulation, while subsequently giving way to an artificial museum and corrupted advertising. He thought that the eclectic details incidental to Baroque, in a contemporary context, would only increase the vast number of patterns without semantic meaning.

Ye. Nikolskyi and K. Mironov investigated the phenomenon of glamour in the system of 'high' and 'low' aesthetic concepts and, on the basis of this study, they did not attribute it to the category of the beautiful; however, they noted the permanence of the concept of 'glamour life', while glamour is the creation of visible beauty.

The publication *Rural Glamour and Globalization Kitsch* by N. Hundorova is indicative of the manifestations of glamour in the post-Soviet space, which the author associates with the image – the self-presentation of the new elite and its nostalgia for the aristocratic past and the attempts to identify themselves with the world of the West⁵.

For the development of research methodology and the creation of a glossary of terms, we applied the method of the system-structural analysis to the works of M. Domin, Yu. Ivashko⁶, O. Ivashko⁷ and M. Orlenko, where retro styles were considered (Art-Nouveau in the works of M. Domin and Yu. Ivashko⁸) and methods of restoration and reconstruction of the interiors of the Baroque, Classicism, Historicism and Art-Nouveau periods (in M. Orlenko's works); we also analysed the concept of art in relation to the architecture of art institutions of a new type – art-clusters (in publications of O. Ivashko)⁹. Because one of the possible directions of glamour is the stylised Moorish style, Rezga Kouider's publications were analysed¹⁰.

In the research, we used general scientific methods – analysis, synthesis, generalisation, classification and periodisation; and special methods of art analysis, in particular, the historical and comparative method, the principles of scientific certainty, design and art history approaches, as well as an empirical method of project design and project proposal analysis.

Based on the processing of existing publications, the identification of the principles of hedonism, the analysis of recognised styles of the past-analogues of luxury and sophistication compared to modern artistic trends allow us to formulate the defining features of glamour regarding the design sphere (Ill. 2). In addition to the theoretical works of predecessors, the practical activities of modern designers and their worldview of the phenomenon of glamour were analysed, in particular, the design works of Jaime Hayón, Martyn Lawrence Bullard, M. Yegorova, Kirill Istomin, Kelly Wearstler, Ebria Feinblatt, Albert Hedli, Kelly Hoppen, I. Sushkov and others.

With regard to the sphere of design, the direction of the style of glamour personifies magnificence, representativeness and 'status', without reference to a specific stylistic interpretation of past eras, but at the same time, with the development of its own features in interior design with the active introduction of decorative arts and crafts from wood, ceramics, natural stone, metal, fabrics and draperies (Ill. 3). This allows us to consider

glamour as a specific cultural and aesthetic phenomenon with manifestations in various spheres of life; to trace its influence on the various areas of design with the main focus of research being on the design of the subject environment; to identify the principal historical styles that have been modernised within glamour and to reveal the trends in the creation of 'glamorous' interior and the means of artistic expression.

Although we conditionally use the word 'style' with respect to the term 'glamour', it cannot yet be called a fully fledged style alongside Baroque or Classicism; as, in order for a certain phenomenon to become a full and meaningful style, it must go through three stages of development – origin, flourishing, decay and transformation into something else. A similar problem is inherent in Art Nouveau, which, although it is called a style, due to the short duration of its existence, it did not go through all the stages sequentially – often the early and late periods coincided (for example, Art Nouveau in the architecture of Kharkiv).

Referring to the sources of glamour inspiration, we should note the presence of stylised ornamental motifs, grotesque images and modified ornaments that originate from the Flemish and French Renaissance. The medieval gloomy Gothic imposes to glamour, but it does not comply with the philosophy of hedonism; therefore, it is used in a fragmentary, modified way, mainly in the decorative elements: fancy glass, ceramics, utensils, and carved wood. However, Venetian Murano glass is often used as an expression of elite premium-class interiors. Characteristic of the glamour is the decorative motifs of baroque and rococo-rocaille, macarons, cartouches on furniture, utensils, fabrics, wallpaper. Indeed, the aristocratic mansions of the Baroque and Rococo eras became the initial guidelines for glamour through the coexistence of aesthetic soil with a simultaneous combination of exquisite grace and sweetness and, in contrast, oversaturation with elements and decor. Glamour borrowed the tradition of gilding from Baroque and Rococo styles. Glamour was influenced by oriental Japanese and Chinese art, and European Art Nouveau (which, in turn, was mainly developed on the basis of oriental artistic traditions).

3. GENERAL CONCLUSIONS

Under current conditions, glamour in interiors is a stylistic combination of different eras. Contemporary designers prefer laconism of architectural forms, modest colours and a contrasting combination while emphasising exclusive elements of decor which are glamorous in style. Through the use of glamorous decor, it is necessary to understand the individual self-valuable objects that complement and accentuate the elitism of the interior – dishes, sculpture, works of art, decorative and applied jeweller art, and lighting devices; but by glamorous decorative finishing, it is necessary to understand the auxiliary elements which also make an impact on the interior – decorative accessories, draperies, panels, tabletops, carved decorative elements, embroidery works, stone, crystals and rhinestone decorations.

In interiors dominated by the style of 'authentic vintage' (French Provence, Italian Tuscany, antique Greek, Victorian English style), preference is given to 'Chebbi-chic' or 'handmade' décor, involving the use of ceramic, wicker, wooden or wrought-iron décor in the design of frames and panels, other furniture items with an underlined glamour due to the effects of aging, patinating or gilding. Retro elements or vintage floral designs are often used.

The glamour of the interiors of Islamic countries stands out by itself; it is most pronounced in the new mosques, palaces of sheikhs, hotels, and business centres of the East. The interiors of the Arab East are characterised by pomposity, magnificence, the application of expensive materials – gold, silver, expensive inlay, marble and gem jade, mosaic panels, wood and stone carvings, ivory, metal elements with oriental ornaments etc. Glamour also manifested itself in the production of brilliant artificial cacti, gilded pineapples, glossy animals and pink flamingos, gold and silver frames, embroideries and inlays mainly of Chinese origin. Sometimes exotic interior elements are used, such as African masks, snakeskin, crocodile or ostrich skin, stuffed exotic animals or birds, ivory in combination with bronze, crystal, mother of pearl, wood and stone. White fur carpets, the leather of dead animals on walls and floors, and interior textiles with decorative accessories are used.



III. 1. Interior of the furniture salon Estetica Vision (Moscow) (photo from the funds of M. Gurenko)



III. 2. Interior of the Estetica Vision furniture salon (Moscow) (photos from the funds of M. Gurenko)



III. 3. Interior of the Estetica Vision furniture salon (Moscow)
(photos from the funds of M. Gurenko)

PRZYPISY

- ¹ N. Yegorova, *Style in the interior: in 10 volumes*, vol. 1, *Art Deco*, vol. 7, *Glamour*, Publishing House Ukrainian Media Holding, Kyiv 2010.
- ² K. Tochilov, *Glamour as an aesthetic phenomenon: genesis and historical modifications*, extended abstract of PhD dissertation (Philosophy), Moscow 2011; idem, *Aesthetics of glamour: ideological foundations and historical continuity*, bulletin of the Moscow University of Culture and Arts 5/2010, 91–94.
- ³ Yu. Ivashko, *Interiors of Buildings in Art Nouveau style*, Urban planning and territorial planning 22/2005, 107–117; eadem, *Kyiv Buildings in the Art Nouveau style*, study of history and architecture, Kyiv: Hopak 2006; eadem, *Kyiv Buildings with Gothic elements*, study of history and architecture, Kyiv: Hopak 2004; eadem, *Synthesis of Art in the Art Nouveau Style*, Urban planning and territorial planning 23/2006, 89–96; eadem, *Japanese culture as one of the origins of European modernity*, Current issues of architecture and urban planning 19/2008, 3–10.
- ⁴ K. Tochilov, *Glamour as an aesthetic...* op. cit.; idem, *Aesthetics of glamour...* op. cit.
- ⁵ T. Gundorova, *'Rural Glamour' and Globalization Kitsch*, gazeta.zn.ua /CULTURE/sel-skiy_glamur_i_globalizatsionnyy_kitch.html (accessed: 15.05.2019).
- ⁶ Yu. Ivashko, *Interiors of Buildings...* op. cit.; eadem, *Kyiv Buildings in the Art Nouveau style...* op. cit.; eadem, *Kyiv Buildings with Gothic elements...* op. cit.; eadem, *Synthesis of Art...* op. cit.; eadem, *Japanese culture...* op. cit.
- ⁷ M. Orlenko, O. Ivashko, *Art-Clusters as a New Type of Buildings: the Specificity of the Spatial Solution and the Features of Restoration during the Redevelopment Process (The Experience of Poland)*, Smart Project, Building and City. Środowisko Mieszkaniowe (Housing environment) 21/2017, 109–115.
- ⁸ Yu. Ivashko, *Interiors of Buildings...* op. cit.; eadem, *Kyiv Buildings in the Art Nouveau style...* op. cit.; eadem, *Kyiv Buildings with Gothic elements...* op. cit.; eadem, *Synthesis of Art...* op. cit.; eadem, *Japanese culture...* op. cit.
- ⁹ M. Orlenko, O. Ivashko, op. cit.
- ¹⁰ R. Kouider R., Yu. Ivashko, *Study Methodology of the Architectural Periodization of Algerian Mosques and the Ritual Role of Elements (Mihrab, Minbar, Qibla, Bath for Ablution) in the Islamic Worship Service*, Woda i zielen w architekturze. Środowisko Mieszkaniowe (Housing environment) 22/2018, 28–36.

REFERENCES

- Gundorova T., *'Rural Glamour' and Globalization Kitsch*, gazeta.zn.ua /CULTURE/selskiy_glamur_i_globalizatsionnyy_kitch.html (accessed: 15.05.2019).
- Ivashko Yu., *Interiors of Buildings in Art Nouveau style*, Urban planning and territorial planning 22/2005, 107–117.
- Ivashko Yu., *Japanese culture as one of the origins of European modernity*, Current issues of architecture and urban planning 19/2008, 3–10.
- Ivashko Yu., *Kyiv Buildings in the Art Nouveau style*, study of history and architecture, Kyiv: Hopak 2006.
- Ivashko Yu., *Kyiv Buildings with Gothic elements*, study of history and architecture, Kyiv: Hopak 2004.
- Ivashko Yu., *Synthesis of Art in the Art Nouveau Style*, Urban planning and territorial planning 23/2006, 89–96.
- Kouider R., Ivashko Yu., *Study Methodology of the Architectural Periodization of Algerian Mosques and the Ritual Role of Elements (Mihrab, Minbar, Qibla, Bath for Ablution) in the Islamic Worship Service*, Woda i zieleń w architekturze. Środowisko Mieszkaniowe (Housing environment) 22/2018, 28–36.
- Orlenko M., Ivashko O., *Art-Clusters as a New Type of Buildings: the Specificity of the Spatial Solution and the Features of Restoration during the Redevelopment Process (The Experience of Poland)*, Smart Project, Building and City. Środowisko Mieszkaniowe (Housing environment), 21/2017, 109–115.
- Tochilov K., *Aesthetics of glamour: ideological foundations and historical continuity*, bulletin of the Moscow University of Culture and Arts 5/2010, 91–94.
- Tochilov K., *Glamour as an aesthetic phenomenon: genesis and historical modifications*, extended abstract of PhD dissertation (Philosophy), Moscow 2011.
- Yegorova N., *Style in the interior: in 10 volumes*, vol. 1, *Art Deco*, Publishing House Ukrainian Media Holding, Kyiv 2010.
- Yegorova N., *Style in the interior: in 10 volumes*, vol. 7, *Glamour*, Publishing House Ukrainian Media Holding, Kyiv 2010.

Olena Konoplina

Kyiv National University of Culture and Arts

Dominant features of the historical interiors of the mosques of Persia and the Maghreb countries

Dominujące właściwości historycznych wnętrz meczetów w krajach perskich i maghrebskich

Abstract

This article identifies specific features of the interiors of the mosques of Persia and Maghreb which embody the best artistic achievements of different times. The relevance of this topic is connected with the fashion for the use of modernised oriental motifs in modern architecture. Examples of ornamental finishing of mosques of Persia and the Maghreb countries illustrate two opposite approaches to decorating and interior design, which originally developed in mosques from a single prototype – the Arabic hypostyle mosque.

Keywords: interior decoration, interior design, specific features, mosques of Persia and Maghreb

Streszczenie

Artykuł określa specyficzne szczegóły wnętrz meczetów krajów perskich i maghrebskich, zawierające najwybitniejsze osiągnięcia artystyczne pochodzące z różnych czasów. Aktualność tego tematu jest związana z modą na wykorzystanie zmodernizowanych wschodnich wątków we współczesnej architekturze. Na przykładzie dekoracji meczetów Persji i Maghrebu zilustrowano dwa przeciwne podejścia do dekoracji i rozwiązania wyposażenia przestrzeni wewnętrznych, które niegdyś w meczetach rozwinęły się ze wspólnego pierwowzoru – arabskiego meczetu z filarami.

Słowa kluczowe: dekoracje wnętrz, projektowanie wnętrz, specyficzne szczegóły, meczety Persji i Maghrebu

1. INTRODUCTION

Despite the existence of a persuasive primary source base, especially that which concerns the history of Persian architecture (the architecture of the Maghreb countries is less known), the issue of interior decoration is less researched than both the history of construction and the history of architecture descriptions; and the issue of interior decoration and interior elements is, as a rule, only mentioned within the sphere of architecture in its entirety. This is why it has become necessary, on the basis of the existing source base, to focus on the decoration of interiors using examples of historical mosques. Today, in many countries, the fashionable trend of using stylised oriental motifs is spreading. The issue is that often, architects and designers do not have the necessary knowledge and combine elements of many styles of the Islamic world in one room at once, which leads to a lack of integrity of the interior design.

In order to objectively assess the specific techniques of mosque decoration in these two countries, the method of system-structural analysis was applied; such an analysis is based on comparison of the same features (for example, arches with arches, columns with columns, ornaments with ornaments). This method was applied in the research works of O. Shkolna¹; M. Dyomin, M. Orlenko, Yu. Ivashko², post-graduate students Zahedi Shahab³ and Rezga Kouider⁴. Over the past five years, O. Shkolna has performed research of Ukrainian-Persian and Ukrainian-Turkish ties in the context of domestic 'persiarnias', resulting in the monograph *Great Public Manufactures of Princes Radziwill of the 18th and 19th Centuries in Eastern Europe*. In parallel, she studied individual collections of Persian ceramics and porcelain in Azerbaijan and Iran, and compared the architecture of the traditional Moroccan buildings with the mirror interiors of Iran of the 19th–21st centuries.

In numerous publications by M. Dyomin, Zahedi Shahab, Yulia Ivashko and Rezga Kouider, the inner spaces of the mosques of Persia and Algeria have been thoroughly investigated.

2. THE ARCH AS A DISTINCTIVE ELEMENT OF THE INTERIOR

One of the most distinctive elements of the oriental interior is the arch; the arch of foremost importance is that which is over the niche of the mihrab, the holiest place in the mosque. In Persia and Algeria (as well as in Morocco), specific forms of arches were used in the interiors of mosques⁵. In Persia, the list of types of arches used is not as developed (as a rule, these are various modifications of pointed arches) as it is in Algeria. This is explained by the fact that the constructive scheme was more complicated – they developed structures of domes, whereas the mosques of Algeria and of the Maghreb countries were entirely of defensive origin and historically had no domes at all (except for the later Ottoman-type mosques). Such noticeable differences become clear if we analyse the origins of the Islamic

architecture of these two countries – from the palace apadanas and Zoroastrian Pavilion ‘Chartak’ in Persia and from the fortification buildings of the Maghreb military dynasties in the Maghreb countries. Initially, this caused the difference in approaches to the decoration of the interiors of mosques – in Persia, during the Safavids period, the interior actually turns into solid planes of decor, where even the constructive elements had the character of decoration. In the Maghreb countries, there was no tradition of intense decoration, and although the interiors also gradually become more decorated, they are however noticeably more reserved. In Algeria, the primary attention was paid not to decorating, but to the functionality and simple geometry of shapes, subordinate to the proportional relationship and mathematical calculations.

Therefore, the focus in the interiors of the mosques of Algeria was given to experimenting with a purified geometric shape and not with its decoration. In particular, based on the analysis of common shapes of arches, Rezga Kouider has classified eleven principal types: semi-circular; Ottoman-type segmented arch (otherwise, an understated arch, an arch with a small boom); pointed; ovate; horseshoe-shaped (so-called Maghreb); semi-elliptical; shell-shaped; curvilinear with acute angle at the top (the so-called Persian or Iranian); composite with rectangular protrusions; multifoil arch of several small arches; or scalloped composite with vertical columnar appearances. This list deliberately excludes specific types of arches of the Kharijites mosques⁶.

The roots of various types of arches are: a semi-circular arch from the Umayyad Mosque in the city of Damascus; a segmental arch of the so-called Ottoman type, from the Ottoman Empire; a pointed arch from the Dome of the Rock in Al-Quds and the mosque of Ibn Tulun, Cairo; a horseshoe arch, the so-called Maghreb from the Umayyad Mosque in Damascus; a curved arch with an acute angle at the top (the so-called Iranian) from Persia.

Regional types of arches for the countries of the Maghreb are: ovate; horseshoe (the so-called Maghreb); shell-shaped; multifoil of several small arches or festoon; arches of the Kharijite mosques – semi-circular geometrically regular or rampant, lancet and pointed horseshoe type.

In Algeria, such a variety of arches in the interiors is also associated with numerous external influences in combination with local traditions. In particular, on the basis of identifying the distribution of various types of arches, the horseshoe-shaped Maghreb, semi-circular, pointed, shell-shaped (mihrab arch) were noted as the principal types. Unlike Persia, where mosques were decorated everywhere inside and outside, the decor in the interiors of mosques in Algeria was used fragmentarily, as a rule, the planes around the arch of the mihrab and the arch of the mihrab were decorated. Despite the fact that a horseshoe arch was borrowed from Damascus, it spread under the name of the Maghreb arch.

The European Baroque style is a version of arch that originates from a shell-shaped arch of the mihrab (the Portuguese word ‘baroque’ literally means ‘unevenly shaped pearls’). In addition, the lack of decor in the interiors of the Maghreb mosques provided them with too simple and diverse forms of elements. The facades were simple and almost devoid of decor.

3. COLUMNS AND BEARING PILLARS IN INTERIORS

A canon for many mosques of the Maghreb countries at the early stage of Islam was the Sidi Okba mosque in Kairouan (Tunisia), where 180 columns of Roman and Byzantine buildings, dismantled for this purpose, were used alongside the massive fortification architecture. Because the orders were various, columns with different capitals were used simultaneously in the interior, and this gradually led to another specific Maghreb tradition – the simplification of the ancient order and the formation on the basis of their own capitals of the times of different dynasties. In addition, the Grand Mosque of Cordoba became the standard for the Maghreb mosques, where each cell of the interior is formed by two columns with an arch based on a mathematical construction and different types of columns from dismantled Roman and Byzantine buildings are also used simultaneously. In the Great Mosque of Cordoba, the principle of modification of the ancient order and the simultaneous use of different materials in the order was also apparent; marble could be of different colours – porphyry, granite, gem jade, white and red bricks were also combined with marble. A certain ‘barbarisation’ of the order of Ancient Rome took place, and on its basis the order of the times was created of the rule of Zirids (where the top row leaves were stylised); of the Hammadids period (where the volutes were stylised); of the Almoravids period (where the upper rows were a part of the Doric order and the lower part were from the Corinthian order); of the Almohad dynasty period (where the Ionic and Corinthian orders were combined); of the Abdalwadids period (where the Doric and Corinthian orders were joined); of the Merinids period (where the meander was applied); of the Hafsid period (with a round base and square crowning); the Ottomans period (where the Ion order was stylised). The columns themselves were of different shapes – circular, square, cross, T-shaped, octagonal. Rezga Kouider defined the following forms of capitals: cylindrical, conical, five-pointed, helical, octagonal. In the early periods, massive load-bearing columns without bases and capitals were used with horseshoe-shaped Maghreb arches supported on them.

At the same time, during the period of Ottoman rule in Algeria, the arches and the bearing supports of the interior become simpler and more uniform, but more of their decoration appears.

4. TYPES OF DECORATIVE FINISHES

The specificity of Islamic decor is the replacement of anthropomorphic and zoomorphic ornament with geometric and phytomorphic ornament. According to the existing version, not only the pointed Gothic arch, but also the Gothic rosette is of Islamic origin from the Umayyad Palace in Khirbat al-Mafjar in Jordanian Valley (740–750). Two Islamic schools – Shiite Persian and Sunni Maghreb – have developed opposite approaches to the means of decorating the interiors of mosques. If in Persia and territories exposed to Persian influences (like Central Asia) all planes and structural elements at the stage of high development are transformed into a decorated carpet with bright polychrome, then the decor of the Maghreb school is discreet, monochrome or polychrome with a limited number of colours.

In the Persian Islamic school at various periods of development, a variety of decoration methods were introduced. During the Abbasids period, the most common was the carved white knock, which was used to decorate the inner surfaces of the interior. Walls, architectural details and sculptural decoration after polishing created an imitation of marble; later they began to apply polychrome coloured stucco ornament. During the Seljuki rule, there was a modification of the stucco ornament, which becomes a fragile patchwork with monochrome and polychrome phytomorphic ornamentation carved on the surface of the brickwork. During the Achaemenid period, glazed inlay appears in blue and dark blue. Carved wooden décor was rarely used. Non-decorative white alabaster plastering of the surfaces of mosque interiors have been widely used since about the 16th century⁷. During the rule of the Abbasids, the focus was on decorating exteriors and interiors; various decorative techniques emerged and developed. Carved stucco on the interior surfaces (various types of polychrome and monochrome carving), and later polychrome-glazed white and blue-green tiles, geometric glaze and phytomorphic ornamentation, and lustre facing tiles were widely used. In the period of the Abbasids rule, the use of glaze and glazed mosaic of stucco and terracotta with a predominance of white, blue and dark-blue colours acquired a special scope⁸. In all periods, the ornaments in the interiors of the mosques of Persia were reduced to geometrical and phytomorphic⁹. Other decoration techniques were developed in the Maghreb countries.

White ornamental carved decor is most characteristic of the interiors of Algerian mosques of the Almoravids era (geometric or simplified phytomorphic ornament), mosaic floors; in the period of Abdalvadids (Zianids), complex carved and ceramic décor spread; in the Merinids period, the ornamentation of mosaic floors was complicated, the trend of the plastering of walls and ceramic tiles arose in the Ottomans era.

5. CONCLUSION

An overview of the specific features of the interiors of the mosques of Persia and Algeria has made it possible to formulate the basic principles of their solution for different periods. Thus, in the Islamic schools of the Maghreb, the focus was on mathematically verified proportions and the perfect combination of forms. In the Persian school, the main focus was gradually placed on the variety of planning decisions in the direction of their complexity, on the complication of volumetric and spatial compositions, and an increase in the volume and methods of decoration. This is a fundamental difference from the schools of the Maghreb, where the type of domeless Maghreb mosque remained without significant changes during all the ruling dynasties. In the Persian school, enamelled ceramics and carving works play a special part. The interiors of the Maghreb school seem simpler, but mathematically verified, and modified Roman orders have a special place. Understanding the specifics of the stylistic construction of the interiors of the Persian and Maghreb schools enables the avoidance of mistakes when designing modern interiors that are oriental in style.



Ill. 1. The interior of Djama'a al-Kebir of Nedroma, Maghreb type (photo by Rezga Kouider)



Ill. 2. The interior of the mosque Ali Bitchin of Algiers, Ottoman type (photo by Rezga Kouider)

PRZYPISY

- ¹ O. Shkolna, *Artistic features of the Persian facing ceramics of Tebriz of the 18th–19th centuries*, Australian Journal of Education and Science 2(16)/2015, 448–455; eadem, *Persyiarnias of the ethnic Ukraine as a part of the Polish-Lithuanian Commonwealth of the 17th – the beginning of the twentieth centuries*, Cambridge Journal of Education and Science 2(14)/2015, 304–310; eadem, *Arabic art and today's specificity of its research study*, Art culture, collection of research papers of Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, 13/2017, 119–127.
- ² R. Kouider, Yu. Ivashko, *Study Methodology of the Architectural Periodization of Algerian Mosques and the Ritual Role of Elements (Mihrab, Minbar, Qibla, Bath for Ablution) in the Islamic Worship Service*, Woda i zieleń w architekturze. Środowisko Mieszkaniowe (Housing environment) 22/2018, 28–36.
- ³ Z. Shahab, *The evolution of the architecture of mosques of Iran (VII–XVIII century)*, Kiev National University of Civil Engineering and Architecture, Kiev 2018.
- ⁴ R. Kouider, Yu. Ivashko, op. cit.; R. Kouider, *Historic mosques of Ketchaoua, Djama'a al-Djedid and Djama'a al-Kebir in the Kasbah fortress in Algeria*, current issues in research, conservation and restoration of historic fortifications, Chelm 2018, 10, 73–77; idem, *National identity and external influences in the architecture of mosques of Algeria (11th century–1830)*, Kiev National University of Civil Engineering and Architecture, Kiev 2019.
- ⁵ Ibidem, p. 167.
- ⁶ Ibidem, pp. 167–172.
- ⁷ Z. Shahab, op. cit., p. 137.
- ⁸ Ibidem, pp. 138–139.
- ⁹ Ibidem, p. 140.

REFERENCES

- Kouider R., *Historic mosques of Ketchaoua, Djama'a al-Djedid and Djama'a al-Kebir in the Kasbah fortress in Algeria*, current issues in research, conservation and restoration of historic fortifications, Chelm 2018, 10, 73–77.
- Kouider R., *National identity and external influences in the architecture of mosques of Algeria (11th century–1830)*, Kiev National University of Civil Engineering and Architecture, Kiev 2019.
- Kouider R., Ivashko Yu., *Study Methodology of the Architectural Periodization of Algerian Mosques and the Ritual Role of Elements (Mihrab, Minbar, Qibla, Bath for Ablution) in the Islamic Worship Service*, Woda i zieleń w architekturze. Środowisko Mieszkaniowe (Housing environment) 22/2018, 28–36.

- Shahab Z., *The evolution of the architecture of mosques of Iran (VII–XVIII century)*, Kiev National University of Civil Engineering and Architecture, Kiev 2018.
- Shkolna O., *Arabic art and today's specificity of its research study*, Art culture, collection of research papers of Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, 13/2017, 119–127.
- Shkolna O., *Artistic features of the Persian facing ceramics of Tebriz of the 18th–19th centuries*, Australian Journal of Education and Science 2(16)/2015, 448–455.
- Shkolna O., *Persyianias of the ethnic Ukraine as a part of the Polish-Lithuanian Commonwealth of the 17th – the beginning of the twentieth centuries*, Cambridge Journal of Education and Science 2(14)/2015, 304–310.

Marta Pieczara

 orcid.org/0000-0002-1826-574X

Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego, Wydział Architektury,
Politechnika Poznańska

Archetypy w architekturze współczesnej

Archetypes in contemporary architecture

Streszczenie

Archetyp architektoniczny, który można zdefiniować jako ponadczasowe odniesienie dla odpowiadającej mu typologii budowli, pozostaje w sferze intelektu. Jego wartości koncepcyjne mogą jednakże zostać przeniesione na określone zasady definiowania przestrzeni. Współczesny amerykański architekt Louis I. Kahn, którego prace słyną z nawiązań do dziedzictwa architektury, zaadoptował pojęcie archetypu do własnej filozofii projektowej. Poprzez analizę jego wybranych dzieł poniższy tekst ma na celu odpowiedzieć na pytanie czym jest archetyp i jak wpływa on na proces projektowania architektury. Ponadto, poniższa praca dążyć będzie do pokazania, że czerpanie inspiracji z archetypu jest ważnym elementem w tworzeniu przestrzeni odbieranych jako unikalne.

Słowa kluczowe: archetyp, typ architektoniczny, idea, projekt

Abstract

Architectural archetypes, which can be defined as a timeless reference of the relevant typology of buildings, are labelled as such through purely intellectual appraisals. Their conceptual qualities do nonetheless translate into the design principles which have the potential to be used as guidelines of spatial definition. The contemporary American architect Louis I. Kahn, whose works are renowned for creating links with the built heritage, has adopted the notion of the archetype into his personal design philosophy. By means of studying a selection of his designs, this paper will try to explain what an archetype is and how it influences the architectural design. Moreover, it aims to show that deriving inspiration from the archetype is important in terms of creating unique places.

Keywords: archetype, architectural type, idea, design

1. FILOZOFICZNE ZAPLECZE TERMINU

Termin archetypu pojawił się już u Filona z Aleksandrii, według którego można go odnieść do wizerunku Boga w człowieku¹. Rozumiane jako ciągle powracający wzór lub symbol, podzielany przez ogół społeczeństwa oraz historycznie ugruntowany, pojęcie archetypu jest również związane z teorią Idei Platona, według którego filozoficzna koncepcja Idei, inaczej Form, odnosi się do ściśle intelektualnego modelu rzeczy, reprezentującego raczej jej zasadnicze cechy charakterystyczne niż szczegółowe detale. Idee są wrodzone i w konsekwencji podzielane przez ogół ludzi. Zagadnienie Idei rozumianej jako wspólnie uznawany model czy wzór zostało dalej rozwinięte przez kolejnych filozofów. Można ją między innymi odczuć w terminie *a priori* omawianym przez Immanuela Kanta czy w wizji prototypu według Artura Schopenhauera. Jednakże dopiero wiek XX przyniósł prezentację terminów archetypu oraz zbiorowej nieświadomości przez Carla Gustava Junga². W ramach jego prac z zakresu psychologii, Jung wprowadził pojęcie archetypu rozumianego jako uniwersalny element zbiorowej nieświadomości. Ponieważ archetypy są niematerialne, ich istnienie może zostać odebrane poprzez ich reprezentacje we wzorach zachowań, mitach, religiach czy sztuce. Odziedziczone i powszechne, archetypy mogą zostać zmaterializowane poprzez otrzymanie konkretnej formy ekspresji nadanej im przez jednostkę. Według Junga archetyp można zdefiniować jako uniwersalny, archaiczny wzór czy też pierwotny typ, który może zostać wykorzystany do interpretowania obserwacji. Wreszcie pojęcie archetypu odnosi się do niematerialnych koncepcji, które odpowiadające im rzeczy lub wzory zachowań kopiują lub naśladową.

2. ARCHETYPY W ARCHITEKTURZE

Pojęcia archetypu nie można oddzielić od żadnej z dyscyplin odwołujących się do reguł życia społecznego, do których zaliczyć można również architekturę. W ramach tej dziedziny archetyp można zdefiniować jako ponadczasowe odniesienie dla typu architektonicznego, które ma charakter wyłącznie koncepcyjny, będąc jednocześnie reprezentowanym przez różne projekty architektoniczne oraz realizacje. W historii ludzkości liczne archetypy zaznaczyły się w polu działalności architektonicznej różnych społeczeństw. Spośród nich szczególnie nawracające okazały się archetypy zamku, muru obronnego, świątyni, klasztoru, domu oraz osady. Ich rozmaite interpretacje wywodzą się z wielu tendencji architektonicznych, począwszy od stylów historycznych aż do współczesności. Pomimo ich zróżnicowanych szczegółów stylistycznych, analiza typologiczna tych różnych interpretacji powinna pozwolić na wyprowadzenie ich od wspólnego prototypu odpowiadającego podszycjącej go koncepcji, czy też idei danej rzeczy. We współczesnej architekturze znaczenie archetypów oraz ich przykładowe adaptacje można odczuć w tle teorii Formy i Projektu (ang. *Form and Design*), którą opracował i stosował Louis I. Kahn.

3. FORMA I PROJEKT³

Podszyta zarówno teorią Idei Platona, jak i wizją archetypów według Junga teoria Formy i Projektu zaproponowana przez Kahna zapowiada tworzenie odniesień do archetypów należących do zbiorowej nieświadomości i, w związku z tym, niematerialnych oraz czysto umysłowych. Według Kahna każdy projekt architektoniczny zaczyna się od Formy, która „należy do dziedziny myśli i niemierzalnego”⁴. Cechująca się jakością pojęciową Forma wynika z natury rzeczy, zawierając w sobie pytanie: „Czym dana rzecz chce być?”⁵ (il. 1). Z tego względu Forma różnicuje jedno istnienie od drugiego, będąc „rodzajem matrycy generującej znaczenie jakie przypisane jest zawartości dzieła”⁶. Może być ona także zdefiniowana jako „myśl formy”⁷, która przywołuje koncepcyjny czy też mentalny charakter archetypów. Jednej Formie może odpowiadać szereg indywidualnych ekspresji, które Kahn nazywa Projektami. Architekt objaśnia jego teorię na przykładzie łyżki. Forma, jaka leży u podstaw istnienia łyżki, składa się z dwóch nierozzerwalnie powiązanych części: z uchwytu i czarki. Jednakże, będąc tylko ideą, nie posiada ona ani konkretnego kształtu, ani wymiaru. Analizując Formę, różni twórcy przedstawiają różne projekty, z których każdy stanowi indywidualne wyrażenie podzrywającej ją idei. Forma jest bezosobowa, podczas gdy Projekt należy do jego twórcy. Kahn podsumowuje tę teorię w następujący sposób: „Forma znaczy co. Projekt znaczy jak”⁸. Analogicznie do podanego przykładu łyżki Forma w architekturze stanowi niematerialną ideę, która określa „harmonię przestrzeni odpowiednich dla danej czynności człowieka”⁹. Liczne Projekty mogą wyrażać tę samą Formę w różny sposób w zależności od osobistych upodobań twórcy, a także w zależności od szeregu materialnych uwarunkowań.

4. ARCHETYP ZAMKU ORAZ TZW. *CASTLE CONCEPT*

Charakteryzujący się wpisaniem weń wyobrażeniem umocnionych murów zamykających we wnętrzu jego istotę znaczeniową archetyp zamku był wielokrotnie interpretowany przez Kahna w wielu jego projektach. Jedno z jego pierwszych zastosowań można obserwować na przykładzie kościoła unitariańskiego w Rochester, gdzie archetyp ten zyskał zasadniczy wyraz w przyjętym porządku hierarchicznym przestrzeni oraz w fasadzie budynku. W zakresie pierwszego z dwóch wymienionych zagadnień archetyp zamku został przez architekta skojarzony z typowym planem funkcjonalnym szkockiego średniowiecznego zamku (il. 2), który przeanalizował na podstawie literatury. Posłużył on architektowi do rozwinięcia zasady projektowej nazwanej *Castle Concept*, która odegrała znaczącą rolę w jego indywidualnej metodzie projektowania. Związana z teorią przestrzeni służebnych i obsługiwanych (ang. *servant and served spaces*) zasada *Castle Concept* pociąga za sobą taki porządek przestrzenny, w którym przestrzeń centralna jest obsługiwana przez pomniejsze przestrzenie zawarte w grubości jej zewnętrznych murów. W konsekwencji relacje użytkowe zachodzące pomiędzy

przestrzenią centralną a obrzeżem stanowią o układzie promienistym systemu dystrybucji, który z kolei wpływa na wybór centrycznego typu architektonicznego, charakteryzującego się przeciwstawieniem centralnej pustki otaczającej ją służebnej peryferii (il. 3).

Wielkie zainteresowanie, jakie Kahn okazywał archetypowi zamku, rezonuje również w jego idei muru obronnego. Według Kahna mur symbolizuje funkcję schronienia, jakie architektura zapewniała pierwotnie człowiekowi. Powrót do solidnego muru stanowi, według niego, środek przeciwstawienia się współczesnej lekkości oraz przywrócenia architekturze jej trwałej wartości. W projekcie kościoła unitariańskiego w Rochester odniesienie do archetypu zamku zostało uzewnętrznione w momencie, kiedy architekt podjął decyzję o otoczeniu budynku krenelowanym murem. Pomimo iż wieloboczny kontur muru wyłoniony został z prób manipulowania światłem wpadającym do wnętrza budynku, Kahn spostrzegł jego podobieństwo do średniowiecznych zamków, które postanowił rozwinąć (il. 4). Kolejne wersje projektu, włącznie z propozycją finalną, znalazły się pod wpływem inspiracji typem średniowiecznego zamku, co nawet skłoniło architekta do zacytowania formy przypory. Aby uzasadnić to historyczne nawiązanie, architekt nadał mu funkcję wykusza wyposażonego w ławkę do siedzenia.

Zrealizowane po raz pierwszy w projekcie kościoła unitariańskiego połączenie nawiązania do archetypu zamku wraz z wyborem koncentrycznego typu architektonicznego zostało dalej zbadane w innych projektach Kahna, między innymi w rezydencji akademickiej Erdman Hall w Bryn Mawr. Projekt ten od początku był zaznaczony dualizmem koncepcyjnym, wynikającym z rozpadającej się współpracy pomiędzy Louisem Kahnem i Anne Tyng. Luka dzieląca ich indywidualne wizje budowli nie pozwalała na kompromis, w związku z czym równocześnie powstawały dwie całkowicie odrębne wizje projektu. Fundamentalna różnica pomiędzy nimi związana była z wybranym typem architektonicznym. Podczas gdy Anne Tyng koncentrowała się na zwielokrotnieniu „molekularnego” ośmiobocznego modułu, Kahn studiował możliwość ponownego wykorzystania typu centrycznego jako interpretacji archetypu zamku. Biorąc pod uwagę topografię lokalizacji, cechującą się wyraźnym nachyleniem, jak i jednocześnie program funkcjonalny obiektu, skutkujący znacznym zapotrzebowaniem powierzchni, architekt zdecydował się na zestawienie ze sobą kilku identycznych i scentralizowanych modułów, które rozmieszczone miały być wzdłuż górnej krawędzi zbocza. Po przebadaniu różnych sposobów zestawienia ze sobą typowych budynków ostateczną decyzją architekta było uszeregowanie trzech takich jednostek wzdłuż ich przekątnych, co zaowocowało długimi i zróżnicowanymi fasadami obiektu (il. 5). Typowa jego jednostka, charakteryzująca się kwadratowym, symetrycznym planem z centralną przestrzenią o podwójnej wysokości, flankowaną czterema narożnymi wieżami wpuszczającymi do jej wnętrza naturalne światło oraz otoczoną peryferią pokoi, przetrwała liczne zmiany, jakie pojawiły się w trakcie opracowania projektu. Ta nowa interpretacja archetypu zamku wcieliła również zasadę *Castle Concept*, która zdeterminowała przyjęty system organizacji przestrzennej budynku. Zastosowanie tej zasady w przypadku rezydencji w Bryn Mawr pomogło jednocześnie rozwiązać

problem dopasowania małych pokoi mieszkalnych do większej skali centralnych przestrzeni wspólnych. Podobnie jak w przykładzie kościoła unitariańskiego nawiązanie do archetypu zamku zostało jednocześnie wyrażone za pomocą fasady budynku. Przypominająca średniowieczne zamki warowne krenelowana forma zewnętrznych ścian rezydencji, dodatkowo skomplikowana za sprawą kształtu podstawy budynku, została przeznaczona do pomieszczenia peryferii złożonej z pokoi, ze szczególnym naciskiem na ich naturalne oświetlenie (il. 6).

Podsumowując, okazywane przez Kahna zainteresowanie archetypem zamku nie powinno być brane za inspirację czysto formalną. W rzeczywistości architekt koncentrował największą uwagę na porządku hierarchicznym przestrzeni oraz na ich definicji. Jeżeli analiza funkcjonalnych powiązań pomiędzy różnymi przestrzeniami zawartymi w budynku wskazywała na zasadność zastosowania centrycznego typu architektonicznego, archetyp zamku służył jako model, według którego definiowany był układ organizacji przestrzennej budynku. Ponadto w sytuacjach kiedy kontekst uzasadniał formalne odniesienie do architektury zamku, Kahn decydował się wyrazić je za pomocą fasady. W Bryn Mawr na przykład sylwetka zaprojektowanego przez niego budynku odpowiada neogotyckiemu charakterowi kampusu szkoły, który architekt starał się zinterpretować we współczesnym stylu.

Przypisany archetypowi zamku typ architektoniczny charakteryzujący się dwukierunkową symetrią kwadratowego planu podzielonego na krzyż, pojawia się w wielu innych dziełach Kahna, między innymi w bibliotece w Exeter (il. 7), w budynku Zgromadzenia Narodowego w Dhace (il. 8), czy też w projekcie synagogi w Jerozolimie. Wspólną cechą tych prac jest model ich organizacji przestrzennej, zbudowany w oparciu o omawiane zagadnienie archetypu zamku i charakteryzujący się centralnym usytuowaniem głównej przestrzeni zawierającej semantyczne znaczenie obiektu oraz otoczonej służebną względem niej peryferią, zabezpieczającą spełnienie wszystkich wymogów funkcjonalnych. Warto też zaznaczyć, że projekty oparte o organizującą przestrzeń zasadę *Castle Concept* niekoniecznie muszą odnosić się do cech stylistycznych typowych dla historycznych zamków, jak na przykład do krenelowanego muru. Dla Kahna interpretacje tego rodzaju elementów pozostają ograniczone do tych sytuacji, gdzie uzasadniałyby je istniejący kontekst.

5. ARCHETYP KLASZTORU I JEGO WIRYDARZ

Jedną z zasadniczych cech charakteryzujących archetyp klasztoru związana jest z podrywającą go ideą izolacji od świata zewnętrznego, która spowodowała przypisanie mu introwertycznego typu architektonicznego. Zazwyczaj oddzielona od kaplicy, która często pozostaje otwarta dla ogółu społeczeństwa, część mieszkalna klasztoru jest na ogół zorganizowana wokół centralnie położonego wirydarza, na który otwierają się otaczające go cele i inne przestrzenie. Typowy wirydarz jest prostokątny i zawiera krużganek dający osłonięty dostęp do otaczających go pomieszczeń, jak również zielony dziedziniec i fontannę. Tak

kształtujący się podstawowy typ architektoniczny klasztoru, w jasny sposób odzwierciedlający zasady funkcjonalne odpowiadającego mu archetypu oraz przypisany projektowaniu domów klasztornych na przestrzeni stuleci, zainspirował Louisa I. Kahna podczas pracy nad projektem instytutu badawczego Salka w La Jolla. Jego pierwsza wizja laboratoriów, która stanowiła praktycznie kopię uprzednio zaprojektowanych laboratoriów medycznych w Filadelfii, została odrzucona przez samego architekta w chwili, kiedy pogłębiło się jego zrozumienie terenu lokalizacji oraz preferencji użytkowników dotyczących warunków ich pracy badawczej. Uwzględniając wymienioną przez naukowców potrzebę samotności, cichej kontemplacji, jak i również potrzebę spontanicznej konfrontacji, Kahn przeanalizował ich codzienne życie w instytucie i poświęcił się nadaniu ich zwykłym zajęciom odpowiedniego wyrazu architektonicznego. Wspomnienie przez klienta podczas jednego ze spotkań z Kahnem klasztor franciszkański w Asyżu, który dr Salk uważał za inspirujące otoczenie do pracy, poddało architektowi pomysł osadzenia hierarchii przestrzennej budynku laboratoriów na koncepcji wirydarza. Rozwiązana w formie dziedzińca otoczonego kolumnadą oraz rzędami gabinetów naukowców koncepcja wirydarza stała się podstawową zasadą organizacji przestrzennej dwóch par budynków laboratoryjnych, jakie przedstawione zostały w drugiej wersji projektu. Odizolowana od zewnątrz za pomocą masywnego pasa wież zawierających infrastrukturę wymiany powietrza oraz klatki schodowe każda para budynków laboratoriów otwiera się do wewnętrznego dziedzińca. W istocie tak ustalone zasady dystrybucji zostały utrzymane aż do ostatecznej wersji projektu, w której liczba budynków laboratoriów została zredukowana do dwóch i, co więcej, wewnętrzny dziedziniec został otwarty w kierunku wschodnim i zachodnim, stanowiąc przedłużenie osi przybrzeżnego kanionu wcinającego się w głąb działki (il. 9 i 10). Ponadto charakter wewnętrznego dziedzińca uległ przeobrażeniu z oryginalnej wizji ogrodu w wyłożony kamieniem plac, który zachęca do kontemplacji widoku oceanu. Symetria całego założenia została podkreślona wąskim strumieniem wody płynącym w kierunku wybrzeża.

6. ARCHETYP ŚWIĄTYNI I ZNACZENIE TERENU

Znaczenie semantyczne świątyni, które nie jest odległe od znaczenia sanktuarium, wskazuje na jej ważną rolę odgrywaną w życiu społecznym. Pomimo iż archetyp miejsca kultu może być kulturowo zróżnicowany, cechą ujednociającą jest odgrywana przez nich rola dominanty w przestrzeni publicznej. Zarówno sposób wyrażenia, jak i odbiór roli, jaką świątynia odgrywa w życiu lokalnej społeczności, jest zazwyczaj uwydatniony za sprawą kompozycji jej otoczenia lub, w niektórych przypadkach, dzięki przemyślanemu wyborowi jej topograficznego usytuowania. Znaczenie terenu dla utwierdzenia archetypu świątyni może być uzasadnione faktem, że pierwsze sanktuaria ludzkości były głównie artefaktami przyrody.

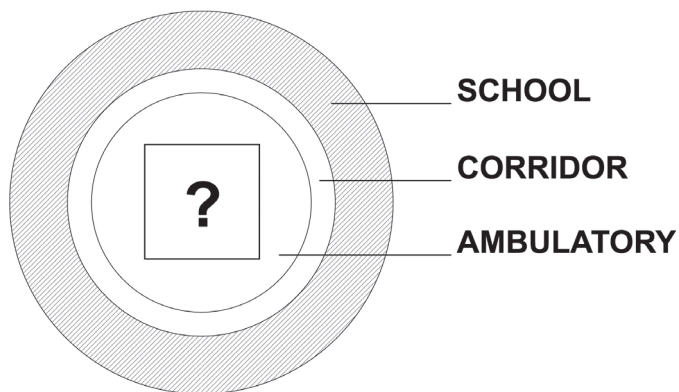
Kluczowa rola terenu w wywoływaniu znaczenia archetypu świątyni może być zaobserwowana na przykładzie instytutu Salka, a w szczególności w będącym jego częścią niezrealizowanym projekcie centrum kongresowego, tzw. Meeting House. Obszerna lokalizacja wybrana dla projektu w miejscowości La Jolla sprawiała architektowi początkowo problemy. Trudne zadanie, jakim było zagospodarowanie tak rozległego terenu, dodatkowo skomplikowanego jego niecodzienną morfologią, zaznaczyło pierwszą wizję projektu, która była znacząco przeskalowana. Postępujące zrozumienie rozmiaru dostępnego terenu oraz jego cech topograficznych pozwoliło wkrótce Kahnowi na przedstawienie nowej wizji kompleksu, tym razem opartej na bardziej dostosowanym planie zagospodarowania. Zmniejszając skalę przedsięwzięcia, Kahn zdobył rozeznanie w zakresie ukształtowania terenu i zidentyfikował jego najbardziej wyróżniające się cechy, a mianowicie klif, kanion oraz wypłaszczenie. Te trzy główne elementy budowy terenu zainspirowały architekta do skryształowania koncepcji trzech oddzielnych jednostek funkcjonalnych instytutu. Laboratoria, będące jedynym zrealizowanym fragmentem projektu, zostały umieszczone na wypłaszczeniu celem wykorzystania relatywnie płaskiej części terenu, gdzie niewielka różnica wysokości ułatwiała realizację budowli horyzontalnej o dużej powierzchni użytkowej. Druga jednostka funkcjonalna powstała z połączenia najbardziej z całej parceli uprzywilejowanego punktu widokowego położonego na szczycie klifu wznoszącego się nad wybrzeżem Pacyfiku z reprezentacyjną funkcją tzw. Meeting House. Wreszcie trzecia jednostka była wynikiem przypisania funkcji mieszkaniowej brzegowi kanionu wcinającego się w głąb działki (il. 11). Polegając na powiązaniu wyróżniających się elementów działki z odrębnymi częściami funkcjonalnymi instytutu, trzy indywidualne jednostki składające się na projekt całego założenia odnoszą się do trzech archetypów funkcjonalno-przestrzennych. Mianowicie, budynki laboratoriów czerpią z archetypu klasztoru, centrum kongresowe z archetypu świątyni, natomiast projekt części mieszkalnej odnosi się do archetypu osady. Pomimo zmniejszania skali całego założenia w kolejnych wersjach projektu, Kahn próbuje utrzymać kluczową koncepcję trzech jednostek, którą można podsumować jako przypisanie cechom szczególnym terenu znaczenia konkretnych dzieł architektonicznych.

W związku z dążeniem do uszczegółowienia przykładu odniesienia się do archetypu świątyni w projekcie centrum kongresowego instytutu Salka jego pierwsze inspiracje formalne wynikały zarówno z potencjału lokalizacji, jak i z zadanej funkcji. Początkowo architekt nawiązywał do greckiej stoy, co znalazło odzwierciedlenie w zaproponowanej formie portyku dającego widok na ocean. Później Kahn zacytował także plan Pałacu Dioklecjana w Splicie, który mógł mu posłużyć jako model usytuowania w terenie, będąc położonym na wybrzeżu Adriatyku. Kwadratowy, symetryczny plan pałacu, również wyposażony w portyk dający wgląd na wybrzeże, został zinterpretowany przez architekta tak, aby dopasować go do zadanej lokalizacji i funkcji. Wraz z postępowaniem prac, forma architektoniczna budynku Meeting House zyskała swój ostateczny kształt, stanowiący kompozycję odrębnych przestrzeni, zawartych w prostych bryłach geometrycznych zaaranżowanych wokół prostokątnego

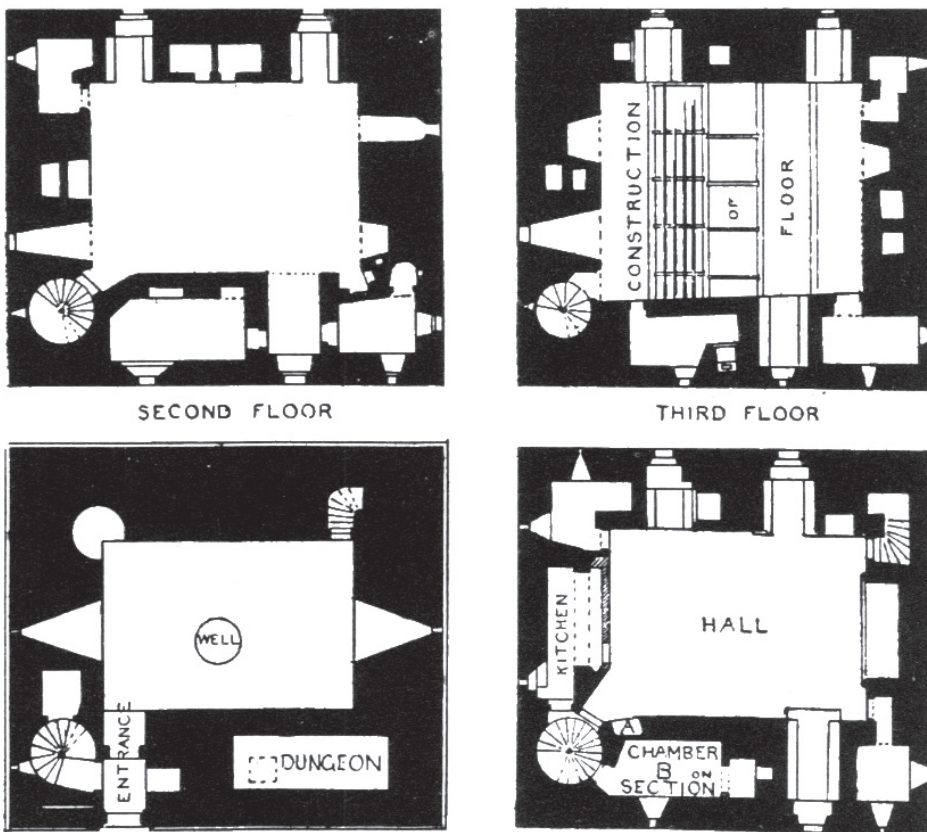
dziedzińca. Co jednak najważniejsze, w każdej z przedstawionych wersji projektu monumentalność proponowanej bryły architektonicznej, w powiązaniu z naukową funkcją obiektu oraz z wyborem uprzywilejowanej sytuacji topograficznej, tworzy wyraźne nawiązanie do esencji archetypu świątyni. Za sprawą wyszukanego sposobu wykorzystania lokalizacji na wzgórzu, wyeksponowanego między innymi poprzez propozycję zewnętrznego amfiteatru oraz innych otwartych przestrzeni służących kontemplacji widoku, Meeting House, tak samo jak całość instytutu Salka, „obiecowała stać się nowym Akroplem dla nauki z dziedziny biologii, ale również dla architektury”¹⁰. Jako świątynia wiedzy Meeting House odnosi się do wspaniałości tej klasycznej budowli poprzez doskonałe połączenie miejsca i architektury.

7. PODSUMOWANIE

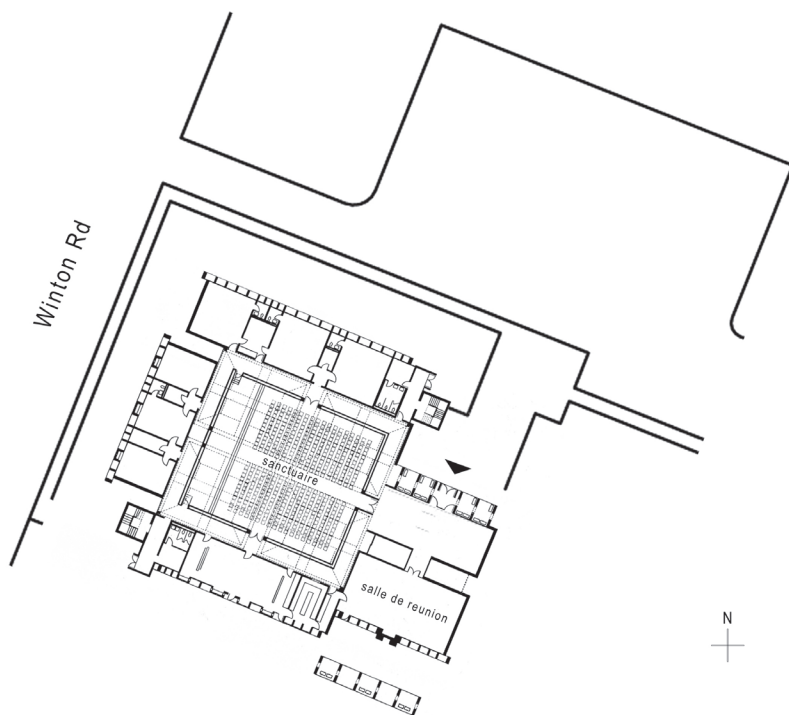
Jak można zaobserwować na powyższych przykładach, współczesne interpretacje architektonicznych archetypów zaproponowane przez Louisa I. Kahna zostały podparte skrupulatną analizą relacji funkcjonalnych, jakie są charakterystyczne dla danej aktywności człowieka. Dokonując przełożenia swoich obserwacji na graficzny diagram, architekt nie wahał się sięgać po posiadaną wiedzę z zakresu historii architektury w celu zapewnienia ciągłości. Dla Kahna wielkie typy architektoniczne stanowiły źródło, z którego czerpał wykorzystywane we własnej pracy zasady projektowe. Zasady te odnosiły się najczęściej do podstaw definiowania przestrzeni oraz organizacji hierarchicznej budynku, rzadziej zaś do tworzenia detalu czy do wyboru metody konstrukcji. Nie można wykluczyć, że odwoływanie się do archetypów zakorzenionych w zbiorowej nieświadomości stanowi podstawę, na jakiej dzieła Kahna uznawane są za jedne z tych współczesnych przestrzeni publicznych, które odzwierciedlają ponadczasowe wartości humanistyczne. Sięganie do archetypów nie jest wykluczone również dzisiaj. Jednakże należy pamiętać, że archetyp nie jest jednoznaczny z graficznym przedstawieniem historycznego typu architektonicznego. Posiada on natomiast jakość koncepcyjną i jest jedynie reprezentowany przez jego różne interpretacje, podczas gdy jego istota pozostaje ściśle myślowa. Zaczerpnięte z historii ludzkości archetypy przestrzenne podszywają pamięć zbiorową i stanowią podstawę wielu podświadomych idei. W tym leży źródło ich atrakcyjności dla ludzi oraz możliwość inspirowania ich do postrzegania odwiedzanych miejsc jako unikalnych, wartych zapamiętania i stanowiących fragment ich życia.



Il. 1. Louis I. Kahn, Rysunek idei (Formy) dla kościoła unitariańskiego w Rochester
(rys. autora na podstawie publikowanych szkiców architekta¹¹)



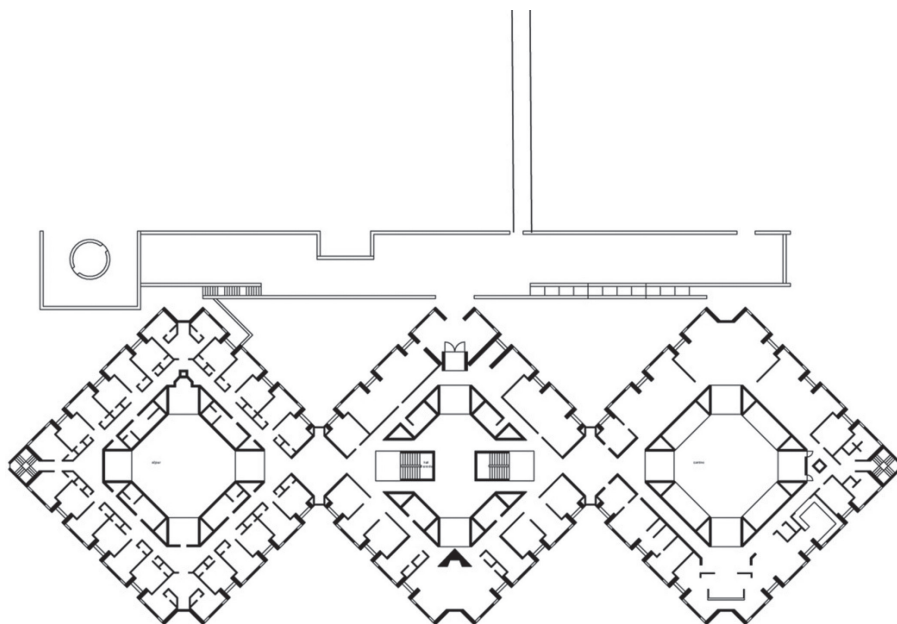
Il. 2. Plan zamku Comlongan w Dumfriesshire¹²



Il. 3. Rzut kościoła unitariańskiego w Rochester
(rys. autora na podstawie materiałów publikowanych¹³)



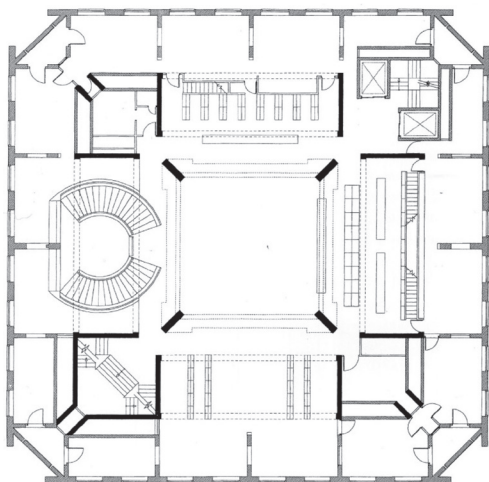
Il. 4. Kościół Unitarian w Rochester, widok (zdj. autora)



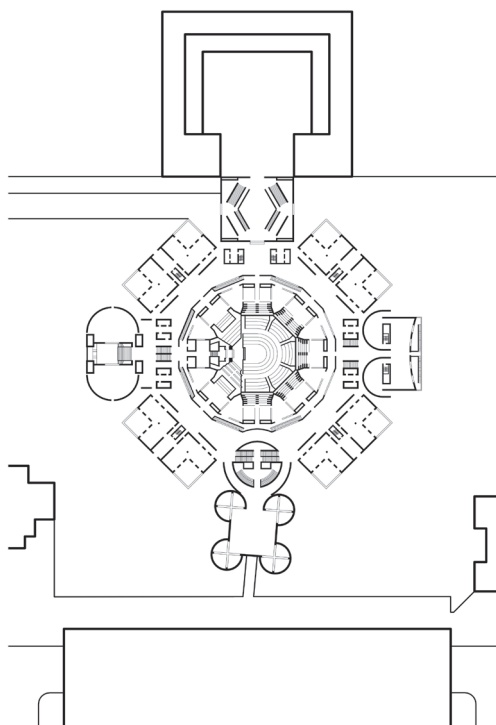
Il. 5. Rzut rezydencji akademickiej w Bryn Mawr
(rys. autora na podstawie materiałów publikowanych¹⁴)



Il. 6. Rezydencja akademicka w Bryn Mawr, widok (zdj. autora)



Il. 7. Plan biblioteki w Exeter
(rys. autora na podstawie materiałów publikowanych¹⁵)



Il. 8. Plan budynku Zgromadzenia Narodowego w Dhace, Bangladesh
(rys. autora na podstawie materiałów publikowanych¹⁶)



II. 9. Widok perspektywiczny laboratoriów instytutu Salka w La Jolla (szkic na podstawie materiałów archiwalnych z Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical and Museum Commission)



II. 10. Plan zrealizowanej części instytutu Salka w kontekście działki (rys. autora na podstawie materiałów publikowanych¹⁷)



II. 11. Trzy jednostki instytutu Salka: centrum kongresowe z przodu, laboratoria po lewej, osiedle mieszkaniowe po prawej oraz widoczny obok Brzeg Pacyfiku (szkic na podstawie materiałów archiwalnych z Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical and Museum Commission)

PRZYPISY


- ¹ C.G. Jung, *The archetypes and the collective unconscious*, tłum. Hull R.F.C., Bollingen Series, Princeton University Press, Princeton 1969, s. 4.
- ² Ibidem.
- ³ Podtytuł odnosi się do jednego z podstawowych tekstów Kahna: L.I. Kahn, *Form and Design*, 1960, [w:] R. Twombly, *Louis Kahn. Essential texts*, W.W. Norton & Company, New York 2003, s. 63
- ⁴ P. Mestelan, *L'ordre et la règle*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lozanna 2005, s. 57.
- ⁵ L.I. Kahn, op. cit., s. 63.
- ⁶ P. Mestelan, *La portée théorique du discours*, [w:] *Louis I. Kahn. Silence and Light. Actualité d'une pensée*, Cahiers de théorie, 2/3, red. P. Mestelan, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lozanna 2000, s. 10.
- ⁷ B. Marchand, *Typologie des logements collectifs à Genève. Proposition de classement selon des contextes différenciés*, EPFL, Lozanna 1992, s. 47.
- ⁸ L.I. Kahn, op. cit., s. 64: „Form is what. Design is how”.
- ⁹ Ibidem, s. 64.
- ¹⁰ A.E. Komendant, *18 years with architect Louis I. Kahn*, Aloray Publisher, Englewood, NJ 1975, s. 41.
- ¹¹ H. Ronner, Sh. Jhaveri, A. Vasella, *Louis I. Kahn. Complete Work 1935–74*, Institute for the History and Theory of Architecture, The Swiss Federal Institute of Technology, Zurich 1977.
- ¹² V. Scully, Jr., *Louis I. Kahn*, George Braziller, New York 1962, fig. 116.
- ¹³ H. Ronner, Sh. Jhaveri, A. Vasella, op. cit.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Ibidem.

BIBLIOGRAFIA

- Bloom A., *The Republic of Plato*, Basic Books, Harper Collins Publishers, Nowy Jork 1968.
- Brownlee D., De Long D., *Louis I. Kahn, In the Realm Of Architecture*, Rizzoli, Nowy Jork 1991.
- Johnson E.J., Lewis M.J., *Drawn from the Source. The Travel Sketches of Louis I. Kahn*, Williams College Museum of Art, The MIT Press, Cambridge MA 1996.
- Jung C.G., *The archetypes and the collective unconscious*, tł. Hull R.F.C., Bollingen Series, Princeton University Press, Princeton 1969.

- Kahn L.I., *Form and Design*, 1960, [w:] Twombly R., *Louis Kahn. Essential texts*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 2003.
- Komendant A.E., *18 years with architect Louis I. Kahn*, Aloray Publisher, Englewood, NJ 1975.
- Kozłowski T., *Archetype in Architecture*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” PAN Oddział w Krakowie, t. XLIV, Kraków 2016, 101–111.
- Marchand B., *Typologie des logements collectifs à Genève. Proposition de classement selon des contextes différenciés*, EPFL, Lozanna 1992.
- Mestelan P., *La portée théorique du discours*, [w:] *Louis I. Kahn. Silence and Light. Actualité d'une pensée*, Cahiers de théorie, 2/3, red. Mestelan P., Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lozanna 2000.
- Mestelan P., *L'ordre et la règle*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lozanna 2005.
- Norberg-Schulz Ch., *Louis I. Kahn: idea e immagine*, Officina Edizioni, Rzym 1980.
- Pieczara M., *L'échelle du territoire dans l'architecture de Louis I. Kahn*, PhD Thesis 5178, EPFL, Lozanna 2012.
- Ronner H., Jhaveri Sh., Vasella A., *Louis I. Kahn. Complete Work 1935–74*, Institute for the History and Theory of Architecture, The Swiss Federal Institute of Technology, Zurich 1977.
- Scully V., Jr., *Louis I. Kahn*, George Braziller, New York 1962.

Olga Shkolna

 orcid.org/0000-0002-7245-6010

Borys Grinchenko Kyiv University

Mirrored interiors of Iran palaces and holy places

Lustrzane wnętrza irańskich pałaców i świętych miejsc

Abstract

Typical mirrored interiors of Iran from the eighteenth to the beginning of nineteenth century are discussed in this article. Aesthetic, plastic, architectural and design peculiarities of such places in the Persian tradition are researched using examples of the Golestan and Saadabad royal complexes in Tehran, religious sights of Qazvin (the holy place Hossein Imamzadeh grave mosque and Friday mosque); the mausoleum of the descendant of Abraham, the prophet Keydar in Ostan-e Zanjan; the Sayed Alaeddin Hussein mosque, the Shah Cheragh mosque (blue or mirrored mosque), and Ali Ibn Hamzeh mausoleum in Shiraz. Peculiarities of the addition of mirrored sculptural elements, precious stones and silver plates to amalgamated glass in such complexes are clarified.

Keywords: Iran, mirrored interior, palaces, mosques, holy places, eighteenth to the beginning of nineteenth century

Streszczenie

W tym artykule omówiono typowe lustrzane wnętrza Iranu od XVIII do początku XIX wieku. Cechy estetyczne, plastyczne, architektoniczne i projektowe takich miejsc w tradycji perskiej są badane na przykładach królewskich kompleksów Golestan i Saadabad w Teheranie, zabytków religijnych w Kazwinie (mauzoleum Hossein Imamzadeh wraz z meczetem piątkowym); mauzoleum potomka Abrahama, proroka Keydara w Ostan-e Zanjan; meczet Sayed Alaeddin Hussein, meczet Shah Cheragh (niebieski lub lustrzany meczet) i mauzoleum Ali Ibn Hamzeha w Shiraz. Artykuł wyjaśnia specyfikację dodawania lustrzanych elementów rzeźbiarskich, kamieni szlachetnych i srebrnych płytek do amalgamowanego szkła w takich kompleksach.

Słowa kluczowe: Iran, lustrzane wnętrza, pałace, meczety, święte miejsca, XVIII wiek i początek XIX wieku

1. FOREWORD

Specific features of local architecture have always been of great importance in the territory of modern Iran, starting from the epoch of the great Achaemenid dynasty which gave to the world the fascinating images of creative thought and refined style of old Mazdaic Persians in Persepolis, Sus and Pasargad around the time of the fifth century B.C. (the age of high Hellenic art of Phidias period). In line with the development of arts and crafts (glass, mosaics, wood and stucco carving, art metal and textile), the architects of this state strived to decorate monuments in the process of their construction. Special attention was granted to interior spaces, which are more distant from the outer world.

The people of the East differ from the people of the West in their mindsets and their perception of the world; this is why it was always important for the people of the East to see paradise on the Earth, like Allah, looking at the pool with goldfish. In addition, it was always important for the people of the East to have all the mundane refined achievements of human thought and crafts, from precious jewellery and artistic arms and to the early Persian porcelain of the fifteenth and sixteenth centuries, brocade, silk and carpets with motifs of pomegranate, cypress, irises, hyacinths, tulips, anemones and Shiraz roses¹.

As a result of the above, specific hierarchy of beauty was gradually formed in Iran under the influence of palaces and cult buildings with miansar gardens making the world beautiful, and badgir wind catchers². Mirrored interiors had a special place in this entire splendour. They are rarely known by Europeans, but very important for the mentality of Iranian people.

2. MAIN BODY

Persians developed their aesthetic canon over the course of the centuries. Many of their creative inventions enriched the art, architecture and design of Europe, including its Eastern regions, starting from such findings as those of Darius Xerxes Apadana³, and solemn verandas and garden planning with the appearance of Mauritian art⁴. Decoration of the important parts of the exterior and interior of the buildings with refined and expensive materials is a part of this aesthetic canon.

Iranians improved engineering and construction skills over the centuries, they included accents which were creatively well-balanced and consistent with each other in the design of each building. In this way they managed to create their own 'music of stone' which differed from the stone art of other peoples of West Asia. Their 'music of stone' includes not only creatively engraved stucco and fine carving, but also the thousands of artificial 'diamonds' made of glass and mirrors, put closely to each other with excellent accuracy.

The beginning of decoration with mirrors in Persian art is connected with the traditional crafts of this region. Shisha embroidery style is the ancient tradition of this region (from

Persian 'shisheh' – glass); this style features the inclusion of small mirrors⁵, coins, buttons and cords in art composition. The function of such glass pieces was to reflect the sunlight, due to which it was possible to protect yourself from foes and envious people, and to always have a 'bright and shining' look, and together with coins, to also have plenty of money, attracting the ergregor of well-being and the sunny warmth of love. Traditions of states located closely to Indochina are under the strong influence of Buddhism and spiritual practices of energy cleaning – they reflect the ancient attitude to high-pure character of the elements. For Iranians they were primary, which is why they were holy.

There are several legends about the origin of shisha. The wife of Shah Jahan, the representative of the Great Mughal dynasty, was a legendary woman; she inspired Shah Jahan to construct the Taj Mahal, her burial mausoleum in India. She is believed to have been the first woman who started to use glass together with traditional mica, coins, tin and silver. Her name was Mumtaz Mahal, she was almost the contemporary of the Sun King Louis XIV in the seventeenth century (the years of her life were 1593–1631). There is no reliable data to confirm that this legendary woman was the first to replace simple natural materials with specially designed materials of the new style⁶.

According to the another version of the origin of shisha, this invention was found on the territory of Persia, where the shisha style was used for the decoration of fabric, tablecloths, garments and walls. The introduction of mirrored elements in this line seems to be more real. Therefore, it is considered that glass with an amalgam coating was used for the first time in 1557, at the epoch of Tahmasp Shah⁷, in the town of Qazvin, the capital of Sefevides on the territory of Iran. Now, amalgamated glass has become one of the traditional types of decoration in the internal revetment of the walls.

Later, mirrored decoration was used in Isfahan and other royal constructions of the local nobles. Thereafter, the inclusion of mirrored decorations in the design of holy places (they differ from mosques because they are open for 24 hours, not only during the hours of Mohammed prayer) and other cult constructions was started.

Mirrors for shisha were produced according to the special technology and this had an influence on the aesthetic perception of such elements of decoration in Iranian architecture. Glass balls were blown and then broken into convex pieces. Their inner part was silvered and the irregular edges were often polished. In such a manner, drop-like particles were obtained which were then sewn around with fabric. The masters did their best to produce fine work – they carefully fixed small reflectors with different types of seams of high quality and of particular delicacy⁸.

The exact date of when the widespread trend to make mirrored interiors occurred in Iran is not known yet. According to the legend, the mirrors seen in the newly opened workshops of Louis XIV in the Saint-Antoine suburb impressed one of the Iranian Shahs at the epoch of baroque – rococo. In the next century, the large-scale mirror import from Venetia to the East was developed. Persian glass processing masters gradually developed the skills of designing

separate mirrored accessories and small architectural forms. Moreover, they learned to create particular 'wallpapers', the uniform coverage of walls and ceilings with ornaments consisting of patterns of large and small mirror fragments. When put together, they created shining complexes of perfectly done flat pictures and convex details with plastic solutions.

Amalgamated glass fragments were fixed on the wet whitewashing. The peak of this kaleidoscopic art in Iran was observed in the epoch of the Qadjar dynasty ruling (1779–1925). This tradition to beautifully decorate the holy places and palaces is still alive in this state. Among others, the interior of the Shah Cheragh mosque in Shiraz is striking in its beauty. Entry to this mosque for people of other religions is no longer permitted. The environment in this mosque is believed to be the eighth wonder of the world. The internal walls of this religious centre are decorated with mastery and generosity, not only with elements of glass, but also with precious stones and silver plates. The synergy of all these elements completes the variety of above-mentioned elements by the perception of really surprising colours.

The beauty of rainbow and light refraction by irregular engraved components is amplified by shining mirrored mukarnases (also called cells or stalactite vaults). Geometric accuracy is their particular feature. The function of these elements is not only to divide the ornamented pictures of structural elements, and to underline the architectonics of the building in such a way, but to additionally strengthen the structure of uniform glass coating which is rather heavy. They are mainly located at the ledges which cover the areas where the walls and ceilings meet⁹.

Mukarnases are the most characteristic load-bearing elements of this 'uniform roll' of multi-ton decorations of mosques and holy places. In addition, each such fragment of the interior was implemented according to the individual project. The shape of such connections in Shah Cheragh is similar to that of a hornet's nest with a repeating cascade of ledges. The design of stalactite cornices is made according to certain rules primarily taking into consideration the distribution of ceiling weight in such 'membranes' because the whole structure is calculated by architects according to sophisticated mathematical formulas, and each millimetre of such structures should be additionally checked¹⁰.

Local masters specialised in mukarnases, engraved stucco and 'crystal' surfaces made sophisticated ornaments of pieces of fragile mirrors with geometric accuracy. As a result, the design of many interiors of this type in ceremonial halls of the palaces and mosques/holy places became not only refined, which is specific for the work of skilled masters in this area, but also unique and peculiar for this region because they have no equivalents in any other place in the world. Solemnity felt in such interiors impresses by magic and delicacy at the same time, by high excellence of performance of all details in the same style and the perfect pattern of mirror lines and fractions presented as the edges of the most precious gems.

The typical example is the Talar Salam (reception hall) of the Golestan Qadjar Shah palace. One of the most well-known representatives of the Nasreddin dynasty who ruled

in 1848–1896, ordered decorating the walls and ceilings in the reception hall and the neighbouring Talar Aianekh (mirror hall) with mirror mosaics. In line with this, these halls are decorated with large crystal chandeliers, their edges distribute the light all over the space of these halls (Ill. 1)¹¹.

In other halls of this palace, the interior is also decorated with mirrored sculpture elements and stucco work, making the environment a little phantasmagoric due to the thousands of refracted sunbeams. The first hall to be noted in this context is Talar Almas (diamond hall), one of its parts is also decorated with large wooden windows of an orosi shape. These windows open not to the side, but upwards and they have grilles and coloured glass. In addition to the refined solutions of separate areas in the halls which are decorated with wall and lintel mosaics consisting of sophisticated ornaments made of glass particles, the combination of mirror and glass pictures with stucco work¹² in these halls is also of interest.

Many architects and designers have used interior decoration with mirror mosaic surfaces. Such interiors include several halls in the Saadabad Tehran palace (summer Shah residence), the Gavam palace in Shiraz (in combination with refined and delicate stucco), and a large number of religious monuments in different regions of contemporary Iran. At the present time, the total number of such monuments amounts to several hundred. The mirrored-style interior of some of these was designed and implemented just recently, at the beginning of the twenty-first century.

In this context, we should mention the following monuments. The religious constructions of Qazvin – the Hossein Imamzadeh grave mosque, in which mirror elements are also located on the front; the Friday mosque; the interiors of the mausoleum of Abraham descendant, the prophet Keydar at Ostan-e Zanjan (Ill. 2). These include Sayed Alaeddin Hussein mosque and unique monument Shah Cheragh (Blue or Mirrored mosque) (Ill. 3–4), Ali Ibn Hamzeh mausoleum in Shiraz (Ill. 5–7). Some names give an idea about the colour range of the interior of these complexes with dominant silver white, greenish and blue colour.

In addition, the Shahs of Iran left the mirrored traces on the territories neighbouring Persia. One example is the building of Tbilisi state academy of art named after A. Kutateladze. In 2019, upon completion of large scale restoration works of 2015–2018, this monument of cultural heritage received the label of national importance. This building was constructed in the eighteen-fifties by the member of Iran Shah family. It has decorated mirror halls which are unique monuments created by Persian masters¹³.

In general, it should be noted that mirror interiors of palaces, mosques and holy places of Iran are not only extremely picturesque and recognised on the background of contemporary design of the world. Today, they receive the nature of particularly expressive brand of this state which is traditional and innovative at the same time. Indeed, they transform the impression of the exclusively conservative and non-hedonistic sacral traditions of the Muslim world.

3. GENERAL CONCLUSIONS

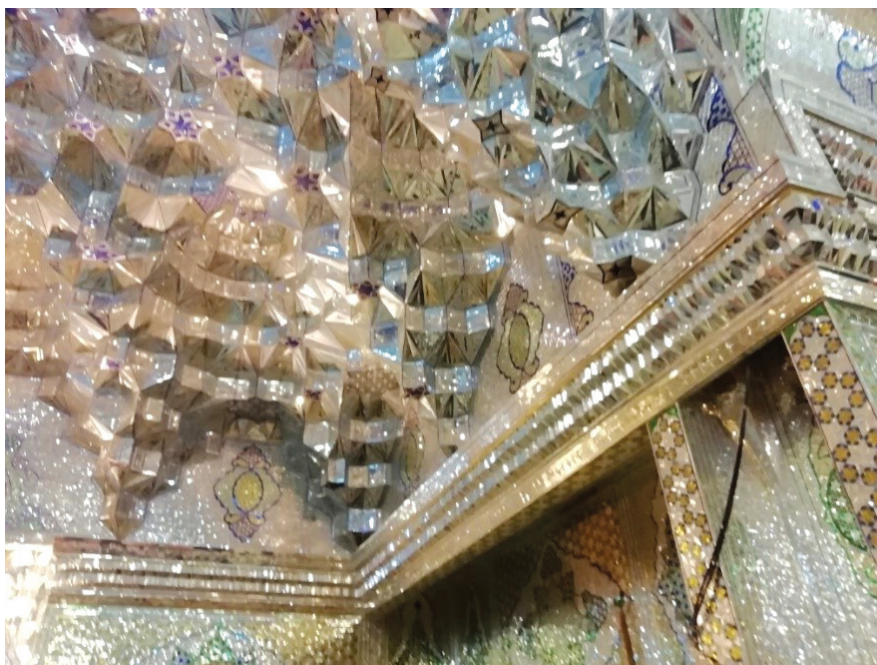
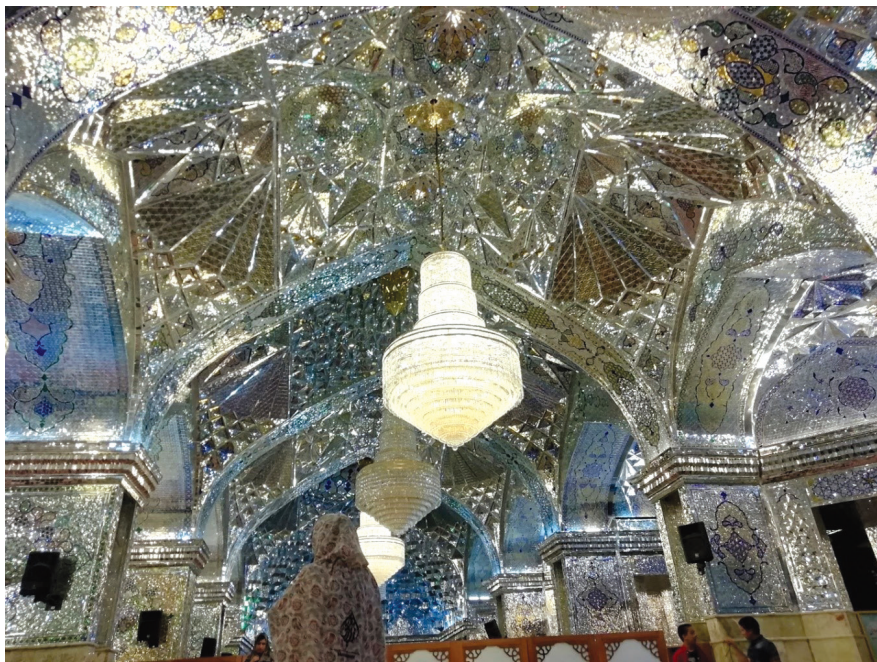
The general conclusion suggests that the tradition of such interiors which was especially popular in Persia since the nineteenth century, is alive and actively developing at the present time. Moreover, the certain unity in style and aesthetics of early prototypes and contemporary solutions should be noted because they follow the developments of the Qadjar epoch, mainly of the legendary Nasreddin Shah, with regard to construction and the peculiarities of images. In line with this, the mosques and holy places with more modest decoration have mirrored elements in women's and men's praying parts. The alcove is built inside such premises; it is often decorated with the application of friezes with glass flowers and small mukarnases.



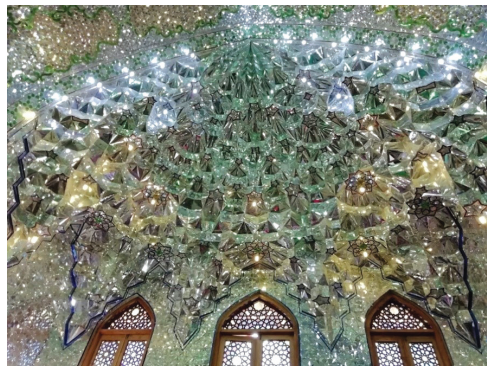
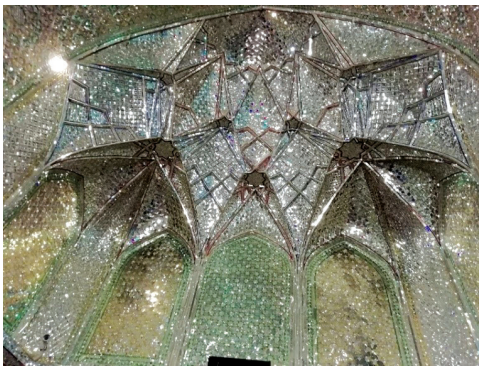
Ill. 1. Mirrored interior of the Golestan Shah palace in Tehran (photo by O. Shkolna)



Ill. 2. Interior of Keydar mausoleum in Ostan-e Zanjan (photo by O. Shkolna)



III. 3-4. Interior and stalactite vaults of Mirrored Mosque in Shiraz (photo by O. Shkolna)



III. 5–7. Interior and mukarnases of Ali Ibn Hamzeh in Shiraz (photo by O. Shkolna)

PRZYPISY

- ¹ T.P. Kaptereva, N.A. Vinogradova, *Art of the Middle East*, Children's Literature, 1989, pp. 81–100.
- ² *Memorial Colam Hossein. Familiarity with the architecture of residential buildings of a closed type*, 2nd ed., Publishing House of the University of Science and Technology of Iran, Tehran 2004.
- ³ T.P. Kaptereva, N.A. Vinogradova, op. cit.
- ⁴ O. Shkolna, *Moroccan Riads in the context of the development of modern tourism in Ukraine*, Problems of Arts and Culture. International Scientific Journal, 1(67)/2019, pp. 49–61.
- ⁵ *Lovely heart of things. Embroidery techniques*, part 4: *Asian embroidery 'shisha'*, <http://irinapetrenko.blogspot.com/2013/05/4.html> (access: 2.04.2019).
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ *Amazing mosque in Iran*, <http://puteshuli.ru/post/udivitel'naya-mechet-v-irane-turisty-v-vostorge/> (access: 2.04.2019).
- ⁸ *Lovely heart of things...*, op. cit.
- ⁹ *Amazing mosque in Iran*, op. cit.
- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ F. Mirrazavi, *Golestan Palace*, http://www.iranreview.org/content/Documents/Golestan_Palace_2.htm (access: 2.04.2019).
- ¹² Ibidem.
- ¹³ *The building of the Tbilisi Academy of Arts is recognized as a national monument*, <https://www.newsgeorgia.ge/zdanie-tbilisskoj-akademii-hudozhestv-priznano-pamyatnikom> (access: 2.04.2019).

REFERENCES

- Amazing mosque in Iran*, <http://puteshuli.ru/post/udivitel'naya-mechet-v-irane-turisty-v-vostorge/> (access: 2.04.2019).
- Dmitrieva N.A., Vinogradova N.A., *The Art of the Ancient World*, Children's Literature, 1986.
- Kaptereva T.P., Vinogradova N.A., *Art of the Middle East*, Children's Literature, 1989.
- Lovely heart of things. Embroidery techniques*, part 4: *Asian embroidery 'shisha'*, <http://irinapetrenko.blogspot.com/2013/05/4.html> (access: 2.04.2019).
- Memorial Colam Hossein. Familiarity with the architecture of residential buildings of a closed type*, 2nd ed., Publishing House of the University of Science and Technology of Iran, Tehran 2004.
- Mirrazavi F., *Golestan Palace*, http://www.iranreview.org/content/Documents/Golestan_Palace_2.htm (access: 2.04.2019).

Mirzaie R., *Features of the traditional Iranian architecture of the Islamic period*, <https://cyberleninka.ru/article/v/osobennosti-traditsionnoy-iranskoy-arhitektury-islam-skogo-perioda> (access: 2.04.2019).

Shkolna O., *Moroccan Riads in the context of the development of modern tourism in Ukraine*, Problems of Arts and Culture. International Scientific Journal, 1(67)/2019, pp. 49–61.

The building of the Tbilisi Academy of Arts is recognized as a national monument, <https://www.newsgeorgia.ge/zdanie-tbilisskoj-akademii-hudozhestv-priznano-pamyatnikom> (access: 2.04.2019).

Michał Żyła (michal.zyl@gmail.com)
Wydział Architektury, Politechnika Krakowska

Zagadnienie złożoności w teorii architektury końca XX wieku

Complexity in late twentieth century theory of architecture

Streszczenie

Postmodernizm podniósł rangę pojęcia złożoności, które stało się kluczowe dla teorii architektury XX wieku. Niezależnie przez pół stulecia rozwijały się interdyscyplinarne nauki o złożoności. Praca śledzi związki obu dziedzin, zwracając uwagę m.in. na wspólne źródła (teorię systemów złożonych Herberta A. Simona, z którego prac korzystali Robert Venturi i Christopher Alexander) oraz teoretyków architektury wyraźnie czerpiących z nauk o złożoności (m.in. Lucien Kroll, Nikos Salingaros).

Słowa kluczowe: złożoność, prostota, architektura, urbanistyka, filozofia, teoria architektury, postmodernizm, Robert Venturi, Christopher Alexander, Herbert A. Simon

Abstract

Postmodernism established the term 'complexity' as crucial for the twentieth century theory of architecture. Interdisciplinary complexity sciences developed independently throughout half of the century. The article tracks down relationships between the two, highlighting, among others, common genesis (Herbert A. Simon's complex systems theory, adopted by Robert Venturi and Christopher Alexander) and theorists depending heavily on complexity sciences (eg. Lucien Kroll or Nikos Salingaros).

Keywords: complexity, simplicity, architecture, urbanism, philosophy, theory of architecture, postmodernism, Robert Venturi, Christopher Alexander, Herbert A. Simon

1. WSTĘP

Dychotomia prostoty i złożoności była jednym z najczęściej powtarzających się wątków debaty architektonicznej XX wieku. Spór modernizmu z postmodernizmem, zarówno w teorii, jak i w praktyce, przebiegał nieraz po linii wyznaczonej przez te dwie kategorie. Sztandarym punktem programu modernizmu było ogólnie ujmowane „uproszczenie”: nie tylko poprzez folgowanie domniemanemu umiłowaniu człowieka do idealnych form euklidesowych, ale przede wszystkim poprzez idee automatyzacji produkcji, standaryzacji i zasadniczego ujęcia architektury w kategoriach maszyny¹. Tak jak manifestem wyrażającym te idee najpełniej jest *W stronę architektury* Corbusiera (1923), tak najmocniejszą odpowiedzią nań, rozpoczynającą w pełni erę postmodernizmu w architekturze, jest przełomowy esej Roberta Venturiego *Complexity and Contradiction in Architecture* (pl. *Złożoność i sprzeczność w architekturze*, 1966). Tekst ten uznawany jest za jedno z najtrafniejszych wyrażen ducha tamtych czasów, stojących pod znakiem rewolucji przeciw modernizmowi, zaś obrona złożoności w architekturze stanowi jego główną i najważniejszą tezę. Jest to motyw przewijający się przez całą literaturę postmodernistyczną, w której nacisk stawia się na różnorodność, wielowarstwowość i mnogość czynników wpływających na jakość budynków i miast, przeciwstawiając to podejście nieuzasadnionym uproszczeniom modernizmu.

Teoria postmodernizmu w architekturze nie powstawała jednak w pustce. Dwudziestolecie powojenne było okresem wzmożonej aktywności naukowej i filozoficznej, mającej swoje korzenie w przełomowych odkryciach fizyki i matematyki pierwszej połowy XX wieku, które wymuszały nowe sposoby myślenia i opisywania rzeczywistości. Jednym z interesujących tropów jest wczesny związek postmodernizmu z rodzącymi się w tym samym okresie, a obecnie stanowiącymi rozległą i żywotną dyscyplinę naukami o złożoności (ang. *complexity sciences*). Do pewnego stopnia mają one z postmodernizmem wspólną genezę. Już pierwszy paragraf dzieła Venturiego, znany z otwierających go słów „lubię złożoność i sprzeczność w architekturze”, kończy się uwagą na temat powszechnego „uznania” złożoności w niemal wszystkich dziedzinach poza architekturą².

Wśród pozycji bibliograficznych, na które powołuje się Venturi (w większości autorstwa architektów i teoretyków architektury) zwraca uwagę *The Architecture of Complexity* (pl. *Architektura złożoności*, 1962) amerykańskiego ekonomisty Herberta A. Simona, będącego jednym z pionierów teorii systemów złożonych. Simon jako jeden z pierwszych wyróżnił cechy systemów złożonych, co stanowiło jedną z podstaw nowej, szerokiej nauki na temat podejmowania decyzji (ang. *decision-making*), a w konsekwencji stanowiło ważny przyczynek do teorii sztucznej inteligencji, za wkład w którą w 1975 roku został uhonorowany Nagrodą Turinga³. Na jego pracę licznie powoływał się architekt i matematyk Christopher Alexander w *Notes on the Synthesis of Form* (pl. *Uwagi o Syntezie Formy*, 1964), pracy również cytowanej przez Venturiego⁴. Dyskutując więc o *Complexity and Contradiction...*, tekście mającym nieoceniony wręcz wpływ na całą późniejszą literaturę

postmodernistyczną, trzeba zakładać, że autor znał wczesną teorię systemów złożonych i przynajmniej do pewnego stopnia posługiwał się kluczowym terminem „złożoność” właśnie w znaczeniu przez nią zdefiniowanym.

2. ZŁOŻONOŚĆ W ZNACZENIU SYSTEMÓW ZŁOŻONYCH – HERBERT A. SIMON, CHRISTOPHER ALEXANDER

W *The Architecture of Complexity* Herbert A. Simon podejmował dyskusję na temat głośnej wówczas idei „ogólnej teorii systemów”, która „abstrahując od właściwości charakterystycznych dla systemów fizycznych, biologicznych lub społecznych, miałyby zastosowanie do nich wszystkich”⁵. Obiektem jego zainteresowań były systemy złożone, a więc takie zjawiska i procesy, które składają się z wielu elementów oddziałujących na siebie wzajemnie w sposób nieprosty (ang. *nonsimple*)⁶. Zauważył, że gdyby modelować i opisywać takie systemy abstrakcyjnie, prezentują one pewne wspólne właściwości⁷:

- 1) Hierarchiczność. Systemy złożone składają się z podsystemów, które z kolei składają się ze swoich podsystemów itd. Jako przykład takiego systemu podaje np. ludzkie ciało, gdzie komórki zorganizowane są w tkanki, tkanki w organy, organy w układy itd. Innymi przykładami są struktury mikroskopowe, kosmiczne albo organizacje społeczne.
- 2) Ewolucyjność. System hierarchiczny będzie adaptował się szybciej niż system niezorganizowany hierarchicznie. Simon wskazuje tym samym na ewolucyjną przewagę systemów złożonych nad niezłożonymi, czym uzasadnia ich powszechność - wypierają one w toku ewolucji swoich niezłożonych konkurentów.
- 3) Podatność na dekompozycję. W systemie złożonym poszczególne podsystemy działają względnie niezależnie od siebie nawzajem, co umożliwia sprawne funkcjonowanie całości, szybką korektę błędów (adaptację) w toku ewolucji oraz ułatwia zrozumienie ich struktury. Przykładowo w organizacji społecznej żaden jej członek nie ma równego wpływu na wszystkich pozostałych – pozostaje w stałym związku ze swoim departamentem lub wydziałem („podsystemem”) i ma pewien ograniczony wpływ na swoich podwykonawców i bezpośrednich przełożonych (poziomy sąsiadujące w hierarchii z jego własnym). Będzie mu jednak coraz trudniej mieć wpływ na decyzje podejmowane na dalszych poziomach hierarchii (np. przez przełożonych swoich przełożonych).
- 4) Możliwość opisu w sposób statyczny i dynamiczny. Każdy system złożony daje się opisać w kategoriach statycznych (w uproszczeniu – jako zjawisko) lub dynamicznych (jako proces prowadzący do zaistnienia zjawiska). Na przykład wspomniane już ciało ludzkie jest zjawiskiem złożonym, ale ewolucja, w wyniku której powstało, jest złożonym procesem.

Pierwsze trzy cechy odnoszą się zarówno do zjawisk, jak i procesów złożonych, gdzie hierarchiczność procesów objawia się, w dużym uproszczeniu, w istnieniu etapów, na które składają się inne etapy. Choć systemów złożonych jest w świecie dużo (co wynika zdaniem

Simona ze wspomnianej przewagi ewolucyjnej), to jednocześnie podkreśla on, że nie są one jedynym sposobem, w jaki dają modelować się zjawiska. Przywołuje systemy o „płaskiej” hierarchii, które można by nazwać prostymi (np. diament złożony z niezliczonej liczby identycznych cząstek), albo takie o zachowaniu lub strukturze losowej (np. gazy)⁸. Tym samym złożoność dowolnego systemu nie jest oczywistością. Badanie zjawisk i procesów pod kątem występowania w nich np. odpowiedniej hierarchii może doprowadzić do odkrycia w nich innych, nietrywialnych właściwości typowych dla systemów złożonych.

Już dwa lata później argumenty za analizą architektury w kategoriach systemów złożonych podał Christopher Alexander w *Notes on the Synthesis of Form*. Ośrodkiem jego zainteresowań było budownictwo kultur, w których architektura nie wykształciła się jeszcze jako odrębna dziedzina. Udowadniał, że tradycja architektoniczna, rozumiana jako zbiór zasad kształtowania środowiska przestrzennego w obrębie kultury nieformalnej⁹, ma wszelkie cechy systemu złożonego, powstającego w wyniku ewolucyjnego procesu złożonego. Dlatego, jak argumentował, jedną z kluczowych cech tradycji jest jej homeostatyczność – zdolność do „naprawiania się” w toku ewolucji poprzez adaptację przy jednoczesnym zachowaniu tożsamości¹⁰.

Zasługą Alexandra było zauważenie, że same problemy projektowe są problemami o cechach złożonych – są złożone z licznych mniejszych problemów uporządkowanych hierarchicznie i poddają się dekompozycji¹¹. Jako takie mogą być rozwiązywane tylko przez złożone rozwiązania. Tym samym postawił złożoność projektu architektonicznego w centrum zainteresowania teorii postmodernizmu – to ten trop podjął później i twórczo rozwinął Venturi w swoim *opus magnum*. Alexander argumentował, że tradycje architektury nieformalnej mają tę fundamentalną przewagę nad architekturą XX wieku, że same ewoluowały niejako równoległe z powolną ewolucją złożonych problemów przestrzennych i tym samym znajdowały nań najlepsze rozwiązania. W związku z przyspieszeniem demograficznym i technologicznym, nagłym spiętrzeniem się nowych problemów i szkodą, jaką wyrządził modernizm poprzez nadmierne uproszczenia w dziedzinie architektury, zaistniała potrzeba sztucznego „odtworzenia” rozwiązań złożonych. Stało się to osią dalszej pracy naukowej i projektowej Alexandra. Początkowo chciał osiągnąć złożoność za pomocą programów generujących rozwiązania architektoniczne zależnie od potrzeb użytkowników¹², a następnie katalogując „dobrze zaadaptowane” rozwiązania i formułując teorię wzorców¹³, co przyniosło mu sukces.

3. INNE CECHY ZŁOŻONOŚCI W ARCHITEKTURZE

Dla postmodernistów, którzy podjęli pozytywistyczny, naukowy paradygmat studiów nad architekturą, złożoność stała się fundamentalną cechą „zdrowej” przestrzeni. Akceptowanie wielości zjawisk i wpływów stało się oczywistą cechą współczesnej urbanistyki. Poszerzył się też zestaw pojęć charakteryzujących złożoność przestrzeni. Alexander wprowadził strukturę

„sieci” jako modelu organizacji złożonej hierarchii¹⁴, co podjął m.in. Lucien Kroll w *The Architecture of Complexity* (pl. *Architektura złożoności*, 1987)¹⁵. Ci sami autorzy zwracają uwagę na partycypację jako prosty „manewr” zwiększający złożoność procesu projektowego przez adaptowanie rozwiązań do potrzeb poszczególnych użytkowników¹⁶. Adaptacyjność (dialogiczność) jest cechą, która doprowadziła do licznych analogii z przyrodą, otwierając drogę dla teorii architektury naturalnej (np. Kisho Kurokawa¹⁷, Itsuko Hasegawa¹⁸ czy Nikos Salingaros i Michael Mehaffy¹⁹). Ta sama właściwość stała się też podstawą fascynacji architekturą wernakularną i historyczną, zgodnie z powszechnym w postmodernizmie przekonaniem, że złożone procesy (tradycyjne i historyczne) generowały złożone, „żywe” formy.

Analiza form leżała w centrum zainteresowania fizyka i matematyka Nikosa Salingarosa²⁰. Analizował on „wizualną” złożoność architektury, posługując się aparatem badawczym opartym na teorii złożoności obliczeniowej²¹. Złożoność w sensie obliczeniowym wykazuje cechy wspólne z teorią systemów złożonych, stanowiąc w pewnym sensie inną metodę opisu tych samych zjawisk. Ujmując rzecz w dużym przybliżeniu, jest ona miarą trudności danego zadania. Mierzy się ją np. czasem potrzebnym do wykonania zadania przez standardowy, uniwersalny komputer lub długością najkrótszego możliwego programu potrzebnego do wykonania tego zadania²². Przełożenie tej kategorii na przedmioty i procesy fizyczne opiera się na pomiarze złożoności opisu (modelu) danego obiektu. Obiekt lub proces jest złożony, jeśli taki jest jego opis²³. Prosty przykład ilustrują poniższe rysunki, przedstawiające krzywe na siatce i opis ich przebiegu w postaci ciągu liczbowego. Ciąg zaczyna się zerem, każda kolejna liczba 0 oznacza, że linia kontynuuje kierunek, który miała w poprzedniej kratce, zaś 1 oznacza zmianę kierunku.

Przebieg prostej *a* jest możliwy do opisania bardzo prostą formułą (generatorem), nieznacznie dłuższą można opisać krzywą *b*. Z kolei najkrótszym możliwym generatorem przebiegu chaotycznej (lub losowej) krzywej *c* jest jej cały opis. Nawet jego uproszczenie daje niewiele, ponieważ lokalne regularności (0,1) i (0,0) pojawiają się w przypadkowej kolejności. Z kolei opis krzywej *d* daje się zwięźle uprościć, składa się bowiem w rzeczywistości z krótszych ciągów uporządkowanych hierarchicznie. Murray Gell-Mann, laureat Nagrody Nobla z fizyki (1969), definiuje efektywną złożoność (ang. *effective complexity*) jako stan pośredni pomiędzy prostotą a chaosem, taki, w którym informacja jest właśnie efektywnie skompresowana. Gell-Mann zwraca uwagę na to, że pomiar złożoności przedmiotów rzeczywistych jest ściśle zależny od wielu czynników: kontekstu, obserwatora (np. ilości informacji, które może wprowadzić do opisu), poziomu zdefiniowania samej badanej wartości oraz poziomu detalu, do jakiego bada się złożoność obiektu (dokładność opisu – „ziarnistość” wg. Gell-Manna lub „rozdzielczość” wg. A.V. Moudon)²⁴.

W rzeczywistości każda informacja może być opisana jako ciąg 0 i 1, w związku z tym teoretycznie możliwy jest opis każdego zjawiska w kategoriach prostoty, złożoności i chaotyczności. W przyrodzie obiektów i procesów dających się opisać ściśle (w znaczeniu zwięzłej formuły matematycznej, generatora) jest bardzo niewiele²⁵. Z tego i innych powodów postulat

ściściej, „policzalnej” złożoności form architektonicznych Salingerosa może być uznany za kontrowersyjny²⁶. Wydaje się jednak, że słusznie zwraca on uwagę na fakt, że ludzki mózg dobrze reaguje na pewne konkretne, wysokie poziomy złożoności, obserwowalne w naturze i architekturze historycznej. Tę cechę postrzegania nazywa biofiliją. Innym problemem jest jednak sposób przyswajania złożoności przez obserwatora – tak jak widzimy fraktal w paprotce, chociaż w rzeczywistości jej kształt jest jedynie przybliżeniem fraktala, tak postrzegamy złożoność w systemach, które zawierają zaledwie niektóre jej cechy. Ważnym wkładem w ten aspekt badań jest „ograniczona złożoność” wprowadzona przez Juliusza Żórawskiego jako ilość złożoności „przyswajalnej” przez obserwatora²⁷. Można argumentować, że hierarchiczność obiektów i procesów ułatwia przyswajalność informacji, dlatego percepcyjna teoria ograniczonej złożoności Żórawskiego również mieści się w ramach ogólniejszej teorii systemów złożonych.

4. PODSUMOWANIE – KWESTIA KLASYFIKACJI

Teoria systemów złożonych (czy szerzej: teoria złożoności) stanowi adekwatne narzędzie do precyzyjnego opisu różnorodnych zjawisk w obszarze wiedzy o architekturze, pozwalając na analizę zjawisk architektury jako „odzwierciedlenia zachowań skomplikowanego systemu adaptacyjnego”²⁸. Za sprawą Venturiego i Alexandra stała się, obok m.in. badań nad znaczeniami, jedną z podstaw nowoczesnej, postmodernistycznej teorii architektury. Dotychczas w tej dziedzinie brak jednak spójności i systematyczności, zwłaszcza w zakresie poprawnej klasyfikacji zagadnień poddawanych analizom. Jeśli spojrzeć na problem pod tym kątem, należy przede wszystkim zadać sobie pytanie: jakie zagadnienia w obrębie wiedzy o architekturze mogą być opisywane i analizowane w kategoriach teorii złożoności? Odpowiedź na to pytanie jest jednym ze sposobów efektywnej klasyfikacji problemów.

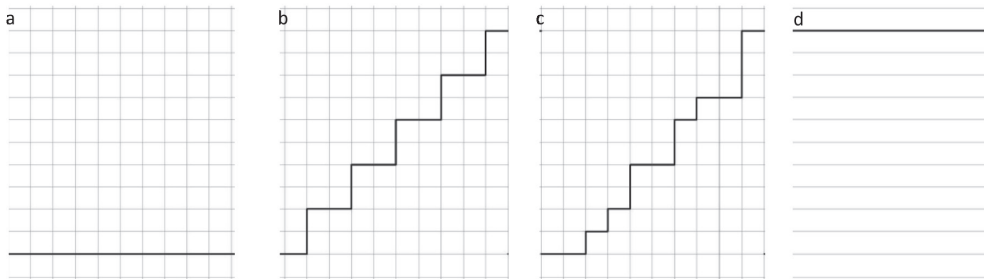
Analiza samych przytoczonych pozycji literatury sugeruje przynajmniej niektóre kategorie, które mogłyby się w takiej klasyfikacji znaleźć. Nikos Salingaros zajmuje się głównie zagadnieniami geometrii i analizuje złożoność form architektonicznych. Badania tego typu zdają się być najbardziej rozpowszechnione – formy geometryczne łatwo poddają się matematycznej analizie pod kątem złożoności, a tradycyjnie stanowią przecież kluczowy ośrodek zainteresowania architektów. Mamy więc do czynienia ze złożonością form (lub kompozycji) składających się na architekturę.

Jednocześnie wydaje się, że Venturi, pisząc o wyższym stopniu złożoności Wilej House Johnsona w stosunku do Glass House tego samego architekta, nie bierze pod uwagę jedynie złożoności w sensie geometrycznym. Wspomina o trafnym oddaniu charakteru poszczególnych części budynku pełniących różne funkcje²⁹. Tym samym daje do zrozumienia, że złożoność budynku zależy od wielu jego cech, nieraz niepoddających się analizie matematycznej. Ten najważniejszy, intuicyjny rodzaj złożoności architektury umyka pomiarowi.

Może z pomocą przychodzi tutaj teoria złożoności obliczeniowej: złożoność budynku „mierzona” jako stopień złożoności jego najkrótszego możliwego opisu? Jak miałby wyglądać taki opis, aby dać nam jakąkolwiek szansę obiektywnego „pomiaru”, uwzględniając jednocześnie „miękkie” cechy architektury³⁰? Opisy w języku naturalnym zasadniczo nie nadają się do badania w kategoriach złożoności. Dotykamy tutaj zagadnienia samej analizy – bez trafnego języka analizy architektury nie sposób badać jej złożoności. Rozumiał to Alexander, starając się przeprowadzać „dekompozycję” projektu³¹ czy wprowadzając opis architektury w kategoriach wzorców, aby uprościć i usystematyzować relacje w budynku w postaci grafu³².

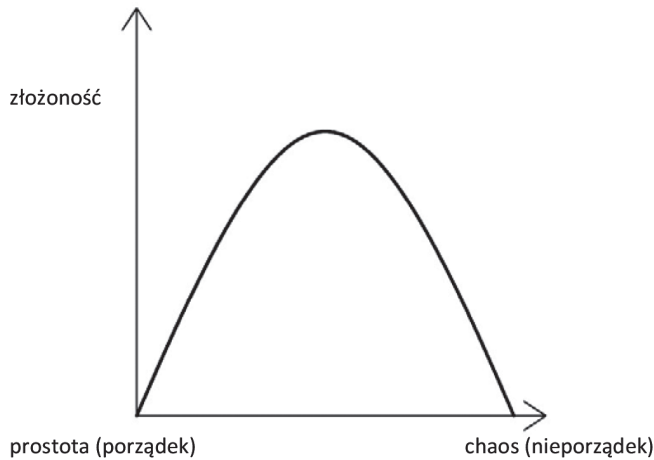
Innym sposobem myślenia o opisie architektury jest opis w kategoriach programu: złożony program generujący plany, opisany przez Alexandra w *Houses Generated by Patterns* niewątpliwie daje rezultat w postaci bardziej złożonej (mniej poddającej się prostemu opisowi) architektury. Nie każdy obiekt architektury jest jednak generowany programem lub nawet projektem. Postmoderniści długo argumentowali, że ewolucyjny charakter przekształceń miasta daje efekt w postaci złożonej, niedającej się łatwo usystematyzować architektury i urbanistyki. Przekształcenia miasta czy budynku w czasie, drobne adaptacje użytkowników, partycypacja i zdarzenia losowe sugerują, że sam proces powstawania budynku może być analizowany w kategoriach złożoności. To właśnie efekty ewolucyjnego procesu powstawania miasta starali się sztucznie odtworzyć Alexander czy Kroll w projekcie ZUP Perseigne w Alençon. Swego rodzaju „przedłużeniem” tego procesu jest ciągłość tradycji architektonicznej – kolejnego zagadnienia wykazującego cechy złożone.

Sukcesy teorii złożoności w trafnym opisie różnorodnych zjawisk (począwszy od ewolucji organizmów, poprzez badania pogody, a skończywszy na zachowaniu giełdy) pobudziły nadzieje, że stanie się ona solidnym fundamentem interdyscyplinarnych badań odnajdujących makrozwiązki pomiędzy dziedzinami dotąd tradycyjnie uznawanymi za oddzielne³³. Jej ramy merytoryczne nigdy nie zostały precyzyjnie wyznaczone, co wciąż stanowi istotną barierę w rozwoju i bolączkę zajmujących się nią naukowców³⁴. Badając różnorodność zagadnień w obszarze jednej tylko dziedziny, architektury, można zrozumieć genezę tego problemu. Istnieje jednak głęboko zakorzeniona w postmodernizmie tradycja analizowania architektury w kategoriach złożoności. Problemem, z którym przyjdzie się zmierzyć teraz teoretykom, jest klasyfikacja różnorodnych zagadnień złożonych w obrębie architektury i opisanie ich, w dalszej zaś kolejności badanie związków pomiędzy nimi. Precyzyjny język i metodologia są kluczem do analizy złożoności – zwłaszcza teraz, w czasach, gdy słowo to staje się coraz powszechniej nadużywane.



Il. 1. Krzywe i opis ich przebiegu

$A=(0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0)$ lub $A=(0,0,\dots,0)$, $|A|=10$ lub $a_n=0$, $n \in \mathbb{N}$, $|A|=10$
 $B=(0,1,0,1,0,1,0,1,0,1,0,1,0,1,0,1,0,1,0,1,0,1,0,1,0,1)$ lub $B=(0,1,0,1,\dots,1)$, $|B|=20$ lub $a_n=0$, $n \in \mathbb{N}^P$, $a_n=1$, $n \in \mathbb{P}$, $|B|=20$
 $C=(0,0,1,1,1,1,1,1,0,1,0,1,0,1,1,1,1,0,1,0,0,1)$ lub $C=(0,a,b,b,a,a,a,b,a,0,a)$, $a=(0,1)$, $b=(1,1)$ $D=(0,1,0,0,0,0,0,0,0,0,1,0,1,1,1,1,1,1,1,0,1,1,1,1,1,1,1,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,1,0,1,1,1,1,1,1,0,1,1,1,1,1,1,1,1,0,0,0,0,0,0,0,0,0,0,1,0,1,1,1,1,1,1,0,1)$ lub $D=(a,a,\dots)$, $a=(m,h,h)$, $m=(0,1,0,0,0,0,0,0,0,0,0,1,0,1)$, $h=(1,1,1,1,1,0,1)$



Il. 2. Relacja prostoty, złożoności i chaotyczności (wg. Tambor, Szydłowski, *Złożoność*; Gell-Mann, *What is complexity?*; aut. Michał Żyła)

PRZYPISY

- ¹ Por. Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Centrum Architektury, Warszawa 2012.
- ² R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1966, 1977, s. 16.
- ³ Oficjalna strona Nagrody Turinga, https://amturing.acm.org/award_winners/simon_1031467.cfm (dostęp: 15.04.2019).
- ⁴ Ch. Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1964; R. Venturi, op. cit., s. 16.
- ⁵ H.A. Simon, *The Architecture of Complexity*, Proceedings of the American Philosophical Society, 106(6)/1962, s. 467, tłum. aut.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Ibidem, s. 468–479.
- ⁸ Ibidem, s. 469.
- ⁹ Alexander używa sformułowania *unselfconscious cultures*, co można tłumaczyć jako „kultury niesamoświadome” lub „kultury nieświadome siebie” (drugie tłumaczenie za: *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, red. Ch. Jencks, K. Kropf, tłum. D. Szymczak, Sztuka Architektury, Warszawa 2013).
- ¹⁰ Ch. Alexander, op. cit., s. 13–70.
- ¹¹ Eksperyment myślowy Alexandra z systemem lamp udowadnia właśnie cechę dekompozycji – por. M. Żyła, *Język i rzeczywistość architektury*, Fundacja im. Stefana Kuryłowicza, Warszawa 2016.
- ¹² Ch. Alexander, S. Hirshen, S. Ishikawa, Ch. Coffin, Sh. Angel, *Houses generated by patterns*, Center for Environmental Structure, Berkeley 1969.
- ¹³ Ch. Alexander, S. Ishikawa, M. Silverstein, M. Jacobson, I. Fiksdahl-King, Sh. Angel, *Język wzorców. Miasta, budynki, konstrukcja*, tłum. A. Kaczanowska, K. Maliszewska, M. Trzebiatowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008.
- ¹⁴ Ch. Alexander, *Miasto to nie drzewo (A City is not a Tree)* [w:] *Teorie i manifesty...*, op. cit., s. 50–52.
- ¹⁵ L. Kroll, *Architektura złożoności* [w:] *Teorie i manifesty...*, op. cit., s. 123–126.
- ¹⁶ Ch. Alexander, S. Ishikawa, M. Silverstein, *The Oregon Experiment*, Oxford University Press, New York 1975; Kroll L., op. cit.
- ¹⁷ K. Kurokawa, *Filozofia Symbiozy* [w:] *Teorie i manifesty...*, op. cit., s. 129–131.
- ¹⁸ I. Hasegawa, *Architektura jako inna natura* [w:] *Teorie i manifesty...*, op. cit., s. 138–139.
- ¹⁹ M.W. Mehaffy, N.A. Salingeros, *Design for a Living Planet. Settlement, Science and Human Future*, Sustasis Press, Portland 2015.

- ²⁰ Salingaros swoją twórczość w zakresie architektury zaczął od bliskiej współpracy z Alexandrem nad redakcją jego czterotomowej *The Nature of Order* (pl. *Natura porządku*, 2003–2004)
- ²¹ N.A. Salingaros, *A Theory of Architecture*, Vajra Books, Kathmandu 2013.
- ²² Gell-Mann M., *What is Complexity?*, *Complexity*, 1(1)/1995, s. 16–19.
- ²³ Innymi słowy poziom złożoności obiektu lub procesu zależny jest od złożoności obliczeniowej programu pozwalającego na wygenerowanie (wg. niektórych autorów: wydrukowanie) najkrótszego możliwego opisu tego obiektu/procesu, por. Gell-Mann M., op. cit., s. 17.
- ²⁴ Ibidem; A.V. Mouden, *Urban morphology as an emerging interdisciplinary field*, *Urban morphology*, 1/1997, s. 3–11. Przykładowo – krzywe b i c oglądane z bardzo dużej odległości będą wydawały się ukośnymi prostymi.
- ²⁵ K. Młynarski, *Wybrane problemy teorii ewolucji*, Wydawnictwo PiT, Kraków 2006, s. 90–91.
- ²⁶ Salingaros wprowadza do swojej teorii również aspekt “odczuwania” i znaczeń w architekturze. Tym samym wydaje się, że złożoność, o której pisze, dotyczy bardziej percepcji i indywidualnego odbioru architektury niż jakiejś jej obiektywnej właściwości.
- ²⁷ K.J. Lenartowicz, *Juliusza Żórawskiego pojęcie ograniczonej złożoności*, Teza Komisji Urbanistyki i Architektury Oddział PAN w Krakowie, 44/2016, s. 79–87.
- ²⁸ A. Mrozińska, *Zagadnienie złożoności w problematyce badawczej przemysłu*, *Prace Komisji Geografii Przemysłu Polskiego Towarzystwa Geograficznego*, 29(4)/2015, s. 26.
- ²⁹ R. Venturi, op. cit., s. 17.
- ³⁰ Venturi przez większą część *Complexity and contradiction...* oddaje się problemowi „złożoności znaczeń”, sugerując, że znaczenia również poddają się analizie pod kątem złożoności. Wydaje się jednak, że na potrzeby tej części rezygnuje z używania słowa „złożoność” w znaczeniu ścisłym, zaczerpniętym od Simona, i poddaje się raczej ściśle filozoficznej analizie. Jakkolwiek istotna jest ta część z perspektywy architekta-humanisty, teoria znaczeń nie daje nam dostatecznie ścisłych narzędzi analizy, aby łączyć ją z teorią złożoności rozumianą tak, jak w tym tekście.
- ³¹ Ch. Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, op. cit., s. 71–131, 136–173.
- ³² Idem, *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, Oxford 1979, s. 305–324.
- ³³ P. Taborsky, *Complexity* [za:] *PhilPapers*, <https://philpapers.org/browse/complexity> (dostęp: 23.04.2019).
- ³⁴ Idem, *Is Complexity a Scientific Concept?*, *Studies in History and Philosophy of Science*, 47/2014, part A, s. 51–59.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander Ch., *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1964.
- Alexander Ch., *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, Oxford 1979.
- Alexander Ch., Hirshen S., Ishikawa S., Coffin Ch., Angel Sh., *Houses generated by patterns*, Center for Environmental Structure, Berkeley 1969.
- Alexander Ch., Ishikawa S., Silverstein M., *The Oregon Experiment*, Oxford University Press, New York 1975.
- Alexander Ch., Ishikawa S., Silverstein M., Jacobson M., Fiksdahl-King I., Angel Sh., *Język wzorców. Miasta, budynki, konstrukcja*, tłum. A. Kaczanowska, K. Maliszewska, M. Trzebiatowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008.
- Gell-Mann M., *What is Complexity?*, *Complexity*, 1(1)/1995, s. 16–19.
- Le Corbusier, *W stronę architektury*, tłum. T. Swoboda, Centrum Architektury, Warszawa 2012.
- Lenartowicz K.J., *Juliusza Żórawskiego pojęcie ograniczonej złożoności*, *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury Oddział PAN w Krakowie*, 44/2016, s. 79–87.
- Mehaffy M.W., Salingaros N.A., *Design for a Living Planet. Settlement, Science and Human Future*, Sustasis Press, Portland 2015.
- Młynarski K., *Wybrane problemy teorii ewolucji*, Wydawnictwo PiT, Kraków 2006.
- Mouden A.V., *Urban morphology as an emerging interdisciplinary field*, *Urban morphology*, 1/1997, s. 3–11.
- Mrozińska A., *Zagadnienie złożoności w problematyce badawczej przemysłu*, *Prace Komisji Geografii Przemysłu Polskiego Towarzystwa Geograficznego*, 29(4)/2015, s. 26.
- Oficjalna strona Nagrody Turinga, https://amturing.acm.org/award_winners/simon_1031467.cfm (dostęp: 15.04.2019).
- Salingaros, N.A., *A Theory of Architecture*, Vajra Books, Kathmandu 2013.
- Simon H.A., *The Architecture of Complexity*, *Proceedings of the American Philosophical Society*, 106(6)/1962.
- Taborsky P. *Complexity* [za:] *PhilPapers*, <https://philpapers.org/browse/complexity> (dostęp: 23.04.2019).
- Taborsky P., *Is Complexity a Scientific Concept?*, *Studies in History and Philosophy of Science*, 47/2014, part A, s. 51–59.
- Teorie i manifesty architektury współczesnej*, red. Ch. Jencks, K. Kropf, tłum. D. Szymczak, *Sztuka Architektury*, Warszawa 2013).
- Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, Nowy Jork 1966, 1977.
- Żyła M., *Język i rzeczywistość architektury*, Fundacja im. Stefana Kuryłowicza, Warszawa 2016.

PUA

ARCHITEKTURA
KRAJOBRAZU

Agnieszka Greniuk (aggreniuk13@gmail.com)

Instytut Architektury Krajobrazu, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska
im. Tadeusza Kościuszki

Przemiany w kompozycji Plant Krakowskich na przykładzie Ogrodu Barbakan

Changes of Planty Garden's composition in Cracow, example of Barbakan Garden

Streszczenie

Planty to pierścień zieleni wokół Starego Miasta Krakowa, założony w XIX wieku. Na przestrzeni lat park zmieniał swoją kompozycję, ale niezależnie od przekształceń Planty są jednym z najważniejszych i najcenniejszych terenów zieleni w Krakowie. Ze względu na wyjątkowy charakter zostały one wpisane na listę światowego dziedzictwa UNESCO wraz ze Starym Miastem. Praca ma na celu ukazanie przemian parku w odniesieniu do zmieniających się kanonów piękna na podstawie wybranego fragmentu Plant.

Słowa kluczowe: Planty Krakowskie, zieleni publiczna, zieleni zabytkowa, UNESCO, park historyczny

Abstract

The Planty Garden in Cracow is the belt of greenery around The Old Town, that was formed in 19th century. Over the years the garden's composition has been changed but independently of those changes, 'green ring' is one of the most important and valuable public greenery in the city. As an integral part of the Historic Centre of Cracow the Planty Garden was scheduled into UNESCO World Heritage List. This work shows character of those transformations with reference to beauty principles changes.

Keywords: Planty Garden, historical greenery, green public spaces, UNESCO, historical park

1. WPROWADZENIE

Planty Krakowskie to obszar zielenców publicznych o nieregularnym kształcie zbliżonym do elipsy, stanowiących pierścien wokół najstarszej części miasta Krakowa. Nieprzerwany ciąg zieleni od wewnętrznej strony przylega do zabudowań Starego Miasta, od zewnątrz ograniczony jest ulicami tworzącymi tzw. I obwodnicę Krakowa i łączy się na południu z otoczeniem Wawelu i jego zadrzewieniami. Dzisiejszy obszar plant to miejsce dawnych murów obronnych, stanowiących pierścien fortyfikacji wokół dawnego miasta. Mury te powstawały etapami już od końca XIII wieku poprzez wiek XIV i XV. Od II połowy XVIII wieku popadły w ruinę i przestały pełnić swoją funkcję militarną, która *notabene* traciła na znaczeniu. Rozbiórkę murów, baszt i bastionów zaczęto już w 1806 roku, jednak w drugiej dekadzie XIX wieku wniesiono oficjalny projekt mówiący o stworzeniu ogrodów w miejscu fortyfikacji. Franciszek Klein w swojej książce dotyczącej Plant Krakowskich pisze: „[...] wytknięto jasny cel [...]. Mianowicie w r. 1820 prezes Senatu Rządzącego, Stanisław hr. Wodzicki postawił wniosek o *urządzenie ogrodów naokoło miasta na miejscu dawnych fortyfikacji*”¹. Natomiast nazwa „planty”, czyli „plantacje”, pochodzi od słowa „plantować”, co dosłownie oznacza „wyrównywać teren”². Nie ma ono zbyt wiele wspólnego ze sztuką ogrodową, ale odnosi się do czynności, które zapoczątkowały powstanie Plant, czyli do niwelacji murów, fos i nierówności terenu, które składały się na fortyfikacje wokół starego miasta. Nazwa „Planty” uformowała się nieformalnie przez odwiedzające ogrody kobiety z dziećmi i robotników pracujących przy „plantunku”, ale po jakimś czasie zaczęła być używana powszechnie i stała się oficjalną nazwą.

W zależności od miejsca powstałe Planty miały szerokość od ok. 50 do 100–140 m, a cała długość pasa zieleni wynosiła wtedy ok. 4 km³. Na przestrzeni lat Planty ulegały przekształceniom, jednak ich pierwotny kształt pierścienia został zachowany i obecnie w zależności od odcinka szerokość pierścienia wynosi od 40 do 120 m, a całość powierzchni to 21 ha.

2. RYS HISTORYCZNY KSZTAŁTOWANIA KOMPOZYCJI PLANT

Podstawowe tworzenie się kompozycji plant można „sztucznie” podzielić na 2 etapy, tj. od początków formowania się zielenców do 1847 roku, następnie od lat 70. do końca XIX wieku, gdyż właśnie w tych okresach można wyróżnić najbardziej charakterystyczne przekształcenia, biorąc pod uwagę ogół plant. Pomiedzy wyróżnionymi etapami nie było znaczących zmian, a prace w przestrzeni Plant polegały raczej na pielęgnacji roślin i elementów małej architektury. Z początkiem wieku XX do czasów współczesnych kompozycja zielenców także nie podlegała drastycznym zmianom, dlatego też po upływie ponad 200 lat Planty nadal zachowują kształt podobny do tego, jaki był pierwotnie.

Początki powstawania ogrodów nawiązują do idei klasycystycznych, tj. prostych, geometrycznych form. Wzdłuż parku, zaczynając od Wawelu i na Wawelu kończąc, poprowadzono

główną, szeroką ścieżkę, okalającą całe Stare Miasto. Wyznaczano reprezentacyjne kręgi, od których rozchodziły się poszczególne aleje, także geometryczne kwatery były obsadzone drzewami. Stawiano na powiązania widokowe wyznaczanych alej przecinających planty, które były najczęściej przedłużeniem dochodzących do parku ulic. Natomiast pomiędzy alejami tworzone obszerne trawniki. Początkowo planty obsadzono topolami i kasztanowcami. Wybór gatunków był pokierowany pobudkami praktycznymi – topole jako drzewa łatwo i dynamicznie rosnące nadawały się do osiągnięcia szybkiego efektu zadrzewienia. Po jakimś czasie topole ścinano, aby dać kasztanowcom przestrzeń do rozwoju, a dodatkową korzyścią wynikającą z tego było pozyskanie drewna opałowego. Oprócz wymienionych już gatunków sadzono również lipy, jesiony i wiąz. W plan wchodziło także obsadzenie plant żywopłotami grabowymi tak, żeby powstała naturalna ściana odgradzająca ogrody od drogi. W I połowie XIX wieku dodatkowym elementem rozgraniczającym planty od drogi, a także ścieżki od trawników, były drewniane barierki w kolorach herbu miasta Krakowa. Wówczas w północno-wschodniej części Plant znajdowały się jeszcze pozostałości wałów obronnych, dlatego też postawiono kamienne mostki, aby połączyć teren parku z resztą miasta. Po usunięciu wałów i wyrównaniu terenu w latach 70. mostki zachowano jako „ozdobne wejścia na planty”⁴. Dwa z nich, jeden przy ul. Lubicz, drugi przy ul. Pańskiej, zachowały się jeszcze do początków XX wieku.

W latach 30. XIX wieku modnym stało się fundowanie kamiennych ław stawianych na terenie Plant w ramach „oddolnej inicjatywy” ich upiększania⁵. Ostatecznie liczba ław nie była duża, a już w połowie XIX wieku ustawiano ławki drewniane, będące tańszym i szybszym rozwiązaniem. Natomiast ostatnia ława kamienna zachowała się do początku XX wieku we wschodniej części plant, przy słynnej kawiarni Janikowskiego (obecnie Caffè Gallery Zakopianka), która zajęła miejsce po tzw. altanie rządowej, gdzie odbywały się koncerty orkiestry wojskowej. Popularność Plant rosła i stały się one chętnie odwiedzanym ogrodem Krakowa, zyskując miano „salonu Krakowa”. Dlatego też powstawały takie inicjatywy, jak wspomniana już altana, czy liczne cukiernie i kawiarnie przyplantowe, pojawiające się przede wszystkim w II połowie XIX wieku, które odgrywały znaczącą rolę w życiu społecznym i towarzyskim Krakowa, a szczególnie w świecie krakowskiej bohemy artystycznej.

Symboliczną datą końca pierwszego etapu formowania się Plant jest śmierć Floriana Straszewskiego w 1847 roku, którego uznaje się za jednego z ojców zielonego pierścienia. Lata przypadające na okres od 1847 do lat 70. XIX wieku charakteryzują się lekką stagnacją i brakiem rozwojowego podejścia do kompozycji Plant. Podstawowe prace zostały ukończone i skupiano się na pielęgnacji roślinności oraz dbaniu o elementy małej architektury, takiej jak mostki, ławki czy barierki. Jednocześnie wraz z połową XIX wieku zmieniły się tendencje w kreowaniu przestrzeni – z klasycystycznych na naturalistyczne, i od około 1870 roku ruszyły pewne zabiegi ingerujące w pierwotnie ukształtowaną kompozycję. Tworzono swobodne wnętrza z samotnikami, a ścieżki i aleje zaczęto prowadzić po łagodnych łukach. Przełomowym momentem w historii Plant, zapoczątkującym ostateczne formowanie się kompozycji, było powołanie w 1879 roku na stanowisko kierownika zarządu plantami Bolesława Maleckiego, wtedy to

„[...] zaczyna się gorączkowa praca we wszystkich kierunkach”⁶. Za sprawą Maleckiego Planty nabierały kolorów, pojawiały się liczne rabaty, kwietniki i różaneczniki. Przed wszystkim klombami kwietnymi ozdabiane były miejsca wokół stojących w parku od 1874 roku pomników osób zasłużonych, społeczników, poetów, czy też postaci z dzieł narodowych wieszczy. Natomiast ogólna kompozycja Plant uległa przekształceniom w stylu neoromantycznym, czego przykładem jest także fragment z sadzawką przy Barbakanie, dawniej zwanym Rondlem. Z działalnością Maleckiego łączą się liczne dosadzenia drzew, nie tylko już wykorzystywanych gatunków, ale także drzew uznawanych ówczesnie jako gatunki rzadkie, takich jak platan, cis czy robinia. W zieleni Plant wprowadzono także nasadzenia kęp krzewów oraz gatunków egzotycznych i cieplarnianych, modnych w tamtym czasie. Rośliny oranżeryjne pojawiły się przede wszystkim w zieleni towarzyszącej pomnikom jako elementy dekoracyjne. Stosowano takie gatunki jak: palmy, draceny czy agawy.

W II połowie XIX wieku do elementów małej architektury Plant dodano drewniane ławki, które zastąpiły wspomniane wcześniej ławy kamienne. Około 1879 roku pojawiły się na Plantach lampy elektryczne, co jednocześnie czyniło Kraków jednym z pierwszych miast Europy, które wprowadziły takiego rodzaju oświetlenie w przestrzeni miejskiej.

Wraz z końcem XIX wieku skończył się także okres największych przekształceń formujących ogólną kompozycję Plant. Jednocześnie przełom XIX oraz XX wieku to czas bogatego życia towarzyskiego i kulturowego, skupiającego się w przyplantowych kawiarniach, instytucjach kulturowych i innych inicjatywach towarzyszących spotkaniom na terenie zieleńców. W pierwszych dekadach XX wieku, w tym w okresie I wojny światowej oraz międzywojniu, na terenie Plant niewiele się zmieniło. Przekształcenia Krakowa w tamtym czasie dotyczyły raczej najbliższego otoczenia parku niż jego samego. W myśl rozbudowy Krakowa, której inicjatorem był ówczesny prezydent Juliusz Leo, tereny przylegające do pierścienia wokół Starego Miasta od zewnętrznej strony, dotąd o charakterze wiejskim, zaczęto stopniowo przekształcać i integrować z miejską zabudową. W tym nurcie, rozbudowywano strategiczne miejsca przylegające do ulicy otaczającej Planty, chcąc nadać tej okolicy wielkomiejski, monumentalny charakter. W 1939 roku w wyniku sytuacji politycznej i zbliżającej się wojny teren Plant wykorzystano pod usytuowanie rowów przeciwołtnczych. Z kolei w czasie II wojny światowej i w czasach powojennych Planty zostały fragmentarycznie zniszczone i uległy ogólnemu zaniedbaniu, jednak żadne drastyczne zmiany ingerujące w ich strukturę nie nastąpiły.

Dopiero w latach 70. XX wieku wytyczono projekt rewaloryzacji oraz rekompozycji Plant Krakowskich, którym zajmował się zespół pod przewodnictwem architekta Janusza Bogdanowskiego. W celach projektowych Planty zostały wtedy podzielone na 8 części-ogrodów. Podział ten jest w zupełności ahistoryczny i miał na celu jedynie funkcję porządkującą, a nie nawiązanie do historii zieleńców. Wydzielono takie ogrody jak: Ogród Wawel, Ogród Stradom, Ogród Gródek, Ogród Dworzec, Ogród Florianka, Ogród Pałac Sztuki, Ogród Uniwersytet oraz Ogród Barbakan, który posłużył jako przykład widocznych śladów nawarstwień kompozycyjnych na Plantach w dalszej części pracy.

3. ANALIZA KOMPOZYCJI OGRODU BARBAKAN

Kształtowanie krajobrazu Plant nawiązywało do zmieniających się tendencji oraz kanonów piękna, jakie panowały w danym czasie. Jednocześnie park i jego przestrzeń kreowały lub miały wpływ na kreowanie się kanonów piękna w sztuce projektowania terenów zieleni publicznych. W przestrzeni Plant można doszukać się wielu śladów przemian, jakie się tam dokonywały, a jednym z lepszych przykładów tego zjawiska jest Ogród Barbakan.

Ogród Barbakan znajduje się w północnej części Plant Krakowskich, a jednymi z ważniejszych kwestii tego wnętrza architektoniczno-krajobrazowego są ściany, które go tworzą. Z całego pierścienia fortyfikacji ocalała jedynie Brama Floriańska z przylegającym do niej fragmentem murów obronnych, stanowiące południową ścianę wnętrza oraz Barbakan, który jest silną dominantą tego fragmentu Plant. W początkowej fazie kształtowania parku Ogród Barbakan podlegał pod klasycystyczny układ podobnie jak całość zieleńców, czego dowodem są m.in. szeroka aleja okalająca Planty oraz ścieżki prowadzone po linii prostej. Natomiast w wybranych fragmentach można wyodrębnić ślady późniejszego układu naturalistycznego, na co wskazują „okrężne” ścieżki, prowadzone po łagodnych łukach, oraz neoromantyczne wnętrza z sadzawką nawiązujące do stylów Dalekiego Wschodu. Wśród okazów starodrzewia można znaleźć tutaj kasztanowce, klony, jesiony i lipy. Przy głównej alei znajdują się właśnie lipy oraz kasztanowiec, co może świadczyć o zmianach przebiegu ścieżki. Ponadto można znaleźć tutaj także przykłady nasadzeń z zachowanymi z XX wieku tendencjami, kiedy dokonywano prób wprowadzenia na Planty drzew szpilkowych. Większość okazów znajduje się w środkowej części ogrodu, po zachodniej stronie Barbakanu, rosną tu w skupiskach sosny czarne, kilka okazów modrzewi oraz żywotników, a także współczesne nasadzenia cisów przy pomniku Jana Matejki w centralnej części Ogrodu.

W celu dokonania analizy kompozycji Ogrodu Barbakan wykonano próbę waloryzacji poszczególnych elementów ogrodu z jednoczesnym wyodrębnieniem wnętrza o różnym stopniu atrakcyjności (Il. 6 i 7). W badaniu wzięto pod uwagę stan zieleni, elementów małej architektury oraz nawierzchni alejek, i ich oddziaływanie na odbiór danego wnętrza. Wnętrza zostały wyodrębnione na podstawie poszczególnych kwater zieleni z elementami kubaturowymi przez poprowadzone ścieżki. Ogółem wnętrza można podzielić na wysoko dekoracyjne oraz te charakteryzujące się średnią dekoracyjnością. Pomimo kilku elementów o niskiej wartości, takich jak zaniedbana zieleń m.in. wokół pomnika Bohdana Zaleskiego lub mało estetycznej kawiarni i jej najbliższego otoczenia, jakim jest pawilon „Łabędzie” z 1930 roku, w Ogrodzie Barbakan nie wyodrębniono wnętrza, które charakteryzowałyby się wyjątkowo niską dekoracyjnością. Ważnym aspektem w ocenie były zabytkowe mury fortyfikacji oraz zabudowa przylegająca do I obwodnicy wraz z placem Matejki, co stanowi ściany tego fragmentu Plant.

W zachodniej części Ogrodu Barbakan znajduje się sadzawka z fontanną i mostkiem stylizowanym na sztukę ogrodową japońską. Do 1879 roku teren, na którym obecnie znajduje się sadzawka, zajmował plac targowy i dopiero w okresie zarządzania plantami przez Bolesława

Maleckiego część ta została włączona do krakowskiego parku. Mimo że element ten powstał na początku XX wieku, w latach 1904–1905, kiedy już od dłuższego czasu panowały tendencje naturalistyczne, idea kompozycji z sadzawką w takiej formie spotkała się z krytyką. Należy wspomnieć, że oprócz samego kształtu powstanie sadzawki krytykowano ze względu na obawy, że stojąca woda przyczyni się do szerzenia choroby. Dodatek w postaci fontanny został zaprojektowany nie tylko jako element dekoracyjny, ale także przez praktyczne względy, gdyż miał spełniać funkcję „odświeżacza powietrza”. Dodatkowo w późniejszych latach fontanna została wzbogacona o iluminacje. Po przeciwnej stronie mostka znajduje się niewielka wyspa z rosnącymi na niej obecnie pojedynczymi brzoźami. Pierwotnie w tym miejscu miała znajdować się gęsta kępa drzew i krzewów. Możliwe, że w którymś okresie formowania tej części rosła tu także wierzbina płacząca. Naprzeciwko mostka nad sadzawką znajduje się pomnik Bohdana Zaleskiego, poety z okresu romantyzmu, stanowiący zamknięcie widokowe ścieżki oraz akcent w całym wnętrzu z sadzawką. Na wzór wcześniejszych tendencji projektowania nasadzeń roślinności wokół pomników pod monumentem stworzono porośnięty krzewami okrywowymi okrąg. Warto zaznaczyć, że w przeciągu wieków zmieniły się funkcje przypisywane pomnikom na Plantach. Jak już wspomniano, w XIX wieku miały one przede wszystkim budować poczucie polskości, natomiast obecnie oprócz funkcji dekoracyjnych akcentów stanowią one także pomniki pamięci.

W latach 1945–97 część Ogródu Barbakan, gdzie obecnie znajduje się pomnik Jana Matejki, posiadała funkcję sepulkralną, ponieważ właśnie tutaj znajdował się niewielki cmentarz żołnierzy radzieckich, a później pamiątkowy pomnik, który wraz ze szczątkami został przeniesiony w 1997 roku na cmentarz Rakowicki.

3. KONKLUZJE

Planty stały się swego rodzaju symbolem Krakowa i odgrywają rolę w wielu aspektach życia mieszkańców. Ich wartość nie wynika tylko z tego, jakie korzyści niesie ze sobą obecność terenów zielonych w ścisłym centrum. Na przestrzeni lat zielony pierścień wokół Starego Miasta Krakowa odgrywał i nadal odgrywa rolę miejsca spotkań towarzyskich, spacerów i odpoczynku. Już w pierwszych latach powstania Planty zostały docenione przez mieszkańców Krakowa jako wartość sama w sobie i także dziś stanowią dla miejscowych oraz odwiedzających Kraków nieodłączny element miasta.

Po analizie przemian, jakie dokonywały się w Ogródku Barbakan, ale także przekształceń na całości Plant, można stwierdzić, że w ciągu wieków kompozycja parku zmieniała się, nawiązując do różnych stylów panujących w kształtowaniu przestrzeni publicznych. Roślinność oraz dodatkowe elementy współtworzące krajobraz zieleńców odnosiły się do trendów i tendencji obowiązujących w danym czasie, ale także jednocześnie same kreowały pewne kanony piękna, pomimo że na początku często spotykały się z krytyką. Na przestrzeni lat także funkcja niektórych elementów krajobrazu Plant ulegała przekształceniu.

Biorąc pod uwagę szczególnie charakter miejsca, kształtowanie przestrzeni na Plantach wymaga wyjątkowego podejścia nie tylko ze względu na przypisany im status zabytku, ale także *genius loci*, historię oraz współczesną funkcję, jaką Planty spełniają w życiu miasta Krakowa.



Il. 1. Kraków wraz z Plantami w 1899 roku
(źródło: <http://obserwatorium.um.krakow.pl>)



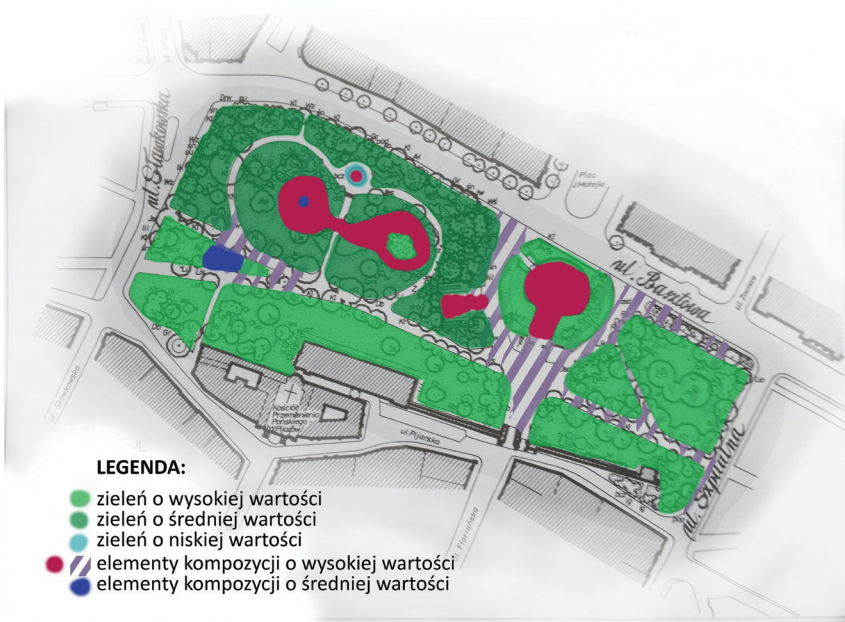
Il. 2. Ostatnia kamienna ławka na Plantach
(F. Klein, *Planty Krakowskie*, Kraków 1911, s. 19)



Il. 3. Aleja na Plantach, 1898 rok
(źródło: <https://krakow.fotopolska.eu/509018,foto.html?o=b2254&p=1>)



Il. 4–5. Klomby przy pomnikach Grottgera oraz Chopina
(F. Klein, *Planty Krakowskie*, Kraków 1911, s. 32, 34, 59)



II. 6. Analiza waloryzacji wnętrza krajobrazowego Ogrodu Barbakan (opr. A. Greniuk)



II. 7. Analiza waloryzacji wnętrza krajobrazowego Ogrodu Barbakan (opr. A. Greniuk)



Il. 8. Ścieżki w Ogrodzie Barbakan, pawilon kawiarniany w tle (fot. A. Greniuk)



Il. 9. Wnętrze krajobrazowe z sadzawką (fot. A. Greniuk)

Konsultacje oraz wsparcie naukowe: dr inż. arch. Katarzyna Hodor, mgr inż. ogrodnictwa Katarzyna Fabijanowska

PRZYPISY

- ¹ F. Klein, *Planty Krakowskie*, Wydawnictwo Towarzystwa Ochrony Piękności Miasta Krakowa i Okolicy, Kraków 1911, s. 13.
- ² *Słownik Wyrazów Obcych*, red. nauk. J. Tokarski, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1980, hasło *plantunek*, s. 577.
- ³ J. Torowska, *Planty Krakowskie i ich przestrzeń kulturowa*, Ośrodek Kultury im. Cypriana Kamila Norwida, Kraków 2012 (Parki Krakowa), s. 10.
- ⁴ F. Klein, op. cit., s. 17.
- ⁵ Ibidem, s. 22.
- ⁶ Ibidem, s. 39.

BIBLIOGRAFIA

Parki i ogrody Krakowa w obrębie Plant z Plantami i Wawelem. Katalog parków i ogrodów w Polsce, t. I, red. J. Bogdanowski, Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu, Narodowa Instytucja Kultury, Warszawa 1997.

Klein F., *Planty Krakowskie*, Wydawnictwo Towarzystwa Ochrony Piękności Miasta Krakowa i Okolicy, Kraków 1911.

Kozioł A., *Na krakowskich Plantach: historie, obyczaje, anegdoty*, WAM, Kraków 2008.

Słownik Wyrazów Obcych, red. nauk. J. Tokarski, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1980.

Torowska J., *Planty Krakowskie i ich przestrzeń kulturowa*, Ośrodek Kultury im. Cypriana Kamila Norwida, Kraków 2012 (Parki Krakowa).

<http://www.parki.org.pl/parki-miejskie/planty-krakowskie-ogrod-wawel> (dostęp: 10.01.2019).

http://www.starykrakow.com.pl/dawne-planty/historia_plant.htm (dostęp: 10.01.2019).

Olga Harea (hareaolga@gmail.com)

Mariann Simon (simon.marianna@tajk.szie.hu)

Department of Urban Planning and Design, Faculty of Landscape Architecture, Szent István University, Budapest, Hungary

The viticultural landscape: An inspiration for artistic self-expression

Krajobrazy winiarskie: inspiracja do artystycznego wyrazu

Abstract

Global trends in the revaluation of wine culture and the importance of viticultural landscapes have led to a new era of wine architecture which celebrates its relationship with the landscape; a new era where the philosophy of considerateness and ‘fit into the character of the landscape’ or “adaptation to the existing landscape” has top priority. The main focus of our research is to analyse if this new trend – “the quest for integration of architecture into the landscape” – is valid in each case. To perform this study, three recently built examples of remarkable wine architecture were selected; these are owned by prominent entrepreneurs and designed by three world-famous designers and located in the same, valuable and protected viticultural landscape. The research goal is to discover how the professional, highly commended architects faced this challenge. Did they intend to subordinate the wineries within the landscape or did they intend to make a contrast and mark the territory in order to represent their personal artistic style as a brand? Did they treat the surrounding viticultural landscape as inspiration for their architectural concepts or as a background? Are these new wineries a part of the surrounding landscape or are these distinct and separate objects from it?

Keywords: viticultural landscape, cultural landscape, contemporary wine architecture

Streszczenie

Globalne trendy w rewolucji kultury winiarskiej i znaczenie krajobrazów winiarskich doprowadziły do nowej ery architektury winnic, która świętuje swój związek z architekturą krajobrazu, ery, w której najwyższy priorytet ma filozofia uważności i „pasowania” lub adaptacji do charakteru istniejącego krajobrazu”. Do badań nad tym zagadnieniem wybrano trzy niedawno zbudowane winnice, będące własnością wybitnych przedsiębiorców, zaprojektowane przez trzech światowej sławy projektantów, znajdujące się w tym samym cennym i chronionym krajobrazie winiarskim. Celem badań jest odkrycie, w jaki sposób profesjonalni, wysoko cenieni architekci sprościli temu wyzwaniu. Czy otaczający krajobraz winiarski był inspiracją dla koncepcji architektonicznych? Czy wybrane winnice są częścią otaczającego krajobrazu, czy też są to odrębne i oddzielne obiekty?

Słowa kluczowe: krajobraz winiarski, krajobraz kulturowy, współczesna architektura winnic

1. INTRODUCTION

In the opening years of the 21st century, the seemingly old-fashioned term ‘landscape’ has curiously come back into vogue¹, occupying a prominent place in each specialised area of physical design, such as architecture, landscape architecture, and urban design and planning.

Generally, in the field of architecture, the landscape is largely regarded as the natural backdrop for the built forms. This trend was set down during the so-called Modernism period – an era of abundant and cheap fossil fuels. In this period, many buildings were built far from the concept of “an alliance with nature”, the main attention was paid to the semantic aspects of architecture. Much contemporary architecture still follows this trend. However, recently an entirely opposite trend has been adopted. Due to an increased awareness of the planet’s limited natural resources, the growth of tourism and the associated needs of regions to retain a sense of unique identity², new technologies and landscape architects exerting ever-greater influence on contemporary design³, a “new direction in contemporary architecture” has emerged in which the landscape analogy has acquired renewed attention. The landscape theory has given architecture new frameworks to select and edit attributes of its site or region, and to create “a more meaningful dialogue with the broader cultural construct of the landscape” as an evolving idealised space⁴.

2. VITICULTURAL LANDSCAPES: ONE OF THE MAIN FACTORS IN CONTEMPORARY WINE ARCHITECTURE

Viticultural landscapes – products of the incessant work of man – are unique, structurally rich rural landscapes. These are moulded by the presence of vineyards, sculpted by landforms, bodies of water, natural vegetation and vegetation corridors and embellished by the architecture of the cellars, grape-pressing houses, vernacular architecture, wineries, wine hotels, supporting structures (such as stone walls), monasteries, castles, ruins, etc., and the urban architecture of the towns and villages. These landscapes create the image of the regions and contribute to their uniqueness and identity; they represent cultural heritage, function as trademarks for their areas, attract visitors, inspire art, serve as places for spiritual activities, etc.

These human-made landscape settings have always been appreciated, but since the end of the past century, these attracted increasingly distinguished attention with their value being recognised on an international level. The interest in their wise management and broader understanding emerged, to a great extent, due to the introduction of a new category within the UNESCO World Heritage Sites, namely “Cultural Landscapes” as “combined works of nature and of man”, which was adopted by the World Heritage Committee in 1992. Over the

years, 14 vineyard cultural landscapes of Europe had been recognised as genuine examples of “outstanding universal value whose loss would be irreplaceable for the collective memory of humanity” and declared as UNESCO WH sites.

In 2000, the Council of Europe adopted the European Landscape Convention, which is the first international treaty to be exclusively concerned with all dimensions of the European landscape. Its targets are the protection, management and the planning of all types of landscapes, natural, rural, peri-urban and urban areas, outstanding as well as ordinary, which determine the quality of people’s living environment. Viticultural landscapes are one of the major challenges of this interaction, which was officially stated in 2003, by signing the Fontevraud International Charter⁵ in France by the Ministry of Ecology and Sustainable Development, the National Institute of Origin and Quality (formerly for “Appellations d’Origine” – AOC), the Loire Valley Wines confederation, the Val du Loire Mission, and the International Organization of Vine and Wine aiming to protect, improve and manage vineyard landscapes in Europe.

As a consequence of the above series of events, the design of a winery into a viticultural landscape came to be an important challenge and a popular commission among prominent architects in the 21st century. The architects have been provoked not only to update old structures to improve production, taking into account the additional value that a remarkable building can have for marketing and promotional purposes, but also to display all their talent and imagination to design new wineries and extensions as a bold contemporary expression of tradition and innovation, agriculture and technology, and production and hospitality in accordance with the viticultural landscapes. This served to emphasise and incorporate visual quality and cultural values of the landscape to their architectural concepts in addition to ecological concerns.

To be more precise, to design new wineries, extensions or even to reconstruct wineries, is important to respect a number of standards in order to achieve the following objectives: to maintain unique site characteristics; to respect the topography of the terrain and genius loci of the site where the structure is located; to express the character as well as the tradition and the mystery of wine production⁶; to preserve the scenic vistas and architectural style of old constructions; to mitigate the physical and visual impacts of the proposed development⁷. In other words, it is important to “make them appropriately blend into landscape”.

Contemporary wineries, with their new functional, technological and aesthetic forms, represent one of the typologically most interesting and complex architectural objects set in a cultivated environment. As Marco Casamonti summarises the situation: “Partly factory, partly church or holy place – we must not forget that in Western symbology wine is the simulacrum of the blood of Christ – partly rural village or country house, partly castle or lordly mansion, the places where wine is produced today are actually ‘parts of the landscape’, fragments of a territory where art and culture, innovation and tradition, agriculture and industry, are merged and confused in an aggregate that has to balance different and variegated aspects”⁸.

3. MATERIALS AND METHODS

Undoubtedly, the global trends of the revaluation of wine culture and the importance of viticultural landscapes have led to a new era of wine architecture, which celebrates relationship/alliance with the landscape. This is a new era where the philosophy of considerateness and “fit into the character of the landscape = integration into the landscape = adaptation to the existing landscape” has top priority.

This situation is challenging if this new trend “the quest for integration of architecture into the landscape (to be part of the landscape)” is valid in each case. Thus, the particular focus of our research is the phenomenon of best practices of cooperation between enlightened investors and star architects; their efforts to create unique and of course functional architecture within a historic viticultural landscape context. Based on case studies, the aim of our research is to discover how the professionally highly commended architects faced the challenge. Did they intend to adapt and subordinate the wineries and their extensions to the landscape or did they intend to put a contrast, to mark the territory in order to represent their style and to enforce their style as a brand? Did they treat the surrounding viticultural landscape as a background or as inspiration for their architectural concepts? Are these new wineries a part of the surrounding landscape or are they distinct and separate from it?

There were five criteria for the selection of case studies: their location, date of completion, architects, architectural appearance and their architectural appreciation. Relying on these criteria and also on personal interpretation, we have selected three, recently built, examples of remarkable and/or extreme wine architecture (new buildings and extensions) from an especially valuable and protected viticultural landscape in France, specifically from the jurisdiction of Saint-Émilion, a wine-growing district of Bordeaux. The case studies, owned by prominent entrepreneurs, are designed by the world’s foremost architects and are highly appreciated and have international popularity.

To perform the study and get a qualitative result relying on written materials (designers’ texts, architectural critics’ reviews), photos, and layout plans from Google Maps, we examined (1) the location of the building and its natural and cultural context; (2) the building’s visual and aesthetic appearance: the volume, shape and forms, the shape of the roof and windows, scale, materials and colors; (3) the relationship of the new wine architecture to existing buildings and the surrounding landscape.

4. FRANCE, BORDEAUX, JURISDICTION OF SAINT-ÉMILION

France – the home of Bordeaux, Burgundy and Champagne – is arguably the world’s most important wine-producing country. For hundreds of years, France basked in the reputation of being the world’s greatest producer of wines. Today, this reputation is being

rivalled by other European wine-producing countries, which have made great strides in the production of world-class wines in recent decades, thanks in large parts to the significant groundwork laid by France, which, among other things, has established quantitative norms that now have a role model character for virtually all wine-producing countries in the world. France was the starting point for the global advance of the grape varieties Cabernet, Merlot and Chardonnay; France pioneered the use of the small oak barrel, the *barrique*, in winemaking; France established the Appellation Contrôlée system of wine classification⁹. More than that, France, specifically Bordeaux, played a leading and multifaceted role in the evolution of wine architecture. Firstly, at the beginning of the 19th century, the wine growers of Bordeaux turned the aristocratic-sounding term 'Chateau' into a trademark. They created the subliminal association that the wine always befitted the magnificent architecture of a chateau. Thus, the chateaux, devoted solely and exclusively to winemaking, often classic in style, were grand and flashy symbolising class, status and superiority¹⁰. Secondly, and no less importantly, the architecture of vineyards has been largely ignored and the event that led to, if not the discovery, then most definitely to the rediscovery of this forgotten subject was an exhibition on the "Chateaux of Bordeaux", organised in 1988 by the Centre Georges Pompidou. Focussing on the "Architecture of Wine", the exhibition documented the reciprocal, often symbiotic relationship between viticulture and architecture in the region¹¹. This event brought a dramatic new level of awareness of wine architecture and became the catalyst for a stimulating international discussion of wine and wine culture¹².

The jurisdiction of Saint-Emilion – listed as a World Heritage Site by UNESCO in 1999 – is one of the largest wine-producing regions in Bordeaux. It is a remarkable example of a historic wine landscape which survived intact and which is home to some of the greatest wine estates of France. Its landscape is a monoculture, comprised exclusively of vines that were introduced by the Romans and intensified in the Middle Ages. The vineyards, covering the hillsides and the limestone plateau as well as the alluvial, sandy plain which slopes gently down to the banks of the Dordogne, are predominantly planted with red grape varieties, such as Merlot, Cabernet Franc and Cabernet Sauvignon. Besides the vineyards, the other traces of exploitation of the land are the human settlements and the abandoned underground quarries which supplied limestone for the religious and public buildings of Bordeaux and its hinterland until the 18th century¹³.

The long wine growing history marked the monuments, architecture and landscape of the jurisdiction in a characteristic way. This alliance of stone, vine, wood and water, both built and natural, has created a distinguished cultural landscape.

5. THREE WINERIES AND THEIR PHYSICAL CONTEXT

The *Château Faugères*, with its 37 ha of vines, is located on the Castillon plateau, east of the town of Saint-Émilion. The vineyards lie on the clay-limestone plateau and gentle slopes facing south-southeast in a circular formation. The estate consists of an old château, built in the 18th-century chartreuse style, and a new winery built in 2009, designed by the internationally famous Swiss architect, Mario Botta. Botta's "cathedral of wine" as he likes to call it is built on a slope at the top of the plateau overlooking the old château. This is bounded by a road on one side and rows of vines on the other and is surrounded by a "sea of vines", which is shaped by the patterns of curvilinear roads and punctuated by "vineyard castles" and the small groups of modest, stone houses with tiled double-pitched roofs (Ill. 1–5).

The winery building, which keeps the local scale, consists of two pure volumes – a horizontal rectangular form and a vertical one that rises up from its centre. The horizontal volume, which accommodates the vat room, barrel cellar and other technical areas, is partly sunken into the ground. The visible part is almost windowless, only the lateral walls are penetrated by the narrow, glazed strips that are slightly noticeable. Its flat roof, covered by patches of lavender, rosemary and sedum, serves as a panoramic terrace that offers fabulous views of the vineyards. The most distinct part of the design is the central tower which, in addition to spaces relating to wine-making, houses a tasting room and an extensive covered terrace overlooking the countryside. The tower's lateral facades are punched out by rows of tiny square openings, while the frontal facade is pierced by a window that recalls the shape of a glass wine funnel. The building's mass is made of reinforced concrete and is covered with gently textured natural yellow stone, which accentuates the geometric outline of the composition. According to Taylor¹⁴, the material used is Spanish limestone which corresponds to Saint-Émilion's famous limestone, which has now been exhausted.

The new winery of Château Faugères is evaluated by reviewers as "a masterly work of art – a veritable cathedral of wine – a harmonious addition to the countryside"¹⁵ and "an impressive building with outstanding architecture perfectly integrated into its natural surroundings"¹⁶. However, we find some cautious reservation as well, but with a final celebration: "a bold cellar that makes a clear statement in the otherwise reserved Saint-Émilion region [...] but nevertheless is harmoniously integrated into the landscape: the stone blocks on the exterior corresponding to the region's traditional architectural style"¹⁷. In 2013, the complex won a gold medal in the "Architecture and Landscapes" category in the Best of Wine Tourism Awards¹⁸.

The *Château Cheval Blanc*, with its 39 ha of vines, is located on the plateau, northwest of the town of Saint-Émilion, close to the border of the Pomerol wine district. The vines are grown on the plateau, around the estate, and on two gravel hillsides with gentle slopes. The productive land is divided into geometric regular plots characterised by three main soil

types – fine textured with clay, more coarsely textured with gravel, and large gravel with sand. The estate consists of a two-storey château of a classical style, an orangery, a small chapel, dating from 19th-century and a new winery built in 2011, designed by the French Pritzker Prize-winning (1994) architect, Christian de Portzamparc. The new winery, also known as ‘the winery under the hill’ extends out in the northwestern part of the chateau, from the orangery towards the vines. The entire built area, bounded by rows of vines on one side and a park on the other, is surrounded by a vast landscape of vineyards (Ill. 6–10) shaped by the meandering waters of the Barbanne and Taillas streams and embellished by the region’s most famous châteaux (e.g. Château La Dominique, Château Figeac, Château L’Evangile, Château La Conseillante, etc.).

The new establishment has a massive volume with curved surfaces and a wavy roof. The two-storey building, partly embedded into the ground, accommodates a cuvier with 52 vats, wine cellars, a tasting room, workshops, a packaging room and offices. The building’s structure, which greatly exceeds the scale of the neighbouring estates, consists of six white polished concrete curvilinear load-bearing walls that act as the main support. The unusual geometry of the walls creates an open courtyard, voids that are coated with wood and glass accompanied by a series of wooden pillars, and also spaces along the north- and south-facing facades that accommodate the wooden stairs that lead to the green rooftop. Landscaped with wooden terrace and planted verges of different varieties of wild grasses, flowers and clumps of blue bushes, the roof like a promontory Belvedere offers an astonishing panoramic view over the viticultural landscape.

The winery was hailed as one of the most successful examples of new architecture in Bordeaux: “To have a piece of art like the Château Cheval Blanc standing in the middle of vast vineyard plots and next to a complimentary country house is an amazing expression of modernity”. The reviewer appreciates the building as a piece of art, as an independent object, while its environmentally conscious technical solutions appear somehow as an added aspect. “This building is a significant achievement in the wine-making industry around the world. No other winery in the world has been certified for the High-Quality Environmental (HQE) standard. This certification usually focuses on the care taken in choosing building materials, energy saving, waste management and waste collection and sorting, as well as acoustic comfort and employee well-being”¹⁹.

The **Château La Dominique**, with its 30 ha of vines, is settled in the direct neighbourhood of the Château Cheval Blanc, in the eastern part (Ill. 6, 11–17). The vines are on clay-gravel soils in the northern part of the estate and on clay-limestone soils in the southern part. The estate, enclosed by rows of vines on one side and a park on the other, is comprised of a two-storey country manor house, cellars, agricultural buildings – large functional rectangular structures with classical stone facades and tiled hip roofs – and an innovative new cellar completed in 2014, designed by French architect Jean Nouvel, also a Pritzker Prize winner (2008). The new technical cellar extends out of the existing manor house and its cellar wings

towards geometric vineyard plots whose parallel rows seem to guide its footprint. It has a simple box-like volume consisting of a horizontal plane and vertical mirror walls. The east and west facades consist of a concrete veil, covered in a set of horizontal stainless steel slats that are polished and lacquered in a dark red colour. All blades are angled, at the bottom, these are angled upwards, reflecting the sky, while at the top, they are angled progressively downwards, reflecting the ground and the rows of vines. The north facade is transparent, consisting of a large mirror that reflects the vines. A staircase concealed behind one of the red facades leads up to the most impressive part of the structure, its roof, which offers a unique view of the neighbouring prestigious vineyards. The roof houses a restaurant with floor-to-ceiling glass walls and a hip roof, and a generous terrace dominated by a sea of red glass pebbles which look like a giant pile of grapes that have just been harvested.

Similar to the case of Botta's monumental winery, the Château La Dominique received the gold medal in the "Architecture and Landscapes" category of the Best of Wine Tourism Awards 2018. It is appraised as "a sleeping beauty, which while respecting the history it embraces innovation in winemaking, architecture, wine education and food – as a winning wine tourism combination"²⁰ and "a true art form that captures the landscape plays with the terroir creates emotion"²¹.

6. DISCUSSION AND CONCLUSION

In order to maintain and also enhance the amenity values of the vineyard landscape, according to most known guidelines, new wine architecture should be located in the least environmentally sensitive location, it should follow and utilise the natural contours of the land to minimise disturbance. Buildings should be designed in such a way as to minimise mass and volume, architectural elements that increase visual prominence should be avoided and the buildings' shapes, materials, colours and components should be selected to relate to the landscape elements. With regard to rehabilitation, renovation and addition work on existing constructions, respect should be shown to the work of past generations (for example, with regard to building height, scale, proportions, materials and colours etc.), new additions should not be too dominant by "over modelling" the old structures or even imitating them²². These aspects clearly define the concept of "fit into the character of the landscape = integration into the landscape = adaptation to the existing landscape", and it constitutes an intervention strategy in the territory, which consists of the subordination of one part to the whole.

Analysing the exterior aspects of the new buildings and its surroundings and also taking into consideration the guidelines' suggested design criteria, it is clear that the architects overstepped the rules and neglected the subordination of their buildings to the historical cultural landscape. Their architectural objects – which are extremely diverse

and fundamentally different in their forms, materials used and scales – have a prominent visual impact on the cultural landscape, all of these becoming dominant elements of the viticultural landscape. Nevertheless, it would be wrong to claim that the architects are totally indifferent to the landscape, in all three cases, the tendency to harmonise architectural composition with the surrounding landscape prevails. Obviously, they used the landscape as the backdrop as well as the inspiration for their architectural concepts.

In the case of the Château Faugères, the architect took into consideration the topography of the hillside and the spirit of the local traditional architecture. By using the natural contour of the site, embedding a part of the building into the slope (Ill. 5) and covering the roof with vegetation (Ill. 3, 4), he not only endowed the winery with a gravity flow process and natural regulation of temperature and humidity – factors that are central to the production of wine – but also reduced its scale, thereby mitigating the visual impact of the building’s mass on the surroundings. By employing simple and practical geometric shapes and natural stone (aspects that are reflected in the traditional architecture of Saint-Émilion’s vineyards) a harmony between the architecture and the historical context was achieved. However, he nonetheless managed to give a powerful monumentality to the winery by establishing it on top of the plateau and imposing the vertical fracture (Ill. 1, 2). The central architectural element – a striking feature reminiscent of other Mario Botta designs – explicitly declares his presence, thus transforming the entire structure as a rival to its landscape. Undoubtedly, the winery’s architecture reflects the architect’s style, which is characterised by powerful, geometrical buildings that are in dialogue, by contrast, with the natural features of the surrounding landscape.

Symbolic, emphatic and almost “sentimentally natural” is the new winery of Château Cheval Blanc. In structuring and shaping the building, the architect disregarded the character of the existing historic buildings, but took into account the topography of the land and addressed the idea of the metaphorical representation of naturalness. By using the curvilinear geometric forms – a feature typical of the Christian de Portzamparc designs – he created a large, elegant structure, which mimics a hill with gentle slopes and also the fluidity of its contents. To connect and incorporate the winery into the local scenography, and not less important, to stabilise its interior temperature, besides the building’s shape created to set a harmonious relationship with the site and the use of materials – concrete, wood and glass – chosen with the same intention, a fraction of the building has been sunk into the ground (Ill. 10) and the other, which seems to float in the air, is covered with green strips punctuated by haphazardly arranged shrubs accentuating the impression of land. However, the new winery, due to its huge scale, the hill crest exceeds considerably the scale of the local surrounding hillsides, sculptural shape and white colour, creates a relationship of tension and misbalance between old buildings and topography, merging in the land declaring its artificial nature (Ill. 6, 7). As in the case of Château Faugères, the winery’s architecture reflects the style of Christian de Portzamparc, distinguished by bold designs and an artistic touch.

The most evocative example, which has a strong metaphoric and symbolic reference to the site, is the new cellar of Château La Dominique. The architect, rather than trying to complement the existing structures, designed a strikingly different building with bright red, wine-coloured walls. He gave to the “elegant red wine”, for which Château La Dominique is recognised and ranked as Saint-Émilion Grand Cru Classé, a built recognisable face, thus creating a new “story” for the estate. A distinctive feature of this structure is that on the one hand, it is shouting out its architectural presence, on the other, it stands in an alliance and harmonious balance with its host buildings and the directly surrounding landscape elements. It is clear that this effect was achieved, partly due to the building’s location, height and shape – it fills the gap between the old structures, thus being partly screened by them (Ill. 6, 11, 17) – and partly due to the use of reflecting materials that created an intricate sense of connection with the context, the horizontal metallic strips on the outer walls providing a reverse mirror effect, and the two-way mirror facade captures and highlights the old structures, sky, ground and the rows of vines (Ill. 13, 14). Indeed, these reflections helped the new cellar to blend in with its direct surroundings in the form of mirrored camouflage, but in general, it acts as a powerful means of highlighting the estate and its vineyards.

Even though Jean Nouvel claims that he “has no style [of his own]”, he is known for his affection for heights, lights and reflections, and for his flamboyant and colourful – typically red – buildings and this cellar has a recognisable pattern of his personality.

There are two features that can be easily distinguished in all the case studies. Firstly, there is the scenic vista, which was considered and emphasised by the architects. The architectural compositions are opened and communicative both inside and outside (terraces, glass facades, generous windows), providing a unique view over the viticultural landscape. By framing vistas and connecting the surroundings with the buildings, the architects created the illusory impression of volumes integrity with the landscapes. They realise an architectural approach described by Le Corbusier in 1923: “Architecture is the masterly, correct and magnificent play of masses brought together in light”²³ we may add: in the light of the viticultural landscape. Secondly, is the contrast (mass, scale, colour), by using it, the architects strengthen both phenomena architecture and landscape identity to point out the difference. With this difference, they underline the architectural concepts which express their style and the owners’ egos. Now as in the past, new wine architecture symbolises class, status and superiority.



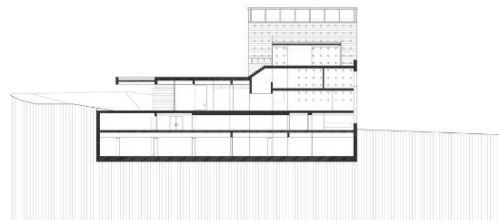
III. 1. Bird's eye view of the Château Faugères estate and its natural and historical context; new winery in the upper part; old château in the lower part (source: <https://www.denzweine.ch/de-CH/vineyard/chateau-faugeres>, access: 09.04.2019)



III. 2. Frontal view of the Château Faugères new winery, reflecting its rectangular forms, used materials, terrace and the window that evoke the shape of a glass wine funnel (source: <https://www.area-arch.it/en/wine-cellar-chateau-faugeres/>, access: 09.04.2019)



Ill. 3. A view of the winery, reflecting the texture of the material, green roof and the view towards the old château (source: <https://rosalstones.com/en/projects/winery-chateau-faugeres/>, access: 09.04.2019)



Ill. 4–5. Axonometric view and the cross section of the winery, reflecting the connection with the terrain (source: <https://www.area-arch.it/en/wine-cellar-chateau-faugeres/>, access: 09.04.2019)



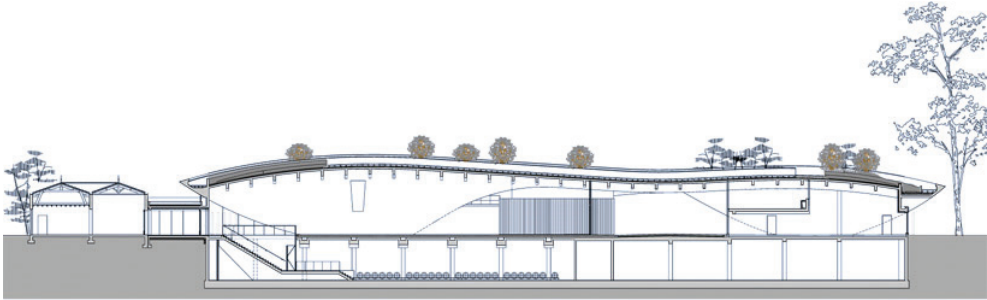
III. 6. Bird's eye view of Château Cheval Blanc and Château La Dominique estates
(source: <https://www.winepaths.com/wine/france/bordeaux/saint-emilion/chateau-la-dominique/private-tour>, access: 09.04.2019)



III. 7. Aerial view of Château Cheval Blanc estate and its natural and historical context
(source: <https://www.lvmh.com/houses/wines-spirits/chateau-cheval-blanc/>, access: 09.04.2019)



Ill. 8–9. Frontal and axonometric views of the winery – shape, scale and used materials
 (source: <https://www.detail-online.com/article/white-sail-in-the-bordeaux-region-vineyard-in-saint-emilion-27282/>, access: 09.04.2019)



Ill. 10. Winery's longitudinal section, showing the connection with the terrain
 (source: <https://www.designboom.com/architecture/christian-de-portzamparc-chateau-cheval-blanc-winery/>, access: 09.04.2019)



Ill. 11. View of Château La Dominique estate and its natural and historical context
 source: <https://www.winepaths.com/wine/france/bordeaux/saint-emilion/chateau-la-dominique/private-tour>, access: 09.04.2019)



III. 12. Axonometric view of the winery, screening its shape, scale and used materials (source: <http://hicarquitectura.com/2015/10/jean-nouvel-moon-safari-chateau-de-la-dominique/#gallery-5>, access: 09.04.2019)



III. 13–14. Winery's walls and the mirrored context (source: <http://hicarquitectura.com/2015/10/jean-nouvel-moon-safari-chateau-de-la-dominique/#gallery-5>, access: 09.04.2019)



III. 15–16. Winery's roof, including terrace, restaurant and the panoramic view towards the viticultural landscape (source: <http://lmvdrmore.blogspot.com/2014/05/blog-post.html>, access: 09.04.2019)



III. 17. Longitudinal section of the winery, reflecting the connection with the host buildings (source: <https://www.dezeen.com/2015/02/09/jean-nouvel-chateau-la-dominique-winery-france-red-mirrors>, access: 09.04.2019)

PRZYPISY

- ¹ J. Corner, *Terra Fluxus*, The Landscape Urbanism Reader, Princeton Architectural Press, New York 2006, p. 023.
- ² Ibidem, p. 023.
- ³ A. Betsky, *Landscapers: Building with the Land*, Thomas and Hudson Inc., New York 2002.
- ⁴ M. Laboy, *Landscape as a Conceptual Space for Architecture: Shifting Theories and Critical Practices*, The Plan Journal, vol. 0(0), 2016, p. 74.
- ⁵ Fontevraud International Charter, *Protection, management and development of vine and wine landscapes: Instructions for Application to Membership of the Fontevraud International Charter*, 2012, p. 4, www.charte-de-fontevraud.org (accessed: 09.04.2019).
- ⁶ J.M. Bahna, *Winery Architecture. Die Architektur Des Weines*, [in:] *Architecture and Wine in Central Europe. Architektur und Wein in Mitteleuropa*, D. Merta (ed.), Galerie Jaroslava Fragnera and Architectura, 2013, p. 27.
- ⁷ G. Biagioli, M. Prats and J. Bender, *ViTour Landscape: European Guidelines for wine cultural landscape preservation and enhancement*, Italy 2012, pp. 30–34.
- ⁸ M. Casamonti, *Wineries: from parts of buildings to portions of the landscape*, AREA: Rivista internazionale di architettura e arti del progetto, 19 September 2014, <https://www.area-arch.it/en/wineries-from-parts-of-buildings-to-portions-of-the-landscape/> (accessed: 09.04.2019).
- ⁹ H.G. Woschek, D. Duhme and K. Friederichs, *Wine and Architecture*, Edition Detail, Munich, 1st ed., 2012, p. 128.
- ¹⁰ D. Meyhöfer and O. Gollnek, *The Architecture of Wine. Die Architektur des Weines. L'architecture du Vin*, Gingko Press, Corte Madera CA, 2000.
- ¹¹ H.G. Woschek, D. Duhme and K. Friederichs, op. cit., s. 18.
- ¹² D. Meyhöfer and O. Gollnek, op. cit., s. 23.
- ¹³ UNESCO, Saint-Emilion (France), No. 932, ICOMOS, September 1999, whc.unesco.org/document/154621 (accessed: 09.04.2019).
- ¹⁴ K. Taylor, *BORDEAUX's Extreme Estates*, France magazine: The Best of Culture, Travel and Art de Vivre, No. 92, Winter 2019, p. 54, <https://www.burgundy-report.com/wp/wp-content/uploads/2010/02/Extreme-Estates> (accessed: 09.04.2019).
- ¹⁵ Winepaths.com, *Saint Emilion Grand Cru Classé. Exclusive wine experiences at Château Faugères*, <https://www.winepaths.com/wine/france/bordeaux/saint-emilion/chateau-faugeres> (accessed: 09.04.2019).
- ¹⁶ GreatWineCapitals.com, *Château Faugères*, <http://www.greatwinecapitals.com/node/733> (accessed: 09.04.2019).
- ¹⁷ Archello.com, *Château Faugères: Cathedral with Cellar*, <https://archello.com/project/chateau-faugeres> (accessed: 09.04.2019).
- ¹⁸ GreatWineCapitals.com, op. cit.

- ¹⁹ I. Mutuli, *Château Cheval Blanc: An Exceptional Winery in the Middle of a Beautiful Landscape by Christian de Portzamparc*, 27 October 2015, <https://www.archute.com/2015/10/27/chateau-cheval-blanc-an-exceptional-winery-in-the-middle-of-a-beautiful-landscape-by-christian-de-portzamparc/> (accessed: 09.04.2019).
- ²⁰ GreatWineCapitals.com, op. cit.
- ²¹ Winepaths.com, op. cit.
- ²² Cessnock City Council, *Cessnock development control plan*, Part E.3: *Vineyards District*, 2006; Riverside Country Planning Department, *Temecula Valley Wine Country Design Guidelines*, CA, Adopted: March 11, 2014; G. Biagioli, M. Prats and J. Bender, op. cit., pp. 30–34.
- ²³ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Dover, New York 1986, p. 29.

REFERENCES

- Archello.com, *Château Faugères: Cathedral with Cellar*, <https://archello.com/project/chateau-faugeres> (accessed: 09.04.2019).
- Bahna J.M., *Winery Architecture. Die Architektur Des Weines*, [in:] *Architecture and Wine in Central Europe. Architektur und Wein in Mitteleuropa*, D. Merta (ed.), Galerie Jaroslava Fragnera and Architectura, 2013, 20–31.
- Betsky A., *Landscapers: Building with the Land*, Thomas and Hudson Inc., New York 2002.
- Biagioli G., Prats M. and Bender J., *ViTour Landscape: European Guidelines for wine cultural landscape preservation and enhancement*, Italy 2012.
- Casamonti M., *Wineries: from parts of buildings to portions of the landscape*, AREA: Rivista internazionale di architettura e arti del progetto, 19 September 2014, <https://www.area-arch.it/en/wineries-from-parts-of-buildings-to-portions-of-the-landscape/> (accessed: 09.04.2019).
- Cessnock City Council, *The Cessnock development control plan*, Part E.3: *Vineyards District*, 2006.
- Corner J., *Terra Fluxus*, [in:] *The Landscape Urbanism Reader*, C. Waldheim (ed.), Princeton Architectural Press, New York 2006, 021–033.
- Fontevraud International Charter, *Protection, management and development of vine and wine landscapes: Instructions for Application to Membership of the Fontevraud International Charter*, 2012, 4, www.charte-de-fontevraud.org (accessed: 09.04.2019).
- GreatWineCapitals.com, *Architectural innovation in Bordeaux vineyards*, <http://www.greatwinecapitals.com/news/architectural-innovation-in-bordeaux-vineyards> (accessed: 09.04.2019).
- GreatWineCapitals.com, *Château Faugères*, <http://www.greatwinecapitals.com/node/733> (accessed: 09.04.2019).

- GreatWineCapitals.com, *Innovation in winemaking and wine tourism in Bordeaux*, http://www.greatwinecapitals.com/news/innovation_in_winemaking_and_wine_tourism_in_Bordeaux (accessed: 09.04.2019).
- Laboy M., *Landscape as a Conceptual Space for Architecture: Shifting Theories and Critical Practices*, *The Plan Journal*, vol. 0(0), 2016, 71–90.
- Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Dover–New York 1986.
- Meyhöfer D. and Gollnek O., *The Architecture of Wine. Die Architektur des Weines. L'architecture du Vin*, Gingko Press, Corte Madera CA 2000.
- Mutuli I., *Château Cheval Blanc: An Exceptional Winery in the Middle of a Beautiful Landscape by Christian de Portzamparc*, 27 October 2015, <https://www.archute.com/2015/10/27/chateau-cheval-blanc-an-exceptional-winery-in-the-middle-of-a-beautiful-landscape-by-christian-de-portzamparc/> (accessed: 09.04.2019).
- Riverside Country Planning Department, *Temecula Valley Wine Country Design Guidelines*, CA, Adopted: March 11, 2014.
- Taylor K., *BORDEAUX's Extreme Estates*, France magazine: The Best of Culture, Travel and Art de Vivre, No. 92, Winter 2019, <https://www.burgundy-report.com/wp/wp-content/uploads/2010/02/Extreme-Estates> (accessed: 09.04.2019).
- UNESCO, Saint-Emilion (France), No. 932, ICOMOS, September 1999, whc.unesco.org/document/154621 (accessed: 09.04.2019).
- Winepaths.com, *Saint Emilion Grand Cru Classé. Exclusive wine experiences at Château Faugères*, <https://www.winepaths.com/wine/france/bordeaux/saint-emilion/chateau-faugeres> (accessed: 09.04.2019).
- Winepaths.com, *Wine is a world of nuances... Exclusive wine experiences at Château La Dominique in Saint-Émilion*, France, <https://www.winepaths.com/wine/france/bordeaux/saint-emilion/chateau-la-dominique> (accessed: 09.04.2019).
- Woschek H.G., Duhme D. and Friederichs K., *Wine and Architecture*, Edition Detail, Munich, 1st ed., 2012.

Anna Steuer-Jurek (annamichalina@poczta.fm)

Kultywowanie miejsc pamięci na przykładach cmentarzy w Głogówku

Cultivating memory places on the examples of cemeteries in Głogówek

Streszczenie

Problematyka dotycząca kształtowania, pielęgnacji, a także ochrony cmentarzy z uwagi na specyfikę tego typu przestrzeni stanowi wieloaspektowe zagadnienie. W szczególności jest to temat trudny względem opuszczonych zespołów, znajdujących się na terenach pogranicza kulturowo-narodowościowego. W artykule przedstawione zostaną dwa cmentarze, żydowski oraz ewangelicki, powstałe w XIX wieku w obszarze współczesnych granic miejscowości Głogówek na terenie Górnego Śląska. Zostaną one poddane porównaniu w celu określenia stanu ich zachowania, współczesnego odbioru pod względem kulturowym, wskazania wartości oraz sposobów ochrony. Wybrane zespoły, współcześnie już nieczynne, cechuje porównywalny okres ich założenia, lokalizacja, zbliżona powierzchnia. Zasadniczo także w obu przypadkach w okolicy nie ma już kościołów kultywujących omawiane wyznania.

Słowa kluczowe: cmentarz, kirkut żydowski, cmentarz ewangelicki, miejsca pamięci, sacrum, Głogówek

Abstract

Issues relating to the shaping, care and protection of cemeteries are a multi-faceted issue due to the specificity of this type of space. In particular, it is a difficult subject for deserted bands located on the territory of the cultural and national borderland. The article will present two cemeteries, Jewish and Evangelical, created in the 19th century in the area of the modern boundaries of the village of Głogówek in Upper Silesia. These will be compared in order to determine their state of preservation, contemporary cultural reception, value indications and methods of protection. Selected teams, which are now closed, are characterised by a comparable period of their establishment, their location, and their similar surface area. Generally, in the case of both of the cemeteries in the region, there are no churches of denominations in question.

Keywords: cemetery, Jewish cemetery, Evangelical cemetery, memorial sites, sacrum, Głogówek

1. WPROWADZENIE

Cmentarze, stanowiące szczególny typ ogrodów pamięci, łączące w sobie strefę *sacrum* ze celami użytkowymi, charakteryzują się specyficznymi zasadami w tworzeniu, a także w dalszej ich eksploatacji oraz utrzymaniu i pielęgnacji. Zasadniczo poza czynnikami takimi jak uwarunkowania ekonomiczne, lokalizacyjne czy topograficzne istotną rolę odegrała przede wszystkim kultura, religia i epoka, w której powstawały i funkcjonowały.

Sama tematyka odnośnie do szerokiego spektrum tego typu obiektów była już wielokrotnie poruszana w literaturze, wykazując przesłanki wpływające na specyfikę ich kształtowania, zarówno w aspektach społeczno-historycznych, jak i teraźniejszych uwarunkowań prawnych¹.

Współcześnie szczególną grupę stanowią zespoły powstałe w epokach minionych, które pod względem użytkowania można obecnie podzielić na dwie główne grupy. Jedne stanowią obiekty otwarte, które w dalszym ciągu spełniają swoją podstawową funkcję. Inne są zamkniętymi miejscami kultu zmarłych, jednakże ich obraz stale jest kształtowany przez zachowanie i pielęgnację, czy też poddawanie naturalnym procesom sukcesji. Na ich dzisiejsze użytkowanie ma wpływ tradycja, odbiór kulturowy oraz dalsze występowanie danego wyznania na określonym obszarze.

W szczególności problematyka ta dotyczy terenów przesiedleńczych oraz pogranicza, w tym m.in. dawnych ziem Górnego Śląska, gdzie złożona historia tych obszarów wpływa na ich współczesne ukształtowanie. Na terenach tych odnaleźć można wiele cmentarzy opuszczonych, stanowiących kulturowe i niematerialne dziedzictwo ziemi².

Zasadniczym celem artykułu jest zaprezentowanie zagadnienia niewielkich, zamkniętych cmentarzy wyznaniowych, położonych w obszarze Górnego Śląska, na terenie o zróżnicowanych kulturowo dziejach historycznych. Przykładem tego typu obiektów będą dwa nieczynne cmentarze wyznaniowe – żydowski oraz ewangelicki w Głogówku w województwie opolskim. Przedstawione zostaną ich współczesna charakterystyka oraz forma utrzymania, a także porównanie względem siebie oraz w skali innych nekropoli na terenie miasta.

2. CHARAKTERYSTYKA OBIEKTÓW

2.1. CMENARZ ŻYDOWSKI

Kirkut w Głogówku powstał na początku XIX wieku, jak podają opracowania – około 1821 roku, i funkcjonował do lat 30. XX wieku. Zlokalizowany jest na wysokiej terasie rzeki Osobłogi w terenie leśnym, około 1,5 km w stronę północną od centrum miasta, w osłonięciu oraz nieznacznym oddaleniu od głównych ciągów komunikacyjnych. W okresie zakładania cmentarza teren ten znajdował się poza granicami administracyjnymi miasta, natomiast współcześnie stanowi jego obrzeża.

Pod względem powierzchniowym jest to niewielki zespół o powierzchni niespełna 0,4 ha. Nie jest on utrzymywany i podlega stałym procesom sukcesji naturalnej, a także częściowo dewastacji. Całość obszaru otaczają pozostałości murowanego ogrodzenia, z częściowo zachowanym murkiem oraz słupami, poprowadzonymi zgodnie z granicami cmentarza z 1939 roku³. Brama wejściowa nie zachowała się. Punktowo występujące słupy ulegają systematycznym odchyleniom od pionu oraz degradacji pod względem technicznym. Od strony południowej częściowo występuje wtórne ogrodzenie z drucianej siatki.

Po stronie południowej cmentarza dawniej zlokalizowany był dom przedpogrzebowy i mykwa⁴, które nie zachowały się do czasów współczesnych. Pozostało po nich jedynie nieznaczne, nadal czytelne wypłaszczenie, najprawdopodobniej sztucznie utworzone pod lokalizację obiektu.

Pod względem kompozycyjnym częściowo widoczny jest geometryczny podział z rzędową lokalizacją grobów i wydzieleniem sektorów. Układ dróg nie jest obecnie czytelny. Nie można jednoznacznie określić, jaki był pierwotny podział cmentarza, opracowania podają, iż najprawdopodobniej na część męską i kobiecą⁵.

Do czasów obecnych zachowało się około 100 macew lub ich fragmenty. Większość z nich została przewrócona, częściowo rozbita, występują także inne liczne pozostałości grobów i nagrobków⁶. Te macewy, które pozostały w całości, w większości wykonane z granitu, wapienia oraz piaskowca, pozostały w dobrym stanie. Prezentują one wysoki kunszt rzeźbiarski – typowe zdobienia oraz inskrypcje w językach hebrajskim i niemieckim. Na części z nich odnaleźć można pojedynczo położone kamienie, świadczące o odwiedzaniu tego miejsca.

W kirkucie można stwierdzić postępujące procesy sukcesji naturalnej, co częściowo związane jest z lokalizacją zespołu na terenie lasu. Występują liczne samosiewy, niektóre już o znacznych rozmiarach. W runie leśnym dominują gatunki zimozielone – bluszcz oraz barwinek. Lipy rosnące od strony północnej, o znacznych parametrach dendrometrycznych, prawdopodobnie stanowią pozostałości komponowanego nasadzenia otaczającego cmentarza. Część z nich została usunięta (pozostawiono odziomki) lub przycięta podczas prac porządkowych, związanych z utrzymaniem najbliższego sąsiedztwa.

Cały teren cmentarza poddany został ochronie poprzez wpis do rejestru zabytków (decyzja wpisowa nr 242/90 z 14.03.1990 roku).

Na podstawie stanu zieleni, zwłaszcza pozostałości licznych odziomków drzew i karp korzeniowych, stwierdzić można, iż teren cmentarza poddany był pracom porządkowym przez lokalną społeczność. Usunięto część samosiewów, uprzątnięto śmieci w przeszłości nielegalnie składowane w tym miejscu. Część drzew przycięto (w tym ogłowiono) w związku z czynnościami związanymi z utrzymaniem linii teleenergetycznych.

Powyższe prace nie są jednak wykonywane regularnie, nie wiążą się z kompleksową rewaloryzacją miejsca, opracowaną w zgodzie z kulturą i zwyczajami wyznania judaistycznego.

2.2. CMENTARZ EWANGELICKI

Cmentarz ewangelicki położony jest przy drodze wojewódzkiej nr 416, na obrzeżach miasta. Posiada on powierzchnię około 0,25 ha i powstał najprawdopodobniej około połowy XIX wieku⁷. W okresie zakładania obiekt ten położony był poza granicami miasta. Po 1945 roku zniesiono w Głogówku wyznaczenie ewangelickie, a wszyscy wyznawcy opuścili Głogówek – na ten też okres datowane jest zamknięcie cmentarza⁸.

Dostęp do obiektu jest mocno ograniczony. Znajduje się on za współczesną metalową, zamkniętą bramą, mocno porośniętą roślinnością zaroślową, można jedynie spojrzeć przez ogrodzenie. Od strony wschodniej cmentarz odgradza niewysoka podmurówka wraz z drucianą siatką, od północy oraz zachodu – ceglany mur, kryty ceramicznymi czapami. Od zewnętrznej strony mur jest tynkowany, od środka zaś pozbawiony wierzchniej warstwy. Od południa granica nie jest w pełni określona, zakreślają ją jedynie pozostałości podmurówki.

Pod względem kompozycyjnym dawny układ nie jest czytelny. Zachowały się pojedyncze nagrobki⁹ oraz kilka cokołów i podstaw grobów głównie w części północnej. Na podstawie ich rozmieszczenia można stwierdzić z dużym prawdopodobieństwem ich wcześniejsze rzędowe rozmieszczanie. Nie można jednak jednoznacznie potwierdzić, że występował tutaj jakiś podział. Brak też jakichkolwiek informacji na temat innych obiektów, które mogły występować na cmentarzu.

Współcześnie na terenie zespołu występują liczne samosiewy, o podobnym okresie pochodzenia. Większe zgrupowania, w tym drzewa o pokaźniejszych rozmiarach, występują przy północnej granicy. Prawdopodobnie stanowiły one szkielet komponowanego układu zieleni. W dolnej partii występują rośliny zaroślowe, w tym bluszcz pospolity oraz winobluszcz.

Cmentarz ewangelicki nie został poddany jakiegokolwiek ochronie prawnej. Z uwagi na bliskie sąsiedztwo nowo powstającej zabudowy mieszkalnej oraz brak zamkniętych granic występuje zagrożenie zatarcia lub zniszczenia południowej części zespołu.

Na podstawie stanu zieleni, możliwe jest stwierdzenie, iż teren poddawany jest sporadycznym pracom porządkowym przez lokalne społeczeństwo. Jednakże zasadniczo nie mają one charakteru kultu religijnego, ani też kompleksowej rewitalizacji, a jedynie doraźnego utrzymania obiektu.

3. PORÓWNANIE ZESPOŁÓW

Analizując oba przywołane zespoły cmentarne, można zauważyć, iż posiadają one szereg cech analogicznych lub porównywalnych:

- oba powstały w zbliżonym okresie czasowym i w podobnym czasie zostały zamknięte (powstanie XIX wiek – zamknięcie 1. połowa XX wieku);
- ich powierzchnie są porównywalne i zamykają się w granicy kilkudziesięciu arów;

- położone są w bliskiej odległości od siebie, niegdyś poza granicami miasta, obecnie na jego obrzeżach;
- kompozycja oraz wyposażenie przetrwały częściowo;
- współcześnie żaden z nich nie jest utrzymywany i nie są w nim kontynuowane zwyczaje i tradycje związane z kultem religijnym, w związku z czym następują tam zjawiska związane z naturalnymi procesami przyrodniczymi, a także sporadyczne dewastacje oraz akty wandalizmu;
- współcześnie zarejestrowano doraźne akcje lokalnych aktywistów i grup społecznych, mające na celu uporządkowanie terenu, jednakże nie mają one podłoża religijnego, a także pozbawione są specjalistycznego warsztatu naukowego i przygotowania konserwatorskiego. Nie stanowią także kompleksowej i zatwierdzonej prawnie rewaloryzacji zespołów zieleni.

Poza powyższymi zbliżonymi cechami obu zespołów należy także zwrócić uwagę na szereg różnic pomiędzy cechami obu cmentarzy:

- forma ochrony – przede wszystkim zwraca uwagę objęcie ochroną prawną poprzez wpis do rejestru zabytków jedynie kirkutu żydowskiego. Można zatem mówić o pewnej teoretycznej formie ochrony dla tego miejsca oraz występowaniu wskazań do rewaloryzacji ogrodu. Natomiast zespół ewangelicki nie posiada żadnej usankcjonowanej prawnie ochrony;
- stan zachowania – zespół ogrodu żydowskiego, zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i wyposażenia, utrzymał się w stanie dostatecznym, pozwalającym na pewną identyfikację oraz rozpoznanie. Natomiast w przypadku drugiego cmentarza stan zachowania i ilość artefaktów określa się na stan mierny;
- dostępność – cmentarz ewangelicki stanowi przestrzeń zamkniętą, niedostępną dla społeczeństwa, w przeciwieństwie do żydowskiego, który jest otwarty i ogólnodostępny – obecnie nie zamykają go żadne bramy, natomiast ogrodzenie zachowało się jedynie w sposób obwodowy.

4. ZESTAWIENIE Z INNYMI NEKROPOLIAMI NA TERENIE MIAST

Wskazane powyżej porównanie stanowi zestawienie względem dwóch form szczątkowo zachowanych cmentarzy w krajobrazie miasta. Z uwagi na skalę miejscowości, w której są położone (zarówno pod względem przestrzennym, jak i demograficznym), warto także sumarycznie zestawzić ich zbiorcze cechy z pozostałymi dwoma nekropoliami znajdującymi się w Głogówku.

Pierwszym przykładem zespołu jest niemiecki cmentarz wojenny z czasów II wojny światowej, który znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie omawianych wcześniej ogrodów, o porównywalnej z nimi powierzchni. Jednakże zasadniczą uwagę zwraca tutaj stan zachowania oraz kontemplacja tego obiektu.

Nie jest on związany z żadnym wyznaniem, a stanowi raczej przestrzeń o charakterze instytucjonalno-funkcjonalnym, kultywującą pamięć o ludziach i wydarzeniach. Układ kompozycyjny jest bardzo dobrze zachowany, czytelny, złożony z prostej alei z kostki granitowej, dzielącej osiowo całość na część północną oraz południową. Pierwszą z nich zasadniczo stanowi trawnik z pojedynczymi drzewami o swobodnym charakterze, a także z ołtarzem polowym. Część południową tworzy właściwy cmentarz, w którym wprowadzono układ prostych, geometrycznych kwater w rzędomym rozmieszczeniu. Wystrój jest mocno ascetyczny, opierający się na prostych formach drewnianych krzyży, rozmieszczonych w równych odstępach. Na zakończeniu osi ścieżki głównej ustawiono betonowy krzyż. Badania terenowe wykazały, iż obiekt jest poddawany stałej pielęgnacji. Nie posiada on żadnych usankcjonowanych prawnie form ochrony. Stanowi ogród otwarty, ogólnodostępny.

Cmentarz, jak już wskazano wcześniej, położony jest pomiędzy omawianymi nekropoliami. Jednakże występuje tutaj zasadnicza rozbieżność od stanu zachowania oraz dotychczasowego otoczenia opieką przedstawionych wcześniej zespołów. Główną przyczyną tego można dopatrywać się w różnicach wynikających z przesłanek wyznaniowo-ideowych, będących podstawą ich założenia, takich jak względy religijne oraz kulturowo-ideologiczne, a także mentalne, społeczne czy narodowościowe.

Na terenie Głogówka występuje także cmentarz komunalny, o powierzchni około 1,8 ha, ujęty wpisem do gminnej ewidencji zabytków. Znajduje się on w południowej części miasta. Powstał on na początku XVIII wieku, a na przełomie XX i XXI wieku poddany był rewaloryzacji. Jest to obiekt czynny, w związku z czym podlega innym zasadom związanym z obowiązującymi przepisami wynikającymi z aktów prawnych. Pochówki odbywające się na nim związane są zasadniczo z wyznaniem katolickim. Zatem nie można przywołać w rozdziale 2 cmentarzy wprost z nim zestawiać, gdyż posiada on zdecydowanie inne cechy lokalizacyjne, powierzchniowe, formalno-prawne oraz wyznaniowe. Wobec powyższego odstąpiono od porównania obiektów.

5. PODSUMOWANIE

Przywołane cmentarze – żydowski oraz ewangelicki w Głogówku, stanowią obecnie nieczynne już niegdysiejsze miejsca pochówku związane z kultem religijnym, którego wyznawcy już nie mieszkają na terenie miasta ani w regionie. Analizując ich stan zachowania oraz współczesne użytkowanie, można ocenić, iż stanowią one obecnie jedynie śladowe świadectwo dawnych miejsc kultu oraz pamięci, świadczące o wartości niematerialnej oraz stanowiące element namacalnego dziedzictwa lokalnego.

Obiekty tego typu pozbawione stałego nadzoru oraz właściwej ochrony podlegają licznym aktom wandalizmu, nielegalnego składowania śmieci. Należy zauważyć, iż zarówno lokalizacja, cechy przestrzenne, jak i forma ochrony prawnej nie stanowią wprost o możliwości

zachowania oraz utrzymania tego typu obiektów. Głównie należy tutaj dopatrywać się względów ideologiczno-wyznaniowych, a także specyficznych uwarunkowań wynikających z historii tego typu miejsc. Powodem może być także brak dalszego kultywowania określonych religii i obrzędów na danym terenie.

Współcześnie należy zauważyć, iż pomimo akcji społecznych o słusznym wydźwięku, brak jest opracowania dla tych ogrodów kompleksowego programu rewaloryzacji, uwzględniającego zarówno aspekty historyczno-kompozycyjne, jak i kulturowo-religijne, który pozwoliłby na właściwą pielęgnację zespołów z zachowaniem ich wartościowych cech i walorów. Natomiast samowolnie podejmowane prace, w kontekście powyższego, mogą przyczynić się do zaburzenia bądź zniszczeniach zachowanych elementów.

Szansą dla zachowania tego typu szczególnych obiektów na terenie miasta, posiadających głównie wartość historyczno-społeczną, jest objęcie ich wieloaspektową ochroną, uwzględniającą szerokie spektrum czynników związanych z kształtowaniem tego typu miejsc, zarówno w odniesieniu do tradycji lokalnych, jak i w zestawieniu z innymi obiektami tego typu znajdującymi się w regionie.



Il. 1–2. Widok na kirkut żydowski (fot. A. Steuer-Jurek, 2019)



II. 3–4. Cmentarz ewangelicki (fot. A. Steuer-Jurek, 2019)



Il. 5. Schemat rozmieszczenia cmentarzy w północnej części miasta; 1. Kirkut żydowski, 2. Cmentarz wojenny z II Wojny Światowej, 3. Cmentarz ewangelicki (opr. A. Steuer-Jurek)

PRZYPISY

- ¹ Należy tutaj odwołać się do takich publikacji, jak m.in. A. Długozima, *Cmentarze, jako ogrody żywych i umarłych*, Warszawa 2011; K. Łakomy, *Sacrum przestrzeni cmentarzy w odmiennych tradycjach kulturowych*, [w:] *Ogród sakralny – idea i rzeczywistość*, VII Międzynarodowa Konferencja o Architekturze i Sztuce Sakralnej z cyklu „Kościoły naszych czasów”, Kielce – SacroExpo, Kielce 2008, s. 71–79; Idem, *Symbolika i tradycja a prawne uwarunkowania projektowania cmentarzy*, „Czasopismo Techniczne”, 2-A/2012, s. 339–345; L. Majdecki, *Ochrona i kształtowanie cmentarzy*, Szczecin 1997.
- ² Problematykę dawnych cmentarzy niemieckich oraz żydowskich w zachodniej Polsce w ujęciu społecznym opisywał J. Grzywa, *Zapomniane ‘sacrum’ – cmentarze ludności niemieckiej i żydowskiej jako problem społeczno-kulturowy współczesnego miasta*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne” 10/2010, s. 386–404.
- ³ Na podstawie decyzji wpisowej do rejestru zabytków województwa opolskiego nr 242/90 z 14.03.1990 r.
- ⁴ P. Burchard, *Pamiętki i zabytki kultury żydowskiej w Polsce*, Warszawa 1990, s. 196.
- ⁵ M. Borkowski, A. Kirmiel, T. Włodarczyk, *Śladami Żydów. Dolny Śląsk, Opolszczyzna, Ziemia Lubuska*, Warszawa 2008, s. 114–115.
- ⁶ Cmentarz uległ znacznej dewastacji w latach 60. i 70. XX wieku, kiedy lokalni kamieniarze rozebrali nagrobki z czarnego marmuru, pozostawiając jedynie podstawy grobów i cokoły macew.
- ⁷ Na około 1855 rok datowana jest budowa kościoła ewangelickiego w Głogówku – zob. T. Chrzanowski, *Głogówek. Śląsk w zabytkach sztuki*, Wrocław 1977, s. 39. Z uwagi na brak jakichkolwiek informacji na temat cmentarza datuje się, iż w II połowie XIX wieku, po wzniesieniu kościoła, założony został także cmentarz wyznaniowy.
- ⁸ Ibidem, s. 39.
- ⁹ Jedyńy charakterystyczny zachowany w całości posiada prostą formę zwieńczoną łukiem, na której usytuowano krzyż stylizowany na utworzony z konarów drzewa. Brak tablicy z nazwiskiem pochowanego.

BIBLIOGRAFIA

- Burchard P., *Pamiętki i zabytki kultury żydowskiej w Polsce*, Warszawa 1990.
- Borkowski M., Kirmiel A., Włodarczyk T., *Śladami Żydów. Dolny Śląsk, Opolszczyzna, Ziemia Lubuska*, Warszawa 2008.
- Chrzanowski T., *Głogówek. Śląsk w zabytkach sztuki*, Wrocław 1977.
- Decyzja wpisowa do rejestru zabytków województwa opolskiego nr 242/90 z 14.03.1990 r.
- Długozima A., *Cmentarze, jako ogrody żywych i umarłych*, Warszawa 2011.

Grzywa J., *Zapomniane 'sacrum' – cmentarze ludności niemieckiej i żydowskiej jako problem społeczno-kulturowy współczesnego miasta*, „Studia Etnologiczne i Antropologiczne”, 10/2010, s. 386–404.

Łakomy K., *Sacrum przestrzeni cmentarzy w odmiennych tradycjach kulturowych*, [w:] *Ogród sakralny – idea i rzeczywistość*, VII Międzynarodowa Konferencja o Architekturze i Sztuce Sakralnej z cyklu „Kościoły naszych czasów”, Kielce – SacroExpo, Kielce 2008.

Łakomy K., *Symbolika i tradycja a prawne uwarunkowania projektowania cmentarzy*, „Czasopismo Techniczne”, 2-A/2012, s. 339–345.

Majdecki L., *Ochrona i kształtowanie cmentarzy*, Szczecin 1997.

PUA

HISTORIA
ARCHITEKTURY
I SZTUKI PIĘKNE
W ARCHITEKTURZE

Rezga Kouider (rezga.kouider3@gmail.com)

 orcid.org/0000-0002-1843-1605

Kijowski Narodowy Uniwersytet Budownictwa i Architektury

Rola społeczna meczetów w Algierii jako miejsc zbiorowych zgromadzeń wierzących

The social role of mosques in Algeria as places for collective religious gatherings

Streszczenie

Główną funkcją sunnickich meczetów w Algierii jest jednoczenie wspólnoty wierzących – tzw. Ummah, w przeciwieństwie do kościołów chrześcijańskich, będących symbolicznymi domami Bożymi, w których świat ziemski łączy się ze sferą niebiańską. Według nauk islamu każde miejsce nadaje się do rozmowy z Bogiem, a budowanie jest stratą czasu i pieniędzy. Meczety pojawiły się na przestrzeni lat. Początkowo prosty model podwórza przeznaczonego do modlitwy proroka Mahometa w Medynie przerodził się w skomplikowaną i luksusowo urządzaną budowlę. Jako miejsca zbiorowej modlitwy meczety pełnią funkcję nie tylko religijną, ale także społeczną. Obecnie zostają także zaadaptowane jako obiekty użyteczności publicznej – szkoły czy noclegownie dla pielgrzymów.

Słowa kluczowe: meczet, Algieria, miejsce zbiorowej modlitwy, obiekt użyteczności publicznej, historia meczetów

Abstract

The main function of Sunni mosques in Algeria is to unite the community of believers – the so-called Ummah. This is in contrast to Christian churches, which are symbolic houses of God, in which the earthly world connects with the heavenly sphere. According to the teachings of Islam, every place is suitable for conversation with God, and building is a waste of time and money. Mosques have appeared over the years. Initially, a simple model of a courtyard dedicated to the prayer of Prophet Muhammad in Medina turned into a complex and luxuriously arranged building. As places of collective prayer, mosques are not only religious but also social. Currently, they are also adapted to be public facilities such as schools or hostels for pilgrims.

Keywords: mosque, Algeria, place of collective prayer, public facility, history of mosques

1. ISLAMSKIE DZIEDZICTWO ARCHITEKTONICZNE ALGERII JAKO NOŚNIK TOŻSAMOŚCI NARODOWEJ KRAJU

W Algierii zachowały się ślady unikalnego dziedzictwa architektury islamskiej, powstałe z przekształceń wielu kultur – lokalnej maghrebskiej, charydżyckiej, arabskiej, perskiej, osmańskiej, hiszpańskiej, portugalskiej. Miały one wpływ na dziedzictwo architektoniczne Cesarstwa Rzymskiego i Bizancjum. Dziś w Algierii istnieje ponad 17 000 starych i nowych meczetów. Tożsamość narodowa islamskiego dziedzictwa architektonicznego Algierii, mimo zewnętrznych wpływów politycznych, kulturowych i architektonicznych, do okresu francuskiej kolonizacji pozostawała niezmienna, oparta na krajowych tradycjach maghrebskich. Charakterystycznymi były puste elewacje bez dekoracji czy rozmieszczenie wież minaretów na typowych planach kwadratu – przykładem mogą być meczety charydżyckie, umiejscowione w dolinie Mzab.

Państwo Algierskie prowadzi aktywną politykę w dziedzinie ochrony i przywracania dziedzictwa architektury islamskiej, regulowaną przez ustawy i programy państwowe. Algieria ratyfikowała Konwencję o ochronie światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego (17.12.1975), Międzynarodową konwencję o ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego (20.04.2006), Konwencję o ochronie i promowaniu formy wyrażania własnej kultury z 2005 roku (26.05.2005). Wśród dokumentów regionalnych należy wymienić Afrykańską Kartę Kulturalną (19.09.1990).

Na 64. sesji Zgromadzenia Ogólnego ONZ (22.07.2009), zgodnie z rezolucją Zgromadzenia Ogólnego 65/155 (10.07.2009), rząd Algierii przekazał informacje na temat polityki państwa w dziedzinie tożsamości kulturowej:

1. Rząd Algierii traktuje różnorodność kulturową jako jeden z głównych składników cywilizacji i kultury. Algieria ratyfikowała szereg międzynarodowych instrumentów ochrony dziedzictwa kulturowego. Ponadto państwo przyjęło odpowiednie przepisy prawne, aby skonsolidować swoje zobowiązania międzynarodowe w prawie krajowym.
2. Algieria opracowała strategię partnerstwa w dziedzinie kultury. Kraj ten jest jednym z organizatorów i zarazem miejscem ważnych wydarzeń kulturalnych, takich jak Festiwal Kultury Panafrykańskiej, i bierze udział w różnych międzynarodowych inicjatywach kulturalnych (w tym studium wykonalności dla Panafrykańskiego Instytutu Kultury i Odbudowy Muzeum Afrykańskich Wysokich Kultur w Algierii).
3. Poszanowanie dla różnorodności kulturowej jest zapisane w Konstytucji Algierii.
4. Na poziomie różnych instytucji w Algierii powołano szereg organów do prowadzenia badań naukowych i rozpowszechniania kultur narodowych w celu zapewnienia różnorodności, prowadzenia międzynarodowej wymiany kulturalnej i współpracy oraz zachowania rezerw dóbr naturalnych.
5. Algieria przeznaczona dodatkowe środki na zapewnienie różnych form ekspresji kulturalnej i tworzenie nowej infrastruktury w szeregu kultur obejmujących muzea, teatry, kina, biblioteki i ośrodki kultury.

Tym samym temat badań jest zgodny z polityką państwa w zakresie rozwoju tożsamości narodowej i wymiany tradycji kulturowych. W porównaniu z meczetami innych muzułmańskich krajów, meczety w Algierii są znacznie mniej znane. Wyjątkowość meczetów w Algierii polega na tym, że ich architektura powstała na styku kilku kultur.

Analiza źródłowej bazy danych pozwoliła autorom zidentyfikować szereg nierozwiązanych problemów:

- 1) pełna informacja o meczetach w Algierii zawiera się głównie w językach arabskim i francuskim, co znacznie zawęża grono czytelników;
- 2) architektoniczna periodyzacja meczetów w Algierii nie jest zdefiniowana w porównaniu z periodyzacją historyczną;
- 3) nie zostały wystarczająco zbadane skutki wydarzeń historycznych, etnograficznych i cech klimatycznych w różnych regionach oraz ich wpływy na różnorodność znajdujących się tam meczetów;
- 4) schematy architektoniczne meczetów w Algierii nie zostały porównane na podstawie analizy periodyzacji różnych etnograficznych regionów;
- 5) nie wyróżniono cech tożsamości narodowej algierskiej islamskiej szkoły architektonicznej, nie podano cech wspólnych oraz tych odróżniających islamską szkołę architektoniczną Algierii od krajów sąsiednich.

2. WPŁYW CZYNNIKÓW ZEWNĘTRZNYCH NA KSZTAŁTOWANIE ISLAMSKIEJ SZKOŁY ARCHITEKTONICZNEJ W ALGERII I MIEJSCE SZKOŁY MAGHREBU W ŚWIATOWYM DZIEDZICTWIE ARCHITEKTONICZNYM ISLAMU

Słowo „meczet” pochodzi z j. arabskiego i oznacza miejsce na ceremonię, więc, w przeciwieństwie do judaizmu czy chrześcijaństwa, nie jest jedynym miejscem kultu Boga, nie obejmuje ono jedynie przestrzeni rytualnej, ponieważ, jak nauczał prorok Mahomet, należy modlić się do Boga możliwie w każdym miejscu. W islamie meczet to nie święty przybytek Boga, dom Boży na Ziemi, to pierwsze miejsce spotkania modlitewnego wspólnoty wiernych. Budowa domu Bożego to w islamie tylko strata czasu¹.

Prorok Muhammad użył terminu „Masjid” w sensie miejsca kultu i podkreślił znaczenie modlitwy nieograniczonej przez żadne ściany. Termin ten w islamie również nie zawiera instrukcji dla konkretnego rytuału w budynku, to znaczy modlitwy klęczącej. Niektórzy badacze wskazują na arabskie korzenie tego pojęcia, inni kojarzą słowo „Masjid” od arabskiego słowa „Musalla”, które również oznacza „wspólne spotkanie modlitewne”, ale niepodobne do tych w świątyniach żydowskich czy chrześcijańskich. Z czasem określenie „Musalla” zmieniło swoje znaczenie, z pierwotnego – modlitwa wiernych – przekształciło się w opis otwartej przestrzeni na zewnątrz meczetu, przeznaczonej do rytualnej modlitwy, nadal nieograniczonej przez ściany i dach, ale jedynie poprzez „Mihrab” wyznaczający „Qiblah” – obecnie

jest nim świątynia Kaaby w Mekce. Opcjonalnym, raczej odświętnym, uroczystym elementem stała się kazalnica „Minbar”².

Tak więc podstawą prymitywnych meczetów tzw. typu arabskiego nie była struktura architektoniczna, ale otwarty plac³. Istnieje hipoteza, że pierwszy arabski meczet był prototypem domu proroka Mahometa w Medynie (Jasrib) z otwartym dziedzińcem do modlitw grupy wiernych⁴. Jedną z głównych różnic między islamem a chrześcijaństwem jest właśnie brak wymogu jakichkolwiek elementów budowlanych czy architektonicznych do przeprowadzenia rytuału modlitewnego⁵.

Dlatego biorąc pod uwagę kanoniczne znaczenie terminu „meczet”, należy odnotować jego brak tożsamości z terminem „świątynia”⁶, ponieważ w islamie modlitwa nie jest przywiązana do budynku⁷. Tworzenie szczególnego rodzaju budynków modlitwy dla muzułmanów – meczetów – było spowodowane potrzebą zebrania w jednym miejscu dużej liczby wiernych.

Ostatecznie wyróżnić można meczety różnego typu, w tym meczet dobrej rady (Jami) czy Wielki Meczet (Jami al-Kabir), meczet do codziennych modlitw (Masjid) z Musallą (otwarta platforma meczetu na modlitwy podczas Kurban-Bayram)⁸. Uważa się, że początkowo meczety, zwłaszcza kapitałowe, miały zapewnić dużą liczbę wiernych. Najistotniejszą zatem częścią meczetu jest podwórze do modlitwy i kierunek kanoniczny na Kaabah, a ściany oraz dach są jedynie uznawane za środek komfortu⁹.

Z biegiem czasu meczety rozwijały się w charakterystyczne budynki z wewnętrzną przestrzenią z kolumnami połączonymi łukami, tzw. arabski kolumnowy typ meczetów, z dziedzińcem i kolumnową salą modlitw¹⁰.

3. CECHY REGIONALNE I WPŁYW HISTORYCZNYCH UWARUNKOWAŃ NA TWORZENIE ISLAMSKIEJ ARCHITEKTURY ALGERII

Zgodzić się należy co do oryginalności architektonicznej etnograficznych regionów Algierii. Kultura Algierii ukształtowana została przez warunki klimatyczne determinujące sposób życia miejscowej ludności, warunki geograficzne państwa – wybrzeże (tzw. trwały obszar osadniczy), strefa środkowa (strefa semi-kolonizacji), strefa południowa zajęta przez pustynię Saharę (strefa populacji koczowniczej). Obecnie większość mieszkańców Algierii uważa się za Arabów, co potwierdza ich język i kultura, ale ich starożytni przodkowie należeli do lokalnych plemion berberyjskich, które w X w. p.n.e były częścią innych ludów.

Etnograficzne cechy Algierii wpłynęły również na procesy kształtowania się samego islamu.

Historycznie terytorium Algierii należy do Maghrebu¹¹. Pochodzenie słowa „Maghreb” jest arabskie, co wnioskować można na podstawie faktu, że Arabowie nazwali ziemię opanowaną przez „zachód Egiptu” właśnie tym określeniem, które oznacza arabski „zachód”. Według źródeł historycznych w czasie arabskiego podboju północnej Afryki terytoria te były zamieszkałe przez koczownicze plemiona, które Rzymianie nazywali „Berberami”, czyli barbarzyńcami.

W ten sposób można wyznaczyć historyczną periodyzację Algierii. W sumie rozróżnia się trzynaście okresów historycznych:

- 1) wiek VII n.e. (647 r.) – pierwsza arabska inwazja, inwazja Okbi ibn-Nafa (rządy Arabów);
- 2) lata 776–909 – rządy dynastii Rosemidów (Haridzhizm) (zasada Persów-tubylców z Basry);
- 3) lata 909–972 – dynastia Fatymidów (panowanie Arabów);
- 4) lata 972–1148 (1163) – panowanie dynastii Zirydów (panowanie lokalnych władców Berberyjskiego Środkowego Maghrebu);
- 5) lata 1007–1052 – rządy Hammada (panowanie lokalnych władców Berberyjskiego Środkowego Maghrebu);
- 6) XI wiek – druga inwazja arabska;
- 7) lata 1052–1147 – Almorawidzi (arabski نوطبارملا) (Rada Gubernatorów, Zachodni Berber Maghrebu, Maroko);
- 8) 1147–1235 (1269) – dynastia Almohadów (arabski نودحوملا) (Rada Gubernatorów, Zachodni Berber Maghrebu, Maroko);
- 9) lata 1215–1485 – panowanie dynastii Marinidów (Merinid) (panowanie władców berberyjskiego zachodniego Maghrebu, Maroko);
- 10) lata 1485–1556 – dynastia Abdalwadydów (Zajjanidzi, Banu „Abd al-Wad) (Rada Gubernatorów, Berber Bliskiego Maghrebu, Algieria);
- 11) koniec XV–XVI wieku – pojawienie się na atlantyckim wybrzeżu Hiszpanów i Portugalczyków, przejście terytoriów oraz budowa miast i fortec;
- 12) lata 1556–1830 – panowanie Imperium Osmańskiego;
- 13) lata 1830–1962 – kolonizacja francuska.

Biorąc pod uwagę fakt, że Afryka Północna należała do kolonii Cesarstwa Rzymskiego, między VII i XIX wiekiem znajdowała się pod panowaniem dynastii arabskich, perskich, berberyjskich, osmańskich, a także była terenem kolonizowanym przez Hiszpanów, Portugalczyków i Francuzów. Charakteryzował ją wielowarstwowy skład etniczny miast na wybrzeżu Algierii w czasach rządów osmańskich, co dowodzi, że architektoniczna islamska szkoła w Algierii powstała na styku kilku kultur naraz.

Na terytorium Maghrebu zdobytego przez Arabów istniała obok tradycji rzymskiej (ponieważ był prowincją Cesarstwa Rzymskiego) kultura arabska (kultura Berberów) – obie starały się zachować swoją tożsamość. Zdaniem autora cechy, które odróżniają szkołę architektoniczną w islamskim Maghrebie od innych islamskich szkół architektonicznych, to dziedzictwo czasów rzymskich, które ma bezpośredni wpływ na wybór materiałów budowlanych i budownictwa, kształtowanie kultury berberyjskich najeźdźców, lokalnej architektury i tradycji kulturowych.

Periodyzacja meczetów w Algierii wygląda następująco:

- 1) Pierwszy okres – 647 r. do połowy XI wieku, czas trwania 1–6 wymienionych wcześniej okresów historycznych, jednoczesna obecność wpływów arabskich, perskich, irackich

oraz lokalnych, budowa meczetów z kolumnami arabskiego typu. Nadal przebijają się echa starożytnych rzymskich tradycji: dekorowanie kolumn cylindrycznymi marmurami z typowym porządkiem korynckim. Ponadto standardem są kwadratowe plany minaretów lub kwadratowe stopnie o stożkowym wykończeniu, całość dopełnia obecność wewnętrznego dziedzińca z fontanną.

Cechy charakterystyczne meczetów: typ kolumnowy, proste niedekorowane fasady, okna ostrołukowe lub prostokątne, minarety z typowym kwadratowym planem, brak kopuł.

Materiały: kamień, drewno, gips, wapno, cegła, marmur, tynk, ceramika (dekoracje).

- 2) Drugi okres (czas Almorawidów) – 7 okres historyczny (lata 1052–1147), wpływ architektury andaluzyjskiej (łuki jak w La Mezquita – Wielkim Meczezie w Kordobie), pojawienie się większej liczby dekoracji. Panowała wówczas dynastia wojskowa, której rządy wiązały się z agresywnymi kampaniami, z wojnami z chrześcijanami i wrogimi dynastiami islamskimi (Almohad), dlatego budowa najważniejszych gmachów wiązała się z kompilacją umocnień, co znalazło odzwierciedlenie w liczbie i w cechach architektury fortecznej w meczetach przeznaczonych do modlitwy Maghrib.

Cechy charakterystyczne meczetów: kolumnowy typ bez dużego otwartego dziedzińca z basenem – na planie prostokąta z krzyżem na Qiblah, drewniane kolumny tworzące kształt podkowy połączonej z łukami (jak Meczeta Kutubijja [Księgarzy] w Marakeszu), których dwa rzędy łączą poprzecznie nawę (w Kutubijja zamocowane w 1322 roku). Wyryte w XII wieku bogate zdobienia na konsolach i narożnych kopułach Trompy służą ich osłonie, natomiast mihrab zaprojektowany jest na planie ośmiobocznym lub okrągłym z kanałami wiązki.

Dwa rodzaje meczetów: nawy równoległe do ściany Qiblah, nawiązujące od meczetu w Medinie (Tennessee meczet, meczet Sidi Okba) oraz tzw. andaluzyjski meczet, np. Wielki Meczeta w Kordobie.

Meczety powstałe w tamtym czasie: Wielki Meczeta w Algierze, Wielki Meczeta w Tilimsan (XI–XII wiek).

Materiały: kamień, cegła, płytki, ceramika, drewno, minerały.

- 3) Trzeci okres (czas Almohadów) – 8 okres historyczny – lata 1147–1235 (1269) (naznaczony religijnym uciskiem władców). Stylistyka meczetów tego okresu jest podobna do drugiej epoki, jednak meczety stają się wyższe, o bardziej wyrafinowanych proporcjach, mają prostokątny dziedziniec. Minarety są wysokie, mają formę kwadratowych wież, ozdobionych prostym geometrycznym wzorem. Wykorzystywano często motyw półokrągłej kopuły w kształcie podkowy, a ponadto same wnętrza zawierały wiele łuków pod sklepieniami.

Cechy charakterystyczne meczetów: dominacja arabskiego typu meczetów kolumnowych, budowa na planie kwadratu, poprzeczne kolumny zwieńczone łukami, obecność elementów architektury kalifatu Kordoby (łuki kątowe, dekoracje w kształcie muszli,

palmy), dekoracja Mihrabów według wzoru Wielkiego Meczetu w Kordobie w połączeniu z dość prostym wnętrzem, zastosowanie fragmentarycznych łuków, charakterystyczny wystrój nisz i „fałszywych” nisz (w niektórych meczetach nie ma Mihrabów, wówczas miejsce to na ścianie Qiblah oznaczone jest w inny sposób).

- 4) Czwarty okres (czas Merynidów i Abdalwadydów) – 9–10 okresy historyczne (lata 1215–1556). Okres ten odgrywał mniejszą rolę w periodyzacji meczetów w Algierii, ale był naznaczony aktywną budową pierwszych madras.

W czasach Merinidów ważniejsza od dekoracji meczetów była ich funkcjonalność.

Cechy charakterystyczne meczetów: siedem naw, gdzie środkowa nawa jest szersza od bocznych, minaret budowany na planie kwadratu z jedną lub kilkoma kondygnacjami pryzmatycznymi skierowanymi w górę, urządzone i wyróżnione jako odrębny element wnętrza Mihraby, zastosowanie dachów z glazurą i dekoracją ceramiczną.

- 5) Piąty okres (okres pierwszej europejskiej kolonizacji Hiszpanów i Portugalczyków) – 11 okres historyczny (koniec XV do XVI wieku) – wpływ hiszpańskich i portugalskich tradycji architektonicznych i budowlanych, co przejawia się zwłaszcza w wyglądzie dekoracji.
- 6) Szósty okres (okres eklektyzmu i mieszania tradycji za czasów panowania otomańskich korsarzy) – 12 okres historyczny (lata 1556–1830). Okres osmański odegrał znaczną pozytywną rolę w rozwoju islamskiej architektury w Algierii, wprowadzono wówczas budowę wielofasadowych meczetów. W tym czasie powstało wiele nowych miejsc kultu muzułmańskiego.

Cechy charakterystyczne meczetów: wpływy bizantyjskie i osmańskie (czerpanie z architektury nie tylko meczetów, ale i pałaców, budynków użyteczności publicznej), piramidalne kompozycje z centralną kopułą (czasem owalne jak meczet Jami al-Dzida) z oknami umieszczonymi w jej bębnie dla równomiernego oświetlenia, duża przestrzeń wewnętrzna, zachowany kwadrat w planie minaretu (minarety są zwężone i cienkie, z końcem stożkowym), stosowanie marmuru i płytek w dekoracji.

Znaczna liczba historycznych meczetów w Algierii to zabytki o znaczeniu światowym, krajowym lub regionalnym, które narzucają odpowiednie wymagania dotyczące zabudowań dokoła. Zgodnie z przyjętym ustawodawstwem memorandum rozróżnia się cztery strefy: strefę samego zabytku, w którym zabronione jest nowe budownictwo, obszar regulowanego rozwoju, strefę ochrony krajobrazu naturalnego i strefę ochrony warstwy archeologicznej.



Il. 1. Meczet Bej Mohammad El Kabir, 1792 (fot. R. Kouider, 2018)



Il. 2. Mezzet Hassana Pashy, Oran, 1796–1797 (fot. R. Kouider, 2018)

Artykuł stworzony pod kierownictwem naukowym prof. dr hab. Julii Ivashko, ORCID: 0000-0003-4525-9182.

PRZYPISY

- ¹ Zob. Al-Bukhari, *Sahih. Krótki zbiór Hadisów*, tłum. Vladimir (Abdullah) Nirsha. M., Ch. I. Khadis, 1998; V.V. Barthold, *Kompozycja w 7 t.*, M., 1964, s. 18–21; Idem, *Orientacja pierwszych muzułmańskich meczetów*, vol. VI, M., 1966; *Bliski Wschód i Iran*, L., Nauka, 1970, s. 94–95.
- ² Ibidem.
- ³ Ibidem.
- ⁴ Zob. *Islamski encyklopedyczny słownik*, A. Ali-Zade, Zavia AA (archiwum), Ansar, M., 2007; *Adnotowana bibliografia prac domowych na arabistyce, irańskich studiach i turkologii (1818–1917)*, L.N. Karska, Yu.E. Barszczewski (red.), Oddział Instytutu Orientalistyki, Publishing House SB RAS, M., St. Petersburg 2000; Afanasyev V., Mathieu M.E., Dyakonov M.I., Lukonin V.G., *Sztuka starożytnego wschodu*, M., Art, 1968.
- ⁵ V.V. Barthold, *Kompozycja w 7 t.*, op. cit.; *Bliski Wschód i Iran*, s. 6–44, 94–95.
- ⁶ *Islamski encyklopedyczny słownik*, op. cit.; *Adnotowana bibliografia prac domowych...*, op. cit.; V. Afanasyev, M.E. Mathieu, M.I. Dyakonov, V.G. Lukonin, op. cit.; *Bliski Wschód i Iran*, op. cit.
- ⁷ V.V. Barthold, op. cit.; *Bliski Wschód i Iran*, op. cit., s. 94–95.
- ⁸ *Islamski encyklopedyczny słownik*, op. cit.; *Adnotowana bibliografia prac domowych...*, op. cit.; V. Afanasyev, M.E. Mathieu, M.I. Dyakonov, V.G. Lukonin, op. cit.; *Bliski Wschód i Iran*, op. cit.; V.V. Barthold, op. cit.; *Bliski Wschód i Iran*, op. cit., s. 6–44, 209–225.
- ⁹ *Islamski encyklopedyczny słownik*, op. cit.; *Adnotowana bibliografia prac domowych...*, op. cit.; V. Afanasyev, M.E. Mathieu, M.I. Dyakonov, V.G. Lukonin, op. cit.; *Bliski Wschód i Iran*, op. cit.; V.V. Barthold, op. cit., s. 18–23; *Bliski Wschód i Iran*, op. cit., s. 6–44, 94–95.
- ¹⁰ V.V. Barthold, op. cit., s. 15–25; *Bliski Wschód i Iran*, op. cit.
- ¹¹ V.V. Barthold, *Orientacja pierwszych muzułmańskich meczetów*, op. cit.; L.S. Britannik, *Architektura Azerbejdżanu w XII–XIV wieku i jego miejsce w architekturze Bliskiego Wschodu*, M., 1966; *Ogólna historia architektury w 1212 tomach*, vol. 8, N.V. Baranova (red.), Wydawnictwo House of Building Literature, Moskwa 1969.

BIBLIOGRAFIA

- Al-Bukhari, *Sahih. Krótki zbiór Hadisów*, trans. Vladimir (Abdullah) Nirsha. M., Ch. I. Khadis, 1998.
- Adnotowana bibliografia prac domowych na arabistyce, irańskich studiach i turkologii (1818–1917)*, L.N. Karska, Yu.E. Barszczewski (red.), Oddział Instytutu Orientalistyki, Publishing House SB RAS, M., St. Petersburg 2000.
- Afanasyev V., Mathieu M.E., Dyakonov M.I., Lukonin V.G., *Sztuka starożytnego wschodu*, M., Art, 1968.
- Barthold V.V., *Kompozycja w 7 t.*, M., 1964.
- Barthold V.V., *Orientacja pierwszych muzułmańskich meczetów*, vol. VI, M., 1966.
- Bliski Wschód i Iran*, L., Nauka, 1970.
- Britannik L.S., *Architektura Azerbejdżanu w XII–XIV wieku i jego miejsce w architekturze Bliskiego Wschodu*, M., 1966.
- Islamski encyklopedyczny słownik*, A. Ali-Zade, Zavia AA (archiwum), Ansar, M., 2007.
- Ogólna historia architektury w 12 tomach*, vol. 8, N.V. Baranova (red.), Wydawnictwo House of Building Literature, Moskwa 1969.

Klaudia A. Obreńska (klaudia.a.obrebska@gmail.com)

 orcid.org/0000-0001-8500-7890

Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Warszawie, Wydział Zabytków Warszawy

Maciej Bartos

Akademia Górniczo-Hutnicza, Wydział Górnictwa i Geoinżynierii, Katedra Geomechaniki, Budownictwa i Geotechniki

Architektura handlowa Warszawy w czasie Polski Ludowej i jej losy po transformacji na wybranych przykładach

Commercial architecture in Warsaw during times of Polish People's Republic and in the aftermath of the transformation on selected examples

Streszczenie

Hasło „handel w czasie Polski Ludowej” przywołuje skojarzenia pustych (lub wypełnionych wyłącznie octem i musztardą) półek sklepowych, peweksów lub „organizowania” rozmaitych towarów. Jednak, paradoksalnie, w latach 1945–1989 wybudowano wiele interesujących obiektów mających pełnić funkcję handlową. W artykule przedstawiono subiektywny wybór najciekawszych budynków handlowych w Warszawie oraz omówiono pokrótce ich losy po transformacji ustrojowej. Autorzy zauważyli niepokojącą tendencję do rugowania z przestrzeni miejskiej architektury powojennej i poszukują przyczyny tego zjawiska.

Słowa kluczowe: architektura handlowa, socmodernizm, socrealizm, zabytki

Abstract

The term 'commerce in the times of the Polish People's Republic' brings back memories of empty shelves (or filled with only vinegar and mustard), Pewex shops and 'organising' different commodities. However, it can be seen as a paradox that in years 1945–1989, many interesting commercial buildings were built. In this article, a subjective choice of the most interesting commercial buildings of Warsaw is presented and their post-transformation history is briefly summarised. The authors consider the disturbing tendency to displace post-war architecture from public spaces and attempt to identify the possible causes of this situation.

Keywords: commercial architecture, socmodern, socialist realism, architectural monuments

Skala zniszczeń wojennych oraz stołeczny charakter Warszawy poskutkowały gwałtownym wzrostem budownictwa po 1945 roku. Najpilniejsze było uzupełnienie braków w architekturze mieszkaniowej, jednak konieczne było również stworzenie niemalże od podstaw infrastruktury usługowej. Po transformacji ustrojowej architektura, która powstała po wojnie, zaczęła konsekwentnie i niepostrzeżenie znikać z przestrzeni miasta. W niniejszej pracy podjęto się analizy możliwych przyczyn tego zjawiska na wybranych przykładach architektury handlowej.

Problemy aprowizacyjne były uciążliwym elementem codzienności Polski Ludowej. Puste półki, gigantyczne kolejki i szczęśliwcy z wiszącymi na szyi rolkami papieru toaletowego, na długo stały się symbolem omawianego okresu. Jednak mimo reglamentacji towarów, na terenie całego kraju budowano różnego typu obiekty handlowe. Podobnie jak budowa hal targowych w XIX wieku, których symbolicznym zadaniem było wprowadzenie miasta do grupy metropolii, inwestowanie w często innowacyjne w konstrukcji lub detalach budynki handlowe również miało mieć propagandowy wydźwięk¹.

W konsekwencji kampanii wrześnieowej, powstania w getcie warszawskim i powstania warszawskiego zniszczeniu uległo 72% (w przypadku Śródmieścia 88%) budynków zabudowy mieszkaniowej². Część mieszkańców Warszawy zginęła, część wyjechała z miasta już na zawsze. Po dzielnicach żydowskich i ich mieszkańcach zostały wyłącznie gruzy. Warszawa stała się symbolem okrucieństwa wojny, poprzez odbudowę mogła jednak stać się symbolem zwycięstwa życia nad śmiercią. Architektom, którzy przeżyli wojnę, możliwość zbudowania miasta w zasadzie od nowa rozpałała wyobraźnię i dawała możliwość wypróbowania w praktyce, na niespotykaną dotąd skalę, rozwiązań modernistycznych³. Helena i Szymon Syrkusowie czy Bohdan Lachert kontynuowali, w ramach Biura Odbudowy Stolicy, zainspirowane działalnością Le Corbusiera eksperymenty z formą i funkcją budynków, a nawet całych założeń architektonicznych. Ten okres względnie swobodnego rozwoju architektury, ograniczanego przede wszystkim kwestiami finansowymi, przerwała obowiązująca od 1949 roku doktryna socrealizmu. Architekci zmuszani byli do wyparcia się swoich modernistycznych korzeni, wywierano naciski, by składali samokrytyki za wcześniejsze realizacje, a znajomość z Le Corbusierem czy Gropiusem określali jako „błędy młodości”⁴. Od tej pory architektura miała być socjalistyczna w treści i narodowa w formie. Mimo że doktryna ta obowiązywała tylko siedem lat i oficjalnie z niej zrezygnowano pod koniec odwilży, stanowi cezurę czasową, która na zawsze zmieniła oblicze polskiego modernizmu w architekturze. Od tamtej pory do lat osiemdziesiątych w polskiej architekturze panował socmodernizm, który to termin został wprowadzony przez Adama Miłobędzkiego⁵.

W pierwszych latach po zakończeniu II wojny światowej architektura handlowa mierzyła się z tymi samymi wyzwaniem co cała odbudowująca się stolica. Początkowo na ulicach Warszawy dominował handel uliczny, w późniejszym okresie sklepy umieszczano w powstającej ówczesnie, krytykowanej przez tygodnik „Stolica” parterowej zabudowie⁶.

W czasopiśmie „Stolica” po raz pierwszy wspomniano o budowie pierwszego domu towarowego 7 marca 1948 roku⁷. Dom Towarowy „Smyk”, dawniej znany jako Cedet (skrót od

nazwy Centralny Dom Towarowy), został zaprojektowany przez Zbigniewa Ihnatowicza i Jerzego Romańskiego w latach 1947–1948 i znajdował się na ulicy Kruczej 50⁸. Do użytku został oddany 22 lipca 1951 roku⁹. Ze względu na to, że otwarcie nastąpiło już w trakcie panowania doktryny socrealizmu, a Cedet miał formę modernistyczną, spotkała się ona z wieloma nie-pochlebnymi ocenami¹⁰. W 1951 roku jeden z architektów obiektu, Zbigniew Ihnatowicz, został zmuszony do złożenia samokrytyki¹¹. Dwadzieścia cztery lata później w Cedecie wybuchł pożar, który strawił dużą część budynku¹². Po 1989 roku „Smyk” zachorował na częstą przypadłość polskiej przestrzeni. Pokryty wielkoformatowymi płachtami reklamowymi zaczął z niej znikać, a mieszkańcy zaczęli zapominać o jego istnieniu. W 2014 roku firma Immoebel rozpoczęła prace na terenie Cedetu¹³. Mimo że od roku 2006 budynek znajdował się w rejestrze zabytków, skala wyburzeń była tak duża, że de facto trzeba w tym wypadku mówić o rozbiórce budowli¹⁴. Immoebel i Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków uznali takie działania za zasadne, ponieważ według nich pożar z 1975 roku uszkodził oryginalną żelbetową konstrukcję budowli¹⁵. Zaskakującym i oburzającym argumentem za ocaleniem wyłącznie niewielkiego fragmentu żelbetowego szkieletu od strony alei Jerozolimskich było wykorzystanie samokrytyki Ihnatowicza¹⁶. Uznano, że skoro ze swojego dzieła nie był zadowolony sam twórca, nie jest konieczne chronienie go za wszelką cenę¹⁷. Na okolicznościach, w których architekt był zmuszony wyrazić krytyczną opinię na temat „Smyka”, się nie koncentrowano¹⁸. Mimo że Immoebel w maju 2018 roku zaprezentował dawny Cedet z fasadą możliwie najbardziej podobną do tej jeszcze sprzed pożaru (nie zapomniano również o zdobiącym elewację neonie), wnętrza, które pełniły równie istotną rolę, zostały całkowicie przebudowane¹⁹. Architekci, którzy pracowali nad odbudową „Smyka” wykazali się dużą wrażliwością na detal (we wnętrzach odnaleźć można wiele elementów nawiązujących do modernizmu okrętowego – np. drzwi z okrągłymi oknami przypominającymi bulaje czy kominy budzące skojarzenia z okrętowymi) – jednak oryginalne wyposażenie i wystrój zabytku zniknęły bezpowrotnie (il. 1 i il. 2). Jerzy Majewski, warszawianista i historyk sztuki, określił los „Smyka” jako „barbarzyńskie zniszczenie zabytku”²⁰. Ciężko z tą opinią polemizować. Dodatkowo przynębia fakt, że wpisanie obiektu do rejestru zabytków wcale nie chroni go przed rozbiórką, a casus „Smyka” unaocznia luki w obowiązującym prawodawstwie dotyczącym ochrony zabytków.

Jednak nie wszystkie rozbiórki były tak zaskakujące i nie wszystkie miały miejsce po transformacji ustrojowej. Pierwszym pawilonem handlowym powojennej Warszawy był zaprojektowany w 1957 roku pawilon „Śródmieście” (il. 3)²¹. Znajdował się on na rogu ulicy Marszałkowskiej i alei Jerozolimskich i z samego założenia był budowlą doraźną²². Architekci, Tadeusz Tomicki i Ryszard Trzaska, stworzyli obiekt z wieloma nowatorskimi rozwiązaniami²³. Całkowite przeszklenia ścian i zastosowanie w posadzkach tych samych płyt, którymi wybrukowane były chodniki na zewnątrz pawilonu, sprawiły, że budynek pozostawał w relacji z otoczeniem zewnętrznym²⁴. Dzięki przeszkleniom światło słoneczne w ciągu dnia doświetlało ekspozycję, w nocy zaś rozświetlony pawilon wyróżniał się w przestrzeni.

Jednym z budynków handlowych, którego forma bez wątpienia została zainspirowana pawilonem „Śródmieście”, był pawilon „Chemia” (il. 4). Podobnie jak w budynku Tomickiego i Trzaski również i w „Chemii” dzięki przeszklonym ścianom w parterowym, niewielkim budynku główną rolę grało światło. Zaprojektowana przez Jana Bogusławskiego i Bohdana Gniewiewskiego „Chemia” powstała trzy lata po wybudowaniu „Śródmieścia” na ulicy Nowogrodzkiej 2⁵. Rozebrano ją w 2008 roku²⁶. Najbardziej jednak interesujące w tym przypadku jest to, co powstało na jej miejscu – w trzy lata po rozbiórce „Chemii” na jej miejscu stanęło absolutne przeciwieństwo niewielkiego, świetlistego pawilonu – masywna, ciemna, wielopiętrowa bryła luksusowego domu handlowego „Vitkac” projektu Stefana Kuryłowicza²⁷. Porównanie obydwu budowli jest wstrząsające. Szczególnie jeśli budynek Kuryłowicza potraktujemy jako wyraz aspiracji architektury po transformacji, w której luksus musi oznaczać ignorowanie kontekstu historycznego miejsca, ignorowanie uwarunkowań przestrzennych otoczenia i ignorowanie potrzeb ludzi, którym „Vitkac” zagląda codziennie w okna i którego czarna fasada zastąpiła im dostęp do naturalnego światła.

Kolejny budynek stał się symbolem – nie tylko polskiej architektury socmodernistycznej, funkcjonował również jako jedna z najbardziej rozpoznawalnych budowli stolicy. Pojawiał się w komiksach (np. *Tytus, Romek i A'Tomek* autorstwa Papcio Chmiela) i filmach (np. *Le-karstwo na miłość* z 1966 roku w reżyserii Jana Batorego), uzyskał nawet wyróżnienia na Biennale w Sao Paulo (il. 5)²⁸. Nad jego powstaniem pracował cały sztab specjalistów: architektów (Jerzy Hryniewiecki, Ewa i Maciej Krasińscy), inżynierów (Stanisław Kuś, Józef Sieczkowski, Waław Zalewski, Andrzej Żurawski) i artystów plastyków (Edward Krasiński, Gabriel i Hanna Rechowiczowie)²⁹. Ten pierwszy w Warszawie sklep samoobsługowy znajdował się w samym sercu Mokotowa, na ulicy Puławskiej 2, przy placu Unii Lubelskiej³⁰. Oprócz hali targowej znajdował się w nim także bar „Frykas”³¹. Budowano go w latach 1959–1962³². Najbardziej charakterystyczną cechą „Supersamu” był dach, który stanowił niespotykane do tej pory wyzwanie konstrukcyjne i kształtował formę zarówno wewnętrzną, jak i zewnętrzną budowli. Wisił on wyłącznie na linach, niepodparty w żadnym miejscu³³. Krytycy architektury doszukiwali się w nim podobieństw do zadaszeń straganów, z kolei Gabrielowi Rechowiczowi, jednemu z głównych twórców dekoracji wewnętrznej „Supersamu”, przywodził na myśl łuskę wieloryba lub przeskalowany liść³⁴. W projekcie wykorzystano też wiele innych innowacyjnych rozwiązań, np. stworzony specjalnie do tej budowli polski, transparentny i ogniodporny lakier do drewna³⁵. Niestety, mimo rozpoznawalności, w 2006 roku dokonano rozbiórki sklepu³⁶. Gdy została podjęta decyzja o likwidacji sklepu, po raz ostatni okazał się on trendsetterem. Paweł Giergoń, wtedy student ostatniego roku historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, piszący pracę magisterską o Jerzym Hryniewieckim, rozpoczął działania mające na celu zablokowanie rozbiórki³⁷. Niestety – bez rezultatu. Jednak od tego momentu rozpoczęła się debata publiczna dotycząca losów powojennego modernizmu.

Zarówno pawilon „Chemii”, jak i „Supersam” znajdowały się na bardzo atrakcyjnych działkach, a jak słusznie zauważył historyk sztuki, profesor Waldemar Baraniewski, architektura

po transformacji zaczęła kierować się głównie ekonomią³⁸. Jest to bez wątpienia jedna z przyczyn znikania obiektów powojennych. Na miejscu „Supersamu” powstał kompleks biurowo-handlowy projektu Stefana Kuryłowicza, architekta odpowiedzialnego również za „Vitkaca”, który zastąpił dawną „Chemię”. Podobnie jak „Vitkac” nie nawiązywał bryłą do swojej poprzedniczki, tak „Plac Unii City Shopping” nie nawiązuje do swojego poprzednika. Dodatkowo rozbiórka „Supersamu” obnażyła kompletny brak porozumienia pomiędzy stołecznym ratuszem, a aktywistami broniącymi budynku. Najwyraźniej urzędnicy zinterpretowali protesty jako wyraz nostalgii za siecią sklepów Supersam, gdyż dla załagodzenia nastrojów, w ramach kompensacji, na ulicy Puławskiej 131 postawiono blaszaną halę sklepową o takiej nazwie. Również w niczym nie przypomina ona bryły „Supersamu” Hryniewieckiego. „Blaszak” ten miał być budynkiem tymczasowym, stoi jednak do dzisiaj.

Istnieje oczywiście możliwość, że problem znikania powojennego modernizmu z przestrzeni miejskiej dotyczy bardziej prozaicznych kwestii i taka architektura się po prostu nie sprawdziła. Nie byłby to pierwszy zarzut tego typu. Charles Jencks już w 1977 roku ogłosił, że modernizm umarł pięć lat wcześniej wraz z wysadzeniem w powietrze amerykańskiego osiedla Pruitt-Igoe³⁹. Mimo przemyślanego projektu osiedla i dużych nakładów finansowych było ono systematycznie dewastowane, a mieszkańcy okolicznych miejscowości nazywali je „piekłem”⁴⁰. Jednak gdy badacze pochylili się nad narracją byłych mieszkańców Pruitt-Igoe, okazało się, że wcale nie wspominają oni osiedla jako „piekła”⁴¹. Architektura handlowa również musiała się mierzyć z różnymi problemami. W 1950 roku, na rok przed otwarciem pierwszego warszawskiego domu towarowego, stolicę zamieszkiwało prawie 650 tysięcy ludzi⁴². W 2016 roku już prawie trzy razy więcej⁴³. Sklepy i pawilony handlowe budowane w Polsce Ludowej nie były zaplanowane do obsługiwanie tylu konsumentów i przyjmowania tylu towarów⁴⁴. Dodatkowo dzisiejsza architektura handlowa ma do spełnienia inne funkcje. Oprócz przeznaczenia wyłącznie targowego powinny znajdować się w niej również punkty usługowe (tradycyjnie związane z przestrzenią publiczną miasta) czy rozrywkowe⁴⁵. Jednak mimo że architektura handlowa Polski Ludowej nie byłaby w stanie zaspokoić dzisiejszych oczekiwań wobec obiektu handlowego, istnieje szereg możliwości zmiany jej zastosowania. Budynki przystosowane do ekspozycji towarów znakomicie sprawdzają się jako obiekty wystawowe, czego przykładem może być dawny Dom Meblowy „Emilia”, który w latach 2008–2016 stanowił oddział Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Architektura przedwojennego modernizmu zdążyła pokryć się patyną. Poświęca się jej książki, artykuły, monografie, wydaje się, że powszechnie docenia się jej wartość. Architektura powojenna nie ma tyle szczęścia. Oprócz wymienionych wcześniej przyczyn takiej sytuacji, konieczne jest rozważenie jeszcze jednego czynnika, który może mieć wpływ na znikanie z przestrzeni miejskiej powojennych budynków.

Andrzej Leder, filozof kultury, zauważył, że tkankę miejską można zbadać z punktu widzenia psychoanalizy⁴⁶. Wtedy to, co obecnie jest systematycznie wypierane z przestrzeni stolicy, i to, co wypierane obiekty zastępuje, stanowi swoistego rodzaju symbol. Warszawa,

jak słusznie odnotował Leder, jest bez wątpienia miastem po traumie⁴⁷. Jednak traumą była nie tylko II wojna światowa, lecz także czterdzieści cztery lata Polski Ludowej. Zgodnie z tym, co zaprezentowano w niniejszym artykule, powojenne obiekty handlowe powstawały w wielu odmianach modernizmu. Niektóre z nich z powodu swojej międzynarodowej formy były poddawane krytyce w okresie socrealizmu. Niestety mimo to wiele osób traktuje je jako reprezentację Polski Ludowej, niezależnie od ich przynależności stylowej.

Wśród cech traumy wymienia się między innymi brak ciągłości i kontekstu⁴⁸. Uprawianie polityki historycznej na tkance miejskiej, bo tym jest właśnie systematyczne pozbawianie Warszawy budynków powojennych, jest tworzeniem braku ciągłości w przestrzeni.

Nie da się ukryć, że tego typu architektura nie starzeje się ładnie. Jednak jest jeszcze o co walczyć. Pawilon „Cepelia” projektu Zygmunta Stępińskiego, jeden z nielicznych istniejących pawilonów handlowych omawianego okresu, znajduje się na rogu ulicy Marszałkowskiej i alei Jerozolimskich (il. 6 i il. 7). Przepuszczalnie niewiele osób zdaje sobie sprawę z jego istnienia, ponieważ od lat jest zastąpiony wielkoformatowymi płachtami reklamowymi. Może być to sytuacja alarmująca, jeśli przyjmiemy, że jest to sposób na przyzwyczajanie mieszkańców stolicy do braku „Cepelii” w przestrzeni, podobnie jak było w przypadku „Smyka”. Jakub Lewicki, Mazowiecki Wojewódzki Konserwator Zabytków, na początku 2019 roku wpisał „Cepelię” do rejestru zabytków – od decyzji tej odwołał się najemca umieszczający na obiekcie wielokoformatowe reklamy. W związku z tym do czasu rozstrzygnięcia odwołania przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pawilon chroniony jest wyłącznie poprzez ujęcie go w gminnej ewidencji zabytków – bez zgody konserwatora zabytków można m.in. umieszczać na nim reklamy czy prowadzić prace wewnątrz obiektu. Historia lubi się powtarzać – właściciel pawilonu planuje jego kompleksowy remont, jednak w mediach zawrzało, gdy udostępniono informację, że jednym z najemców miałby być koncern McDonald’s. Pozostaje nadzieja, że tym razem, inaczej niż w przypadku „Supersamu”, osobiste animozje w stosunku do sieci restauracji nie przeszkodzą w renowacji i pozwolą przetrwać zabytkowi.



Il. 1. Kominy na dachu Cedetu (fot. Klaudia Obrębska)



Il. 2. Pawilon „Śródmieście” (fot. Zbigniew Siemaszko)



Il. 3. Pawilon „Chemia“ (fot. Zbigniew Siemaszko)



Il. 4. „Supersam“ w komiksie *Tytus, Romek i A'Tomek* (aut. Papić Chmiel)



Il. 5. Zygmunt Stępiński na tle pawilonu „Cepelia“ (aut. nieznan)

PRZYPISY

- ¹ M. Omilanowska, *Narodziny metropolii – warszawskie hale targowe*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 2/2006, s. 28–31.
- ² J. Zieliński, *Realizm Socjalistyczny w Warszawie, Urbanistyka i Architektura 1949–1956*, Warszawa: Fundacja Hereditas, Warszawa 2009, s. 13.
- ³ B. Chomętowska, *Lachert i Szanajca. Architekci awangardy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 269.
- ⁴ Ibidem, s. 289–300.
- ⁵ A. Miłobędzki, *Architektura ziem Polski. Rozdział europejskiego dziedzictwa*, Cracow: International Cultural Centre Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994.
- ⁶ *Jak to było przed trzema laty*, „Stolica”, nr 25/1948, s. 8; nr 27/1948, s. 9.
- ⁷ *Tutaj stanie nowoczesny powszechny dom towarowy*, „Stolica”, nr 10/1948, s. 3.
- ⁸ J. Zieliński, op. cit., s. 26.
- ⁹ J. Skarżyński, *C. D. T. Centralny Dom Towarowy*, „Stolica”, nr 15/1951, s. 4.
- ¹⁰ J. Zieliński, op. cit., s. 26.
- ¹¹ W. Baraniewski, T. Fudala, M. Krasucki, J. Mytkowska, *Zaczęło się od aktywistów. I co dalej?*, [w:] *Emilia. Meble, muzeum, modernizm*, red. K. Szotkowska-Beylin, Wydawnictwo Karakter, Kraków–Warszawa 2016, s. 13; M. Wojtczuk, *Inwestycje w Warszawie. Nowy Smyk w rok wyskoczy z ziemi*, „Gazeta Stołeczna”, 18.08.2016, s. 5.
- ¹² J.S. Majewski, *Hybryda zamiast zabytku*, „Stolica”, nr 4/2017, s. 6; M. Wojtczuk, op. cit.
- ¹³ M. Wojtczuk, op. cit.
- ¹⁴ *Gminna ewidencja zabytków m. st. Warszawy*, s. 161.
- ¹⁵ M. Wojtczuk, op. cit.
- ¹⁶ W. Baraniewski, T. Fudala, M. Krasucki, J. Mytkowska, op. cit., s. 13.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Ibidem.
- ¹⁹ J.S. Majewski, op. cit., s. 6; M. Wojtczuk, op. cit., s. 5.
- ²⁰ J.S. Majewski, op. cit., s. 6.
- ²¹ Ł. Bireta, A. Kędziorek, C. Lisowski, *Szklane duchy. O architekturze Emilii i znikających pawilonach handlowych Warszawy*, [w:] *Emilia. Meble, muzeum, modernizm*, Wydawnictwo Karakter, Kraków–Warszawa 2016, s. 97.
- ²² Ibidem, s. 97–98.
- ²³ Ibidem, s. 97.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ Ł. Bireta, A. Kędziorek, C. Lisowski, op. cit., s. 98; F. Springer, *Żle urodzone. Reportaż o architekturze PRL*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011, s. 90–95.
- ²⁶ Ł. Bireta, A. Kędziorek, C. Lisowski, op. cit., s. 100; F. Springer, op. cit., s. 90–95.
- ²⁷ Ibidem.

- ²⁸ K. Czerniewska, *Gaber i Pani Fantazja*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2011, s. 161.
- ²⁹ Ł. Bireta, A. Kędziołek, C. Lisowski, op. cit., s. 100; K. Czerniewska, op. cit., s. 158–179, 324; F. Springer, op. cit., s. 82–89.
- ³⁰ K. Czerniewska, op. cit., s. 158; F. Springer, op. cit., s. 83.
- ³¹ K. Czerniewska, op. cit., s. 162.
- ³² Ł. Bireta, A. Kędziołek, C. Lisowski, op. cit., s. 100; K. Czerniewska, op. cit., s. 158; F. Springer, op. cit., s. 82.
- ³³ K. Czerniewska, op. cit., s. 161; F. Springer, op. cit., s. 83.
- ³⁴ K. Czerniewska, op. cit., s. 160–161.
- ³⁵ F. Springer, op. cit., s. 84.
- ³⁶ Ł. Bireta, A. Kędziołek, C. Lisowski, op. cit., s. 100; F. Springer, op. cit., s. 82.
- ³⁷ W. Baraniewski, T. Fudala, M. Krasucki, J. Mytkowska, op. cit., s. 10; F. Springer, op. cit., s. 85.
- ³⁸ W. Baraniewski, T. Fudala, M. Krasucki, J. Mytkowska, op. cit., s. 10.
- ³⁹ C. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1987, s. 9.
- ⁴⁰ G. Giovannoni, *Trzy lekcje. Dyskusja na temat modernistycznych osiedli mieszkaniowych we Francji i Stanach Zjednoczonych*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 4/2015, s. 76.
- ⁴¹ G. Giovannoni, op. cit., s. 74–81.
- ⁴² *Rocznik Statystyczny 1950*, Warszawa 1951, s. 17.
- ⁴³ *Rocznik Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej 2016*, Warszawa 2016, s. 215.
- ⁴⁴ K. Sadowy, M. Happach, *Przestrzeń publiczna jako wyzwanie społeczne*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 4/2015, s. 90.
- ⁴⁵ M. Smagacz, *Galeria, centrum, center – o tożsamości współczesnego miejsca handlu*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 2/2006, s. 9.
- ⁴⁶ A. Leder, *Jeżeli brakuje własnej formy*, rozm. przep. D. Leśniak-Rychlak i M. Karpińska, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 4/2015, s. 10.
- ⁴⁷ Ibidem.
- ⁴⁸ Ibidem.

BIBLIOGRAFIA

- Baraniewski W., Fudala T., Krasucki M., Mytkowska J., *Zaczęło się od aktywistów. I co dalej?*, [w:] *Emilia. Meble, muzeum, modernizm*, red. K. Szotkowska-Beylin, Wydawnictwo Karakter, Kraków–Warszawa 2016, 8–16.
- Bireta Ł., Kędziołek A., Lisowski C., *Szklane duchy. O architekturze Emilii i znikających pawilonach handlowych Warszawy*, [w:] *Emilia. Meble, muzeum, modernizm*, red. K. Szotkowska-Beylin, Wydawnictwo Karakter, Kraków–Warszawa 2016, 95–116.

- Chomętowska B., *Lachert i Szanajca. Architekci awangardy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015.
- Czerniewska K., *Gaber i Pani Fantazja. Surrealizm stosowany*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2011.
- Giovannoni G., *Trzy lekcje. Dyskusja na temat modernistycznych osiedli mieszkaniowych we Francji i Stanach Zjednoczonych*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, 4/2015, 74–81.
- Gminna ewidencja zabytków m. st. Warszawy.*
Jak to było przed trzema laty, „Stolica”, 25/1948, 8.
Jak to było przed trzema laty, „Stolica”, 27/1948, 9.
- Jencks C., *Architektura postmodernistyczna*, Wydawnictwo „Arkady”, Warszawa 1987.
- Leder A., *Jeżeli brakuje własnej formy*, rozm. przepr. D. Leśniak-Rychlak i M. Karpińska, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, 4/2015, 10–21.
- Majewski J.S., *Hybryda zamiast zabytku*, „Stolica”, 4/2017, 6.
- Miobędzki A., *Architektura ziem Polski. Rozdział europejskiego dziedzictwa*, Cracow: International Cultural Centre Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994.
- Omilanowska M., *Narodziny metropolii – warszawskie hale targowe*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, 2/2006, 28–31.
- Rocznik Statystyczny 1950*, Warszawa 1951.
Rocznik Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej 2016, Warszawa 2016.
- Sadowy K., Happach M., *Przestrzeń publiczna jako wyzwanie społeczne*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, 4/2015, 86–92.
- Skarżyński J., *C. D. T. Centralny Dom Towarowy*, „Stolica”, 15/1951, 4.
- Smagacz M., *Galeria, centrum, center – o tożsamości współczesnego miejsca handlu*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, 2/2006, 8–11.
- Springer F., *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011.
Tutaj stanie nowoczesny powszechny dom towarowy, „Stolica”, 10/1948, 3.
- Wojtczuk M., *Inwestycje w Warszawie. Nowy Smyk w rok wyskoczy z ziemi*, „Gazeta Stołeczna”, 18.08.2016, 5.
- Zieliński J., *Realizm Socjalistyczny w Warszawie, Urbanistyka i Architektura 1949–1956*, Warszawa: Fundacja Hereditas, Warszawa 2009.

Li Shuan (455237029@qq.com)
Kijowski Narodowy Uniwersytet Budownictwa i Architektury

Zachowania dziedzictwa kulturowego z czasów secesji europejskiej w miastach Chin

Preservation of cultural heritage from the time of European secession from the cities of China

Streszczenie

Dziedzictwo czasów secesji europejskiej w Chinach to wiele obiektów o różnych funkcjach. Podobnie jak w Europie Zachodniej na rozprzestrzenianie się stylu secesyjnego w chińskich miastach wpłynął przede wszystkim czynnik ekonomiczny – rozwój handlu z Europą i Rosją, co doprowadziło do rozprzestrzeniania się europejskiej tradycji modernistycznej i secesyjnej architektury. Styl secesyjny w architekturze chińskiej łączył się na wiele sposobów, obejmując jednocześnie działania kilku kultur obcych (niemieckiej – regiony północne i południowe; rosyjskiej, angielskiej, francuskiej, portugalskiej), wraz z wielowiekową tradycją Chin.

Słowa kluczowe: secesja, tożsamość narodowa, Chiny, modernizm

Abstract

The legacy of the European secession from China is a lot of objects with different functions. Just like in Western Europe, the spread of the Art Nouveau style in Chinese cities was influenced above all by the economic factor – the development of trade with Europe and Russia, which led to the spread of the European tradition of modernist and Art Nouveau architecture. The Art Nouveau style of a Chinese architect combined the activities of several foreign cultures (German, including both the northern and southern regions; Russian; English; French; Portuguese) with the centuries-old traditions of China in many ways.

Keywords: secession, national identity, China, modernism

1. WSTĘP

Obecnie w Chinach istnieje znaczna liczba obiektów z czasów secesji europejskiej, pełniących funkcje reprezentacyjne i muzealne. Aktualnie ich utrzymanie pozwala na wzmacnianie kontaktów z krajami europejskimi w różnych dziedzinach badań, konserwacji i renowacji dziedzictwa architektonicznego, jednakże stały się one także problemem konserwatorów i renowatorów budynków.

Dziedzictwo czasów secesji europejskiej w Chinach to około dwustu obiektów o różnych funkcjach (budynki użyteczności publicznej i przemysłowej, obiekty inżynierskie, rezydencje, wille, domy i budownictwo opłacalne). Jednak w Chinach często archiwalna baza danych obiektów z czasów secesji w miastach jest zbyt mała, co stwarza pewne trudności w badaniach.

Na tle znaczącej liczby historycznych i architektonicznych obiektów w Chinach opisy tych noszących ślady secesji europejskiej pozostają praktycznie niewidocznym akcentem w przemianach kultury chińskiej, tworzonej przez tysiące lat.

Podobnie jak i w Europie Zachodniej na rozprzestrzenianie się stylu secesyjnego w chińskich miastach wpłynął przede wszystkim czynnik ekonomiczny, który znalazł odzwierciedlenie w rozwoju handlu z Europą i Rosją, co doprowadziło do szybkiego wzrostu miast wzdłuż wschodniego wybrzeża kraju. Rozwój sieci kolejowej i transportu morskiego oraz regulacje ich dotyczące ułatwiały przepływ kapitału. Konsekwencją tych procesów było formowanie się osad z tych ośrodków secesji w miastach-koloniach (*settlements*), którymi były zarówno ośrodki gospodarcze, jak i polityczne pod obcym protektoratem.

Doprowadziło to do połączenia się europejskiej tradycji modernistycznej i secesyjnej architektury z jasnymi budynkami ideologicznie ważnych urzędów krajowych oraz z innymi stylami pod wpływem lokalnych warunków klimatycznych i kulturowych w prywatnych budynkach. Nowoczesna architektura secesyjna postawiła w nowo rozwijających się miastach w różnych regionach świata – jako przykłady warto wspomnieć regiony Harbinu (miasto założone przez Polaka – Adama Szydłowskiego), obszar Badahuan w Qingdao, których planowanie miało miejsce na podstawie europejskich (rosyjskich, niemieckich) wytycznych urbanistycznych. Pod wpływem lokalnych tradycji i warunków klimatycznych odbyła się stopniowa transformacja budowli w *settlementach* w stylu europejskim.

Mówimy tu o stylu wdrażania i dostosowania do warunków lokalnych, które doprowadziły do zależności architektury *settlementu* od przynależności do jakiegoś kraju w połączeniu z tradycyjną chińską architekturą.

Jednakże, jeśli przeanalizujemy architekturę głównych osad zagranicznych w Chinach (Harbin, Dalian, Tianjin, Qingdao, Szanghaj, Hongkong, Makau), możemy zauważyć pewne preferencje stylistyczne. Wyjątkiem były miasta Qingdao (niemiecki *settlement*), Harbin i Dalian (rosyjski *settlement*), gdzie, jak w innych miastach kolonijnych (angielskich, portugalskich), używano tradycyjnie stylów innego rodzaju – romantycznego, historycznego,

eklektycznego. Na przykład w Qingdao zjednały się północny germański Jugendstil, styl romantyczny i tradycyjna bawarska południowoniemiecka architektura, co musiało wyrażać narodowe poczucie tożsamości.

Jak wspomniano powyżej, wprowadzanie secesji w Chinach ograniczało się zazwyczaj do europejskiego osadnictwa.

Styl secesyjny w architekturze chińskiej łączył się na wiele sposobów, obejmując jednocześnie działania kilku kultur obcych (niemieckiej – regiony północne i południowe; rosyjskiej, angielskiej, francuskiej, portugalskiej), wraz z wielowiekową tradycją Chin.

Tożsamość narodowa settlementu określiła styl i charakter architektury secesyjnej. Brak twórczych migracji między osadami pomógł im oddzielić się od innych nowo powstałych miasteczek, co doprowadziło do znaczących różnic w interpretacji stylu secesyjnego w rosyjskim i niemieckim settlementie – Harbinie i Qingdao.

2. GŁÓWNA CZĘŚĆ

W badaniach naukowych rosyjskich, niemieckich i chińskich określano dotychczas rozmieszczenie obiektów secesyjnych w Harbinie i Qingdao. W planowaniu Harbina w czasach rosyjskiej dominacji realizowane były zasady urbanistyki rosyjskiej, natomiast styl architektury secesji dotychczas istnieje w niektórych obiektach o różnych funkcjach. Secesyjna zabudowa Harbina gęsto koncentruje się w dwóch dzielnicach lokalnych, dzięki czemu możliwy jest rozwój wspólny dla tych obszarów i dziedzictwa środków restauracyjnych.

Znaczną ilość obiektów w stylu secesyjnym w chińskich miastach stanowi dziedzictwo w ponemieckim settlementie Qingdao. Należy porównać zabudowę tego miasta z wymienianym wcześniej Harbinem. W Qingdao niemiecki układ urbanistyczny powstał w latach 1897–1914, a wraz z planowaniem miejskich ulic i placów zostały zbudowane budynki administracyjne, komenda policji, więzienie, protestancki kościół, kilka szpitali, banków, biurowców, obserwatorium, poczta, telegraf, restauracja, hotele, kluby, szkoły, wille, obiekty portowe, fabryki.

W przeciwieństwie do obiektów Jugendstil, z których większość jest ograniczona systemem kwartalnym, obiekty Jugendstil w Chinach i Japonii zostały unowocześnione, co jest wyraźnym skutkiem lokalnej tradycji architektonicznej, według której architektura obiektu jest wtórna w stosunku do otoczenia i musi integrować się z nim harmonijnie. Zatem kolejnym elementem całkowicie innego postrzegania obiektów europejskiej secesji w miastach-koloniach jest ich rozmieszczenie w kompozycji środowiska naturalnego.

Mówiąc o budowach administracji, należy zauważyć, że są to najoryginalniejsze obiekty w stylu North National Romantic w Qingdao – np. rezydencja gubernatora i protestancki kościół. W tym przypadku możemy mówić o zastosowaniu modernistycznych zasad North National Romantic, o podopieństwie do obiektów w Niemczech, Finlandii, Skandynawii, krajach bałtyckich.

Istnieją różne typy obiektów w estetyce secesyjnej w Harbinie i Qingdao, ale samą istotę secesji odnaleźć można w sylwetkach z oryginalnymi dachami, wieżami i szczytami, ponieważ wieże i szczyty akcentują kształt budowli, a występują głównie w reprezentatywnych budynkach użyteczności publicznej i dworcach Kolei Wschodniocchińskiej w Harbinie.

Niektóre wnioski uzyskano poprzez badanie grupy różnych technik secesyjnych w Harbinie i Qingdao w obiektach zwiędających secesję – w dużych budynkach użyteczności publicznej i dworcach Kolei Wschodniocchińskiej w Harbinie oraz w budynkach w stylu North National Romantic w Qingdao (il. 1, 2). Na obiekty secesyjne w Harbinie, Dalianiu, Tianjinie, Qingdao, Szanghaju, Macau znaczne wpływały miały także historyzm i eklektyzm tak, że możemy mówić o transformacjach i dostosowaniu europejskiego Art Nouveau (secesji) do warunków lokalnych chińskich, jednocześnie podkreślając oddzielną grupę unikalnych budynków publicznych i rządowych (il. 1, 2).

Współczesne chińskie zmodernizowane obiekty eklektyczne odznaczają się różnorodnością wież i szczytów, ale należy zaznaczyć ich niewielkie zróżnicowanie i prostotę w porównaniu z europejskimi modernistycznymi odpowiednikami.

We współczesnym Harbinie odnaleźć można bogactwo form dachów i wykończeń z jednoczesnym podkreśleniem tradycyjnych elementów wystroju, które w pojedynczych przypadkach pozbawiają konstrukcję stylistycznej czystości. W budynkach Harbina znajdują się wieże z dachami krzywoliniowymi, namiotowymi, kopułami. Najpowszechniej stosowana była złożona forma attyki z oknami, wnękami, z ornamentami w płaszczyźnie strychu, często z zastosowaniem metalowych ogrodzeń w charakterze nowoczesnej dekoracji.

We współczesnym Qingdao dekoracyjna rola w prezentacji wież i ich wykończeń w dużej mierze związana była z dostępnymi materiałami budowlanymi (dachówki, kamień). Najciekawsze z wież namiotowych są wieże obiektów o charakterze głównie publicznym, będące przykładami stylu North National Romantic.

W obu opisywanych miejscach widoczna jest różnorodność i złożoność poszczególnych elementów – to dotyczy zarówno formy wież, dachów, jak i otworów okiennych i drzwi. Budynki w Harbinie mają otwory okienne zarówno prostokątne, segmentowe, jak i okrągłe, owalne, wypukłe czy trapezowe kompozytowe. Szyby pojedyncze, podwójne, potrójne oprawione są różnymi dekoracjami sztukatorskimi. Szczególną uwagę zwraca się na ramy witraży okiennych, tworzące oryginalne połączenie linii prostych i zakrzywionych. Wypełniając niemal każde okno, tworzą indywidualne i niepowtarzalne wzory.

W Harbinie także można znaleźć obiekty architektury secesyjnej wyróżniające się okrągłymi, kwadratowymi, prostokątnymi z zaokrąglonymi narożnikami, trapezowymi, zakrzywionymi formami. Są nawet przykłady kombinacji krzywych form łączących styl secesyjny z gotyckim wejściem: jedno-, dwu-, trzy- i czteroobrazowe drzwi z oryginalnym wypełnieniem skrzydła w stylu modernistycznym, w tym także z dekoracją klamek. Największą różnorodność można zauważyć wśród form drzwi wejściowych, gdzie w wielu przypadkach zastosowana została kombinacja złożona z wejścia połączonego z ostrokątnymi okienkami po bokach.

Należy zauważyć, że forma budynków w stylu North National Romantic w Qingdao została wprowadzona do miejscowości przez architektów niemieckich. Jednak jej cechy są znacznie prostsze w porównaniu ze standardami europejskimi stylu North National Romantic.

Inaczej rzecz ma się w Tiencin. Tam secesyjne elementy zabudowy wykazują mniejszą czystość stylu, są prostsze i bardziej związane z modernizmem eklektycznym. W południowo-wschodniej części Chin, w Szanghaju i Makau, secesja nie została aż tak wyeksponowana. Wyjaśnienie leży w etnicznym pochodzeniu osady, w Harbinie, Dalian i Qingdao estetyka secesyjna była typowa ze względu na protektorat tych osad (rosyjski, niemiecki), a w Szanghaju (pod brytyjskim protektoratem) i Macau (pod portugalskim protektoratem) nie był to styl narodowy.

Odrębny aspekt związany jest z wykorzystaniem materiałów budowlanych. Jako przedmioty nowoczesne i zmodernizowane eklektycznie w budowach Qingdao zastosowano czerwoną cegłę, tynk, poszarpany granit okładziny, a ponadto sztukę rzeźbienia w drewnie. Architektura secesyjna Qingdao przejawia się właśnie w połączeniu tych materiałów w elementach dekoracyjnych i konstruktywnych z belkami metalowymi, drewnianymi podłogami, a czasami – konstrukcjami stalowymi.

Analiza złożonych obiektów budowlanych o różnych funkcjach pozwoliła wyodrębnić cechy architektury secesyjnej również w Harbinie. W przeciwieństwie do budynków w Qingdao, gdzie stosunek kompozycji symetrycznych i asymetrycznych jest podobny, kompozycje fasad w Harbinie zdominowała asymetria. Ponadto w Harbinie w budynkach nie używano granitu ani żadnego innego podobnego kamienia naturalnego. Wykonano je z cegły i otynkowano, a następnie dobudowano do nich wieże, tarasy i balkony wykonane z drewna. Tak więc możemy stwierdzić większą różnorodność technik ekspresji tektonicznej w domach w stylu secesyjnym w Harbinie. Mimo dominacji sylwetka ze szczytami i dachami, architektura osady nie różni się jednak aż tak bardzo od tej w Qingdao.

Badając techniki secesyjne w budownictwie, Qingdao można dojść do kilku wniosków. Przede wszystkim istotny tutaj jest sposób komponowania budynków w skład naturalnego krajobrazu – nie ma jednej, dominującej techniki budowlanej, ponieważ styl North National Romantic łączono z technikami historycznymi i eklektycznymi – chodziło o dostosowanie europejskiego modernizmu do warunków lokalnych, jednocześnie podkreślając oddzielną grupę unikalnych budynków. Warto wspomnieć także o połączeniu estetyki secesyjnej z głównych ośrodków w Chinach z historycznymi stylami poprzednich epok.

Szczególne role naturalnego krajobrazu w kompozycji wynikała z obecności wolnych terytoriów i dominacji wielowiekowych tradycji chińskiego ogrodnictwa krajobrazowego. W przypadku obiektów secesyjnych w Chinach (a także w Japonii) należy podkreślić ich doskonałe wpasowanie w otaczającą przyrodę, co odróżnia je od modernistycznych budynków w zabudowie kwartałowych dzielnic w innych miastach.

Znacząca rola krajobrazu obiektów modernistycznych w Chinach wynika z dwóch powodów:

- a) obecności wolnych terenów niezabudowanych, co pozwoliło na tworzenie parków;
- b) bezpośredniego wpływu wielowiekowych chińskich tradycji, polegających na organicznym połączeniu budynku i naturalnego otoczenia z ogrodami i masywami wodnymi (szczególnie w reprezentatywnych obiektach).

Badanie nowoczesnych obiektów Qingdao pozwala nam mówić o wykorzystaniu stylu secesyjnego na dużą skalę w budownictwie reprezentatywnych budynków, a na mniejszą – w pozostałych obiektach (mieszaniowych i publicznych). Mówiąc o wyrażeniu tektoniki fasadowej, warto zauważyć, że początkowo odkryto ją w obiektach Qingdao. W tym przypadku możemy mówić o odziedziczonym połączeniu poszczególnych technik kompozytorskich i elementów North National Romantic z podobnymi obiektami w północnych Niemczech, Finlandii, Skandynawii oraz w krajach nadbałtyckich.

Porównywanie obiektów dwóch głównych ośrodków modernistycznych w Chinach pokazuje użycie różnych technik kompozycyjnych, ale i w Harbinie, i w Qingdao najbardziej znaczące budynki administracyjne wciąż pozostają równie monumentalne.

Ochrona dziedzictwa kulturowego jest ważna dla całej ludzkości. Dotyczy ona nie tylko pojedynczych „ikonicznych” obiektów lub zbioru obiektów jednego architekta wpisanych na listę dziedzictwa UNESCO. Dziedzictwo modernistyczne w Chinach także jest w opiece konserwatorów i restauratorów zabytków, co bezpośrednio związane jest z sytuacją urbanistyczną w miastach.

Na podstawie analizy współdziałania obiektu i środowiska udowodniono, że najbardziej znaczący wpływ na zmianę postrzegania obrazów i modernizmu w centrach Chin miał lokalny krajobraz. To spowodowało transformację stylu w innym środowisku.

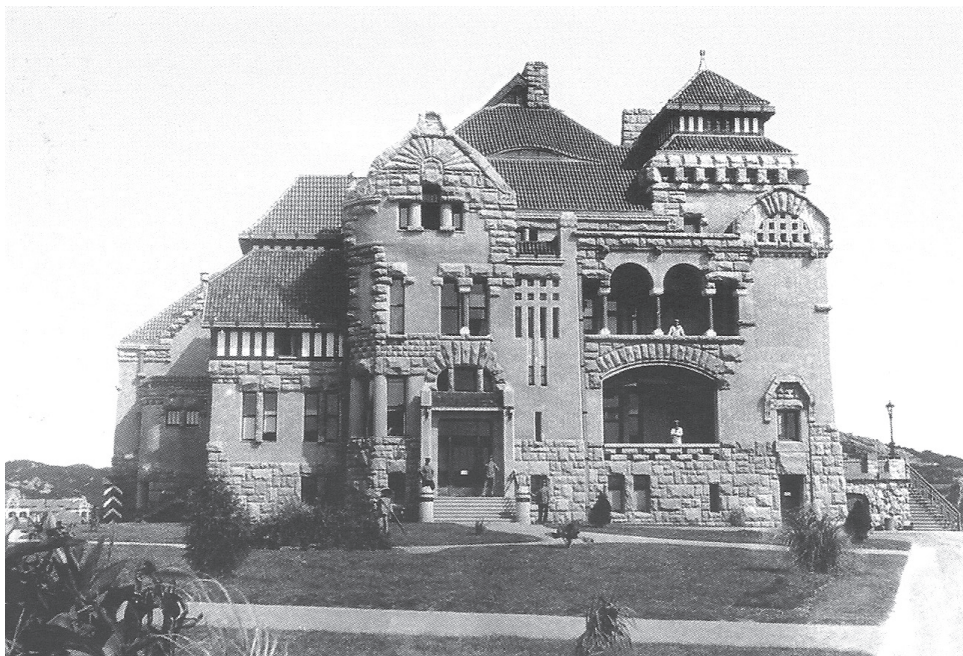
Europejska estetyka secesyjna w Chinach pokazuje swoją różnorodność, ale we wszystkich obiektach łączy się ona z pozostawionymi elementami istotnymi historycznie i eklektycznie.

Można zauważyć, że obiekty europejskiej secesji w Chinach (z wyjątkiem rosyjskiego Harbina) wykazują znacznie mniejszą różnorodność elementów składowych niż europejskie przykłady z tamtego okresu. Prawie nigdy nie występują oryginalne wieże, poddasza, dachy, rzadsze są okna zakrzywione lub w ogóle w innej formie niż prostokątne. Porównując powyższe, należy dojść do wniosku, że największą różnorodność i oryginalność elementów secesyjnych ze wszystkich miast w Chinach można odkryć właśnie w Harbinie.

3. OGÓLNE WNIOSKI

- 1) Na podstawie badania obiektów architektury secesyjnej w europejskich osadach w Chinach oraz wpływu czynników zewnętrznych wywnioskowano, że decydującymi czynnikami w powstawaniu i rozprzestrzenianiu się architektury secesyjnej w Chińskiej Republice Ludowej były czynniki ekonomiczne (tworzenie kolonii europejskich miast wzdłuż wybrzeża) i polityczne (zagraniczne zarządzanie w obrębie miast-kolonii). Z kolei te przyczyniły się do rozwoju transportu, budownictwa i wyrażenia tradycji stylu secesyjnego w setlmentach rosyjskich i europejskich. Jednak obraz architektoniczny w tych miastach zależał całkowicie od przynależności politycznej danego setlmenta. Zatem w odniesieniu do terytoriów rosyjskich takim stylem była europejska wersja dekoracyjnej secesji z dodatkowym zwróceniem uwagi na elementy form – ogrodzenia metalowe, balustrady i balkony. W germańskim setlmentcie Qingdao zwrócono się bardziej ku północnej stylistyce North National Romantic w tworzeniu najważniejszych politycznie budynków oraz czerpano ze stylu bawarskiego. Możemy zatem sformułować tezę o bezpośrednich relacjach cech stylu secesyjnego w Chinach z tożsamością terytorialną. Na rozwój modernizmu w Chinach wpłynęły przeniesione poza Europę tradycje architektoniczne i budowlane oraz warunki lokalne, które doprowadziły do znacznego przekształcenia tożsamości w porównaniu z odpowiednikami europejskimi.
- 2) Badania głównych obiektów konwencji secesyjnej w Chinach w środowisku miejskim udowodniły, że rozpowszechnienie stylu w obcych setlmentach zależało bezpośrednio od czynników ekonomicznych, które wyjaśniają lokalizację głównych ośrodków o charakterze secesyjnym (i przede wszystkim samych setlmentów) w Chinach wzdłuż wybrzeża i ich brak w Chinach kontynentalnych.

Nagromadzenie obiektów secesyjnych wzdłuż wschodniego wybrzeża i na Północnym Wschodzie pokazuje również bezpośredni wpływ czynników ekonomicznych i politycznych: techniki secesyjne były i pozostały obce kulturze Chin – jedynie lokalnie znaleźć można pozostałości po nich w miastach-koloniiach pod europejskim patronatem. Tak więc można powiedzieć, że większość dawnych elementów architektonicznych w stylu secesyjnym została zmieniona pod wpływem kultury chińskiej. A współcześnie zaczęły pojawiać się przykłady syntetycznych obiektów „Chińskiego Narodowego Romantyzmu”, choć nie jest to estetyka rozprzestrzeniona na skalę masową.



Il. 1. Rezydencja gubernatora Qingdao. Zdjęcie z pocz. XX wieku



Il. 2. Szkoła Japońska dla chłopców w Qingdao (ang. *Tsingtao*). Stara widokówka z pocz. XX wieku

Artykuł stworzony pod kierownictwem naukowym prof. dr hab. Julii Ivashko, ORCID: 0000-0003-4525-9182.

BIBLIOGRAFIA

- Artemyeva A.A., *Nowoczesność w architekturze Chabarowska*, Czwarte odczyty Grodka, materiały regionalnej konferencji naukowo-praktycznej Dalekiego Wschodu Rosji: region Amur w historyczno-kulturowym i przyrodniczo-naukowym kontekście Rosji, cz. 2, Wydawnictwo KhKKM im. N.I. Grodekova, Chabarowsk 2004, 47–53.
- Artemyeva A.A., *Secesyjny styl i architektura*, materiały międzynarodowej konferencji naukowej „Procesy migracyjne na Dalekim Wschodzie (od czasów starożytnych do początku XX wieku)”, Izdv-BGPU, Blagoveshchensk 2004, 20–24.
- Artemyeva A.A., Kraidin N.P., *Rola elementów dekoracyjnych w modernistycznej architekturze miast Dalekiego Wschodu*, materiały piątej międzynarodowej konferencji naukowej IAS HSTU „Nowe pomysły nowego stulecia”, Wydawnictwo, KHSTU, Chabarowsk 2005, 129–133.
- Ivashko Yu.V., *Nowoczesność w architekturze Japonii*, biuletyn architektoniczny KNUBA, vol. 1, Kyiv 2013, 31–36.
- Johston T., Erh D., *Far from Home. Zachodnia architektura w chińskich portach północnego traktatu*, Hong Kong 1996.
- Lane Miller B., *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries (Modern Architecture and Cultural Identity)*, Cambridge University Press, Cambridge GB 2000.
- Levoshko S.C., *Studia historyczne i kulturowe Harbina. Architektura wschodniej Syberii. Rosyjskie miasta na Dalekim Wschodzie*, vol. 1, Khabarovsk 2002, 167–192.
- Levoshko S.C., *O rosyjskiej architekturze Harbina. Fakty i referencje: Almanach historyczny i kulturowy, badania i materiały*, t. III, *Rosyjski za granicą: polityka, gospodarka, kultura*, St. Petersburg 2002, 133–141.

Olha Sosyk (olhasosik@gmail.com)
Kyiv National University of Culture and Arts

Trends in fine art, as exemplified by the legacy of W. Kotarbiński, and architecture of the late 19th and early 20th centuries

Tendencje w sztukach wizualnych (na przykładzie twórczości W. Kotarbińskiego) i architekturze końca XIX – początku XX wieków

Abstract

This article analyses the commonality of trends in fine art and architecture of the late 19th and early 20th centuries. By the examples of the legacy of Wilhelm Kotarbiński, Arnold Böcklin, Aleksandr Verbytsky and Valerian Rykov it is proven how antique subjects were creatively reconsidered in the age of historicism-eclecticism and modern art. The difference between the paintings and bas-reliefs of the late 19th and early 20th centuries from the Greek images is analysed and the main features of the legacy of famous artists are determined. The distribution of a specific kind of national romanticism in Russia – the neo-Russian style of Abramtsevo and Talashkino – is characterised.

Keywords: trends, fine art and architecture, historicism-eclecticism, modern

Streszczenie

W dziedzinie architektury przeanalizowano tendencje w sztuce i architekturze końca XIX i początku XX wieków. Na przykładzie twórczości Wilhelma Kotarbińskiego, Arnolda Böcklina, Aleksandra Wierbickiego i Waleriana Rykova udowodniono, że w dobie historyzmu-eklektyzmu i secesji ulegały twórczemu przemyśleniu wątki antyczne. Zbadano różnice między malowidłami i płaskorzeźbami z końca XIX i początku XX wieku a greckimi obrazami. Określono indywidualne cechy twórczości znanych malarzy. Scharakteryzowano specyficzną odmianę narodowego romantyzmu w Rosji – neorosyjski styl Abramcewa i Tałaszkińska.

Słowa kluczowe: tendencje, sztuka i architektura, historyzm-eklektyzm, secesja

1. INTRODUCTION

The period of the second half of the 19th century was marked by a change in the ruling elite; the bourgeoisie gradually came to power as a result of a series of bourgeois revolutions replacing the reign of the aristocracy. Since the customer always influenced the style preferences and favours, the sphere of activity of the ruling elite prompted the implementation of scientific and technological discoveries. The invention of the locomotive prompted the emergence of large-scale structures for stations and depots. The invention of cement, Portland cement and concrete caused a real revolution in the technology of construction. Buildings of a fundamentally new functional purpose appeared – passages, department stores, exchanges, offices, etc. This led to radical changes in the style of architecture.

The period of the second half of the 19th century is the period of the emergence of 19th-century rationalism, the so-called 'style of engineers', from which the 'style of artists' – the modern (Secession, Art Nouveau, Jugendstil) – organically grew up in the 1890s. In parallel with the innovative rationalism of the nineteenth century, there was historicism-romanticism, which was based on the citation of the styles of past epochs. Historicism-romanticism also corresponded to the tastes of the new ruling elite; therefore, mansions were erected with the active use of historically themed paintings in the interiors.

2. ESSENTIAL PART

There is typically much in common between the fine art and the architecture of a particular era. Such parallels can be made between fine art and architecture of Ancient Egypt, Greece, Rome, Gothic, Baroque, Classicism, and similar eras. This is why the analysis of the work of the Polish artist Wilhelm Kotarbiński objectively reflects not only artistic trends at the turn of the century, but also characterises the artistic tastes of society and proves the commonality of architectural and artistic trends.

Wilhelm Kotarbiński was born into a noble family in 1848, in the town of Nieborów in the province of Warsaw. From 1867 to 1871, he attended painting classes at the Warsaw Society of Fine Arts, and in 1871, he went to Rome and he remained there for ten years. After returning from Italy, Kotarbiński was invited by Adrian Prakhov to work in Kyiv on interior paintings of St. Volodymyr's Cathedral built in the Russian-Byzantine style. Prakhov himself was a professor at University of St. Volodymyr, an archaeologist and art historian. He directed paintings and was not seriously concerned with the paintings of Kotarbiński, but highly appreciated his graphic works.

In some scientific sources, Kotarbiński is described as an artist of a new style of modernism due to his passion for mystical and supernatural subjects, and themes of death, but it is also true that Kotarbiński was at the same time a representative of academicism at

the end of the 19th century, with a combination of modernism and symbolism. In his legacy, there are paintings on mythological, historical and religious themes.

Another facet of the artist's work is the interior paintings of St. Volodymyr's Cathedral and the Kyiv mansions of the philanthropists Tereshchenko and Khanenko (Ill. 1). Thus, the interior of the mansion of Bohdan and Varvara Khanenko was decorated with thirteen panels. Of particular note are the side panels of the plafond ('Cupid with a bow', 'Cupid in flowers', 'Cupid among flowering branches and blue birds', 'Garland of flowers', 'Cupid is flying', 'Vase with flowers', 'Butterfly on the flowering branch', 'Flowering branch and butterflies', 'White butterfly on the flowering branch'), picturesque panels over the northern and southern doors or so-called desportes ('Allegory of sleep', 'Allegory of death') and the composition of the frieze with the images of the four civilisations of the ancient world – Egypt, India, Greece and Rome. These images of civilisations are in the Red Room (Ill. 1).

It is necessary to analyse the plots of these images in more detail as they indicate the synthesis of different trends in the architecture of this period. The image of Cupid is not typical of modernism; these traditions in historicism originate from the classicism of the late 18th and early 19th centuries, whereas the images of flowers and especially butterflies in modernism came from borrowed Japanese art traditions based on admiring the nature. The origins of paintings on the themes of ancient civilisations should be considered in the context of archaeological excavations performed in the 19th century followed by the appearance of a number of works on historical themes. Instead, the appearance of the allegory of sleep and death is a direct trend in the fine art and architecture of the modern world, which declares the transition from sleep to the eternal sleep and in which the theme of death is romanticised.

Wilhelm Kotarbiński was engaged in the painting of the plafond of another mansion belonging to Mykola Tereshchenko. Architectural 'mirrors' were decorated with decorative panels featuring Old-Russian scenes of epics. In particular, there are the subjects 'Dobrynia Nykytych, his wife and Aliosha Popovych', 'The Bogatyrs', 'Dobrynia Nykytych's fight with Illia Muromets', 'Solovii Budymyrovych with Prince Volodymyr in Kyiv', and 'Dobrynia Nykytych saves Prince Volodymyr's niece along with other princesses from the Serpent's Cave'. Four paintings were painted on canvas with oil paints and fixed to the ceiling on wooden stretchers. Kotarbiński painted the ceiling of the lobby of Tereshchenko's mansion, probably during the years 1887–1900, which was either at the same time or at the end of the work on the paintings of St. Volodymyr's Cathedral. Plots selected by the artist themselves were also on Old-Russian themes: 'The Second Battle of Dobrynia Nykytych with the Dragon Gorynych', 'Dobrynia Nykytych in Departure', 'Dobrynia Nykytych and Dunai Ivanovych', and 'Solovii Budymyrovych'.

Comparison of the subjects of paintings of two mansions indicates the existence of two artistic trends in the society. These both use historical subjects, but in the compositional and figurative interpretation of the era of historicism-romanticism and use scenes based

on artistic and imaginative doctrine of Art Nouveau. Another source of creativity which influenced many artists and also W. Kotarbiński is national romanticism, namely the so-called 'neo-Russian style', established in the nineteenth century by the artists Abramtsevo and Talashkino. It was Russian national romanticism that became a certain opposition to mystical and pessimistic plots of European modernism as it was not based on the theme of life and death, afterlife and visions but on folklore tales and epics. This branch of national romanticism became extremely popular in Russia, as it was associated with national identity and national Slavic uniqueness. Mass replication of this phenomenon is evidenced by similar scenes on millions of postcards that were bought. Artists emerge who mostly draw postcards and thus become popular (in particular Serhii Solomko).

By the example of Kyiv houses, one can trace the common trends of using ancient Greek plots in a new way of interpreting and combining antique stories and stylistics of modernism. As examples, we selected the house at 15 Luteranska Street (1908, architect Oleksandr Verbitskyi) and the house at 4 Museum Lane (1909, architect Valerian Rykov).

The house at No. 15 was erected in Mariia Krasovska's estate as a revenue house. Its feature is the construction of a complex relief and decoration of the main facade in the style of 'flat decorative modern', while there is much less signs of decorative modern in it (windows and doorways, decor, artistic metal) than, say, in the Kyiv objects of another modern architect – Ignacy Ledochowski, a Pole by birth (Kachkovsky Clinic at 33 Honchar Street, revenue houses at 19 and 21 Vietrova Street and 32 Velyka Zhytomyrska Street). The signs of modern in the house at 15 Luteranska Street include the use of majolica, moulded phytomorphic inserts under the sub-eaves belt, the asymmetry of the facade with the displacement of the main axis to the left, along the faceted bow window of the second to fourth floors and the decorative majolica panels on the curvilinear gable (Ill. 1). It is this majolica panel that is a vivid example of the combination of the ancient plot and modern traditions which is also present in the image of playing Satyr of W. Kotarbiński (Ill. 3).

This panel represents the famous painting by a Swiss artist, Arnold Böcklin, a distant descendant of the German artist Hans Holbein, who in his work is quite close to W. Kotarbiński. This picture is named 'Spring Evening' (Ill. 4) and illustrates the ancient Greek legend 'Pan and Syrinx'. This plot was used by artists of the age of classicism, but in the era of modernism, it was redefined in accordance with new artistic trends and preferences. In the modern era, Greek subjects lack pathos, academicism, images become dynamic, at the same time (in case of the legacy of Böcklin) certain anxiety and even ominousness occur in them. Just like Wilhelm Kotarbiński, Arnold Böcklin reproduced non-real plots in paintings, but instead, a world of mystical images and legends. Unlike most of the paintings by Böcklin, where some mysticism, tension or ominousness is felt in the ancient stories, the painting 'Spring Evening' does not have that expression and reflects the scene of Pan's play on the syrinx reed, which two forest nymphs are dreamingly listening to. This painting was very well known, not only

in Europe but also in the territory of the Russian Empire; therefore, its choice as a plot for a majolica panel (performed by the artist A. Kozlov in the Abramtsevo ceramic workshop) was not accidental.

The combination of the ancient Greek plot, already in the interpretation of the late modern art, is present on the facade of the house at 4 Museum Lane. This seven-storey revenue house belonged to engineer Isaak Isserlis and at that time was considered to be one of the most comfortable in Kyiv. The peculiarity of the facade solution of the house is a combination of features of rationalist and classicised modern.

The most interesting features are the stucco decorations of the facade executed on the sketches of the famous sculptor Theodore Balavensky, especially the multi-figure composition 'Triumph of Phryne' in the inter-window spaces on the second floor. In turn, this bas-relief was created on the basis of the picture 'Phryne at Poseidon feast in Eleusis' by Henryk Siemiradzki, which is stored in the Russian Museum in St. Petersburg. The painting depicts the moment of Phryne's reverence as the goddess of Aphrodite, the bas-relief on the façade has the same scene, even Phryne's position is the same here.

3. GENERAL CONCLUSIONS

An overview of the general trends in fine art and architecture at the end of the 19th and early 20th centuries suggests that they arose under the influence of common factors. In particular, for the architecture of the period of historicism-eclecticism, the use of the motives of the styles of past epochs was inherent. Such directions emerged as Neo-Gothic, pseudo-Mauritanian and Russian-Byzantine styles and neoclassical; in some buildings, motifs of Indian or Egyptian architecture were used. It is noted that the fascination with the styles of the past in architecture was predetermined, firstly, with the discovery of Egyptian civilisation by Europeans in the days of Napoleon, and secondly, with the excavations of Pompeii which were held in the nineteenth century. In turn, the novels by Boleslaw Prus and Walter Scott contributed to the interest of the general public in the ancient civilisations and the East. This led to the rapid spread of pseudo styles of the 19th century and neo styles of the 20th century in the territory of Western Europe and the Russian Empire.

The modern style was of particular importance in fine art and architecture in the late 19th and early 20th centuries; this radically transformed the very construction of painting and graphic work and the object of architecture. This is due to the specific origins of the modern, which was based, inclusively, on Eastern art, especially Japanese, for which understatement, allegory, symbolism, asymmetry in the construction of the composition, mystical and fantastic subjects, a specific colour range, and the theme of death are just characteristic. These plots penetrate first into Western European art, and through the work of Pre-Raphaelites,

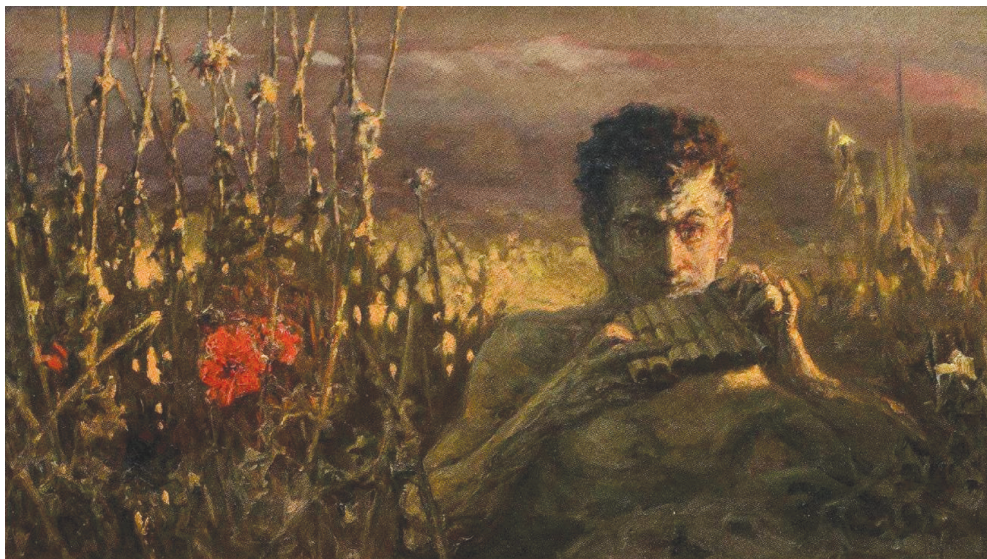
they influence the origins of modernism in the mansions of the architect Victor Horta, transforming according to the conditions of construction. The legacy of the painter Wilhelm Kotarbiński is a typical example of the synthesis of modernism and symbolism, where there are also themes of death, mystical debris, and creatures from the afterworld. This is why the notion that the nervousness of the lines and silhouettes of modernism in architecture and the ominous moulded decor of buildings was a premonition of the crisis in society, World War I, can be fully attributed to the legacy of Wilhelm Kotarbiński, as often, an artist intuitively foresees the future in his paintings.



III. 1. Kotarbiński's paintings in the 'Red Room' of the Khanenko mansion
(source: <https://vakin.livejournal.com/1496402.html>)



Ill. 2. Majolica panel on the façade of the house at 15, Luteranska Street
(source: <https://www.pinterest.com/pin/268527196517781432>)



III. 3. W. Kotarbiński, Satyr, 19th century, oil, canvas
(source: <https://artsandculture.google.com/asset/spring-evening>)



III. 4. A. Böcklin, Spring Evening, 1879, oil, wood
(source: <https://artsandculture.google.com/asset/spring-evening>)

REFERENCES

Drug O., Malakov D., *Mansions of Kyiv*, Kyiv: Kyi 2004.

Ivashko Yu., *Houses of Kyiv with Gothic Elements: research on history and architecture*, Kyiv: Hopak 2004.

Ivashko Yu.V., *Houses of Kyiv in Modern Style: research on history and architecture*, Kyiv: Hopak 2006.

The house at 23, Luteranska Street. State Archive of the city of Kyiv, fund 100 – series 1, no. 206, 1314; fund 163 – series 6, no. 145; series 46, no. 157.

The house at 4, Museum Lane. State Archive of the city of Kyiv, fund 100 – series 1, no. 1080.

PUA

PLANOWANIE
PRZESTRZENNE
I REGIONALNE

Zhanna Dykun (arch_zhanna@ukr.net)
Kyiv National University of Construction and Architecture

Trends in the formation of maritime passenger terminal architecture in intermodal transport systems using the example of the reconstruction of the passenger terminal in port Odessa

Trendy kształtowania architektury morskich terminalów pasażerskich w warunkach intermodalnych systemów transportowych na przykładzie przebudowy terminalu statków pasażerskich w Odessie

Abstract

This article considers modern trends in the of development of intermodal passenger transport systems as factors influencing the formation of maritime passenger terminals (MPT). The paper describes the main intermodal factors that influence the structure of passenger terminals: master plan, functional organisation and formation of internal space. The article is supplemented with proposals for the reconstruction of the passenger terminal in port Odessa and its further adaptation to intermodal technologies.

Keywords: marine passenger terminal, intermodal transportation, reconstruction, intermodal zone

Streszczenie

W artykule omówiono aktualne trendy w rozwoju pasażerskich systemów transportu intermodalnego jako czynnik wpływający na tworzenie morskich terminali pasażerskich (MTP). Opisano główne poziomy wpływu czynnika intermodalności na strukturę morskich terminali pasażerskich: plan generalny, organizacja funkcjonalna i tworzenie przestrzeni wewnętrznej. Artykuł jest uzupełniony propozycjami odbudowy terminalu statków pasażerskich w Odessie i jego dalszej adaptacji do technologii intermodalnych.

Słowa kluczowe: morski terminal pasażerski, transport intermodalny, rekonstrukcja, strefa intermodalna

1. INTRODUCTION

The history of the development of intermodal transport dates back around 130 years. It takes its origins from freight transportation, the cooperation of various types of cargo transportation, their unification and standardisation. Beginning in the nineteen fifties and sixties, with the commencement of container traffic, the development of intermodal freight traffic has become an important factor in the development of the world transport system (WTS). The next logical step in the development of the global transport system is the implementation of intermodal technologies within the passenger transport sector. The turning point in determining the beginning of the systemic implementation of intermodal transport at the state level in Europe should be considered to be the appearance in 2001 of the White Paper 'European transport policy for 2010: time to decide'. This document identifies a number of measures for the economic stimulation of intermodal transport, the development of new technological solutions, and the reorientation of promising European programs and transport infrastructure development projects on the principles of intermodalism¹.

In the context of European integration, Ukraine is also trying to modernise its transport system with global trends, which is specified in the state program for the development of the transport industry – the National Transport Strategy of Ukraine for the period to 2030. Moreover, Ukraine is located in the crossroads of transport corridors within the Black Sea Pan-European Transport Zone, which, according to the EU Motorways of the Sea concept, is a priority for development. Within the above-mentioned corridors, the main ports of Ukraine on the Black Sea are Odessa, Ilyichevsk, the port of Yuzhny, and the port of Izmail. All the above create prospects for the development of Ukraine as a transit state.

Existing studies of the intermodality and multimodality processes of passenger transport systems by many authors have confirmed the removability of the typological series of transport objects and the inevitability of occurring of their new type. In their works, the aforementioned authors substantiated the emergence of a new typological unit – the passenger terminal as an element of the intermodal passenger transport system². They found differences in the terminal from other passenger service facilities within transport infrastructure: stations, transport interchange hubs, public transport centres, combined stations for several modes of transport. Among the main distinguishing features of modern passenger terminals from other types of objects is the provision of quick passenger transfer from one mode of transport to another and the mandatory dominance of the transport and information function with the possible development of public ones³. It is also mandatory to distribute transport over multiple levels and provide vertical links of side platforms of various types of transport.

2. WORLD EXPERIENCE IN MIXED PASSENGER TRANSPORTATION

A peculiarity of any voyage is the need to use different types of transport, thus the whole modern world has become a system of mixed (intermodal or multi-modal) traffic incorporating various modes of transport. The main task involved with mixed modes of transportation is the optimisation of travel through the transfer of passengers from one mode of transport to another. But if we consider urban conditions, the task is to minimise the use of personal cars with a reorientation of passenger traffic to public transport. The driving force behind the widespread planning of travel across various modes of transport is up-to-date online systems and mobile web applications for personal devices.

There have already been attempts to create local prototypes of intermodal passenger systems, for example, the Lufthansa and Deutsche Bahn alliance. Lufthansa Airlines, with the support of Deutsche Bahn, offers international passengers the opportunity to reach, by train, any German airport from where Lufthansa airplanes fly. If there is no possibility to reach the airport by the Deutsche Bahn train, the Rail & Fly service offers the use of regional public transport. Another example is the government-owned Italian rail transport operator Trenitalia, which offers the Freccie and Bus service. A single travel document enables you to get to small towns where there is no train connection. One solution combines the high-speed option Freccie – trains of various classes, which run at maximum speed of 200 to 360 km/h – and a low-speed option, which is the Freccialink bus service.

With regard to maritime passenger transport, it has always been intermodal, even before appearance of this term. People moved from wagons to ships or ferries on waters too deep to cross, changing one mode of transport to another. One example of the historical formation of such terminals is the Hoboken Terminal in Hoboken, New Jersey, built in the United States in the early 19th century to ferry passengers from New Jersey to New York (Manhattan) across the Hudson River. Subsequently, when the subway line was built under the Hudson 'PATH' (Port Authority Trans Hudson), the subway station was also incorporated in the Hoboken terminal. Even later, to unload the subway, the Hudson-Bergen Light Rail (HBLR) high-speed tram line was built with a stop at the terminal. Furthermore, the terminal is a hub of several bus lines. The ferry service has recently been revived. Thus, the Hoboken terminal is an important node of the city transport system. Another example of the combination of sea and air transport is a terminal in Hong Kong (PRC). The Hong Kong International Airport has a direct ferry line to link the airport with various destinations in the Pearl River Delta – Zhujiang. This type of transport is available only to air passengers. Passengers who use the ferry are considered transit passengers. For this reason, access to the ferry terminal is arranged prior to immigration and customs control, in fact, as a transit from one flight to another. The airport is well connected to the motorways and the Airport Express subway line. In the near future, other seaports and logistics facilities will be added

here. Another example from Japan is the combination of air and marine transport at Kansai International Airport⁴, which is a ferry that provides a connection to Kobe Airport.

The advantages and convenience of modal transport are indisputable, and this is why the system is now experiencing a new phase of intense development. Let us now consider the ways the intermodal processes affect the formation of the structure of maritime passenger terminals through the reconstruction of the maritime passenger terminal in the seaport of Odessa (Ukraine).

3. MARITIME PASSENGER TERMINAL IN ODESSA. HISTORY OF DEVELOPMENT

The passenger service complex of the port of Odessa is the most modern in Ukraine. The maritime passenger terminal was built here on the New Pier in 1968. Among many competitors in the Stalin Empire style, the 1960 project by architects V.P. Golovin and V.K. Kremlyakov won the contest. The building in the constructivism style was light, concise, and penetrable by light and air. The main works were carried out before 1967: the New Pier length was extended by 70 meters, and a huge warehouse complex was built in its substructure. After completion of the passenger terminal construction, the New Pier was capable of simultaneously accommodating both passenger and cargo ships. Cargo cranes operated on the pier, and railway tracks ran along the quays. For the convenience of passengers boarding liners, mobile side-ladders were used. In addition to the maritime passenger terminal, the entrance pavilion from Primorskaya Street (then Suvorov) with escalators was simultaneously built, and the line of the old funicular that ran along the Potemkin stairs was replaced with the then modern escalator. A bridge-overpass was also constructed above the railway tracks of the Odessa-port railway station.

The Passenger Terminal service complex existed unchanged until the early 1990s. Subsequently, it underwent significant changes, and the terminal building was completely reconstructed. The first reconstruction was performed in 1992 by the Italian company "Tegola Canadese". Now the terminal can accommodate five ships simultaneously, and its capacity has increased to four million passengers per year. Exits were added to the bridge as access to traffic was closed in the seaport at level of the berths. The warehouse was removed from the substructure floors which were partially connected to the operational space; for this reason, the ground floor was cut through and an atrium was arranged on two lower levels. Instead of warehouses, a huge concert and exhibition hall were arranged in the substructure, as was a yacht club. The exterior of the building was also changed. The hinged structure overhanged the main facade, and lightweight rooftop galleries were turned into a full floor. A great constructivism pattern was actually destroyed. The building lost its laconicity and lightness and became unusual for this shape style. During the reconstruction, by the end of 2001, the St. Nicholas Church and a multi-storey hotel

complex were constructed behind the terminal on the hydrotechnical facility. The high-rise hotel building, originally belonging to the Kempinski hotel chain, was later removed from its control due to defects in the design. The hotel's location was rather controversial right from the start, and later it only proved its unprofitableness.

Another reconstruction is underway with the same intension as that presented above. In parallel with the arrangement of the 'open customs space' in the passenger terminal building, which was intended for processing sea cargo under an accelerated procedure, it was decided to replace the facades. Subsequently, the 'open customs space' was cancelled. However, in 2016, the elderly façade made from Italian glass was already dismantled and there was not enough money for a new false-façade. Project documentation has been developed by State Project Development & Research Institute of Marine in Odessa, but works remained unfinished.

Funds to complete the reconstruction were found only last year. In 2018, a new kinetic facade of several thousand metal plates moving with the wind and creating the effect of a wave was attached to the marine terminal. At the same time, the new facade became very static, and the building lost its initial swiftness⁵.

As we see, proposals are urgent for an alternative approach to the reconstruction of the structure, which already has an architecturally historical value and can be adapted to intermodal technologies.

4. THE INFLUENCE OF THE INTERMODALITY FACTOR ON THE FORMATION OF MARITIME PASSENGER TERMINALS USING THE EXAMPLE OF THE ODESSA PASSENGER TERMINAL

The main influences of the intermodality factor on the formation of the maritime passenger terminals (MPTs) are the master plan, the functional-spatial organisation and the terminal internal space.

4.1. MASTER PLAN

The three main elements of the general plan of the passenger terminal have always been: berths and piers, the terminal square and the terminal building. Mixed passenger transport often focuses on one or more types of fast transit which are accompanied by low-speed options and urban transport at the beginning or the end of the trip. Thus, the above complicates the functional organisation of the terminal territory. The function of the terminal square partially passes into the terminal itself. Preference is given to a multilevel solution.

The basic requirements for the formation of a master plan for marine terminals are:

- clear zoning (the following basic areas are outlined: sea traffic zone, zones for occasional other types of external high-speed transport, suburban regional transport zones, urban public and individual transport zones);
- organisation of safe rapid main transport and pedestrian routes (ensuring the distribution of counter flows and eliminating the crossing of pedestrian streams with the routes of all modes of transport – pedestrian paths should be convenient and short, without unnecessary climbs and descents to be accessible to immobile groups of the population);
- terminal-city communication (as a rule, maritime terminals are close to the cities' historical centers because port cities have always been formed around waterways, so it is important to make the terminal zone accessible to passengers and visitors, to revive life in the areas cut off from the cities by the industrial-production zones, and to make the terminal the center of gravity of the city public life by creating the conditions for recreation and relaxation).

Let us consider how to translate these principles on a specific example. Odessa maritime passenger terminal is located in the centre of the city. The Potemkin Stairs from Primorsky Boulevard descend to Primorskaya Street, which runs parallel to the pedestrian boulevard, and is one of the main transport arteries of the city. The railway tracks run parallel to the pedestrian boulevard on a lower level, thus cutting off the coast from the city. A bridge leads to the pier above the railway tracks. The passenger terminal is mainly at the bridge level, which is two floors above the berths level, but to get to the bridge from the city, you must go down the Potemkin Stairs or take the cable car, go by the underpass under the Primorskaya Street, enter the entrance pavilion of the passenger terminal and walk upstairs to the terminal square – there was once an escalator.

As we see, the pedestrian traffics still intersect, pedestrians need to constantly go either upstairs or downstairs. Traditionally, preference is given to vehicles. In order to return the terminal area to the city, given that the terminal is in close proximity to its main historical and architectural monuments, it has been proposed to change the vehicular and pedestrian circulation. Priority should be given to pedestrians, the underground level earlier used by pedestrians should be given to transit vehicles from the Primorskaya Street and the ground level of the street should be given to pedestrians, thus creating a direct link and pedestrian accessibility in the area where people go down from the Potemkin Stairs which will create a new public space - the centre of gravity of the city public life. The road junction near the river terminal in Kyiv was organised in the same way. The lower level of the terminal has been suggested to be used by vehicles (buses, taxis and private cars) and partly for parking, which is now represented by an open parking lot.

4.2. FUNCTIONAL ORGANISATION

With the turnover of the typological series, changes occur in the architectural-planning structure. Unlike other objects of transport, in terminals with the development of infrastructure, the process of reducing large halls and waiting areas in terms of volume occurs due to improved information support for passengers and their baggage. Consider the basic functional model of the new typological unit – the maritime passenger terminal (MPT) (Ill. 7). It has been established that for passenger terminals of all types, the presence of a new specific zone (the intermodality zone, which is responsible for the distribution of passenger traffic) is decisive and represents a single information centre and a system of supply communications to berths and transport side platforms. Thus, the accents have changed due to the prevailing transport and information functions in MPT; the centre of the model is the intermodal zone, which is formed by, among other things, reducing the waiting area and long stay of passengers. Unlike the usual vestibule-distribution zone of the terminal, the intermodal zone of the terminal works on several types of transport at once, and thus requires a more detailed and accurate information of passengers and new approaches to the formation of internal space.

Returning to our example of Odessa, the atrium, formed during the 1994 reconstruction, is suggested to be expanded. It will form the core of the new functional scheme, the so-called 'intermodality zone'. Together with a set of new vertical connections, the zone is designed to unite all the technological levels and to provide access to various means of transport, such as underground parking for buses, taxis and personal cars, the level for main operating rooms and related services. The unprofitable multi-storey hotel complex is proposed to be disassembled. Instead, a business centre with a conference room, hotel rooms and a summer theatre are suggested to be located on the pier. At the existing hydraulic facility, entertainment events have already been performed on a temporary stage; therefore, creating a summer indoor theatre with a set of necessary facilities is relevant. A restaurant with a large amount of summer recreation areas is suggested for the roof of the main building. This will expand the set of options. The territory of the terminal, integrated into the city, will become a new centre of public attraction.

4.3. TERMINAL INTERNAL SPACE

In modern theory and practice, along with the process of complicating the internal structures of buildings and saturating them with a large number of functions, the term 'communicative space' is becoming increasingly common and confidently replacing the usual idea of internal space. This refers to space that is not hostile to its users, space that promotes communication, with understandable orientation and does not cause unnecessary stress. The main spatial idea of such an environment is the division into 'functional layers' – floors, levels, etc., providing the visitor with the opportunity, if desired, to move from

one layer to another, without losing the unity of visual perception and receiving all the necessary information in a full and timely manner. The interior is a dynamic information space that communicates with the person. According to A.V. Lobanov, among the already formed practical techniques that are implemented in communication spaces, the following items can be identified:

- visual delimitation of 'layers' of spaces with an obligatory set of interrelations (they allow the structure to be a 'dialogue' one), as well as with a 'unifying space', which is also a link;
- visually and psychologically pleasing due to the exclusion of functional monotony;
- preservation of the unity of space perception and a modern means of zoning space – lighting, technological equipment, visual aids (colour, geometry, texture) are used instead of partitions and walls;
- aesthetic perception (depending on the specific communicative space – if it is a space for getting information, then the perception is concentration, if it is a space for leisure, then the perception is relaxation);
- ensuring the dynamics of perception (the building itself seems to guide the user in order to focus and inform them in the most clear and quick way, given the speed of movement and the importance of information)⁶.

As we can see, the internal systems and the functional organisation of the new terminal in Odessa will become more complex, and effective management and use of these functions will be an important condition. Therefore, the following is suggested for the organisation of the communicative space:

- visual separation of the layers is achieved by the vertical placement of the technological levels – vertical connections between these levels are necessary, providing a technological sequence of passenger services;
- preservation of the uniformity of perception due to the central unifying space – in our case, it is an intermodality zone, combining the levels formed by the atrium and helping to quickly guide and inform the passenger;
- the interior does not allow the gaze to strain or dwell on one thing – the space is scalable due to the smoothly flowing spaces (along with their colouristic, geometric and tectonic solutions), as well as functionally thought-out equipment and electronic facilities (reference computer modules, monitors, etc.).

4.4. IMAGINARY SOLUTION

Based on the said practice of the reconstruction of the marine passenger terminal, the main idea of the imaginative solution of the new terminal will be the preservation of its historical value, specifically with regard to clearing the primary structures and achieving maximum approximation of the historical appearance of the building according to the 1968 project in the constructivism style. To this end, it was proposed to clean the main facade and

the superstructure, to disassemble the hotel complex, which is mainly unprofitable, to return it to the 'clean style' as much as possible, even to reproduce the pattern of stained glass impostes.

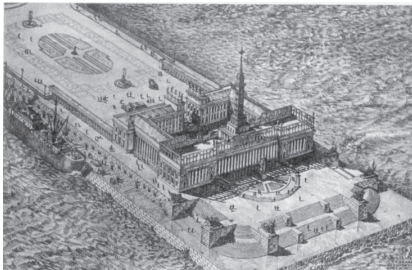
It must be admitted that, compared with modern passenger liners, the terminal construction looks small-scale. Therefore, it was proposed to cover the building and most of the hydraulic facility with an interactive shell that completely changes the scale of the complex (Ill. 9). Its form resembles a sea creature that has emerged from the sea. This is a huge bionic design with front video media grids that present a variety of media content, including video images, graphic information and animation. Thanks to program management, it is possible to create an unlimited number of programmable scenarios. A thin LED profile is attached to the back of the grid creating a flat surface that is transparent to the sun's rays, so the design simultaneously serves as an effective sunscreen. Furthermore, due to the smooth flow of lines, all elements of the passenger complex will be combined. The design does not have a clear separation of the roof and walls; therefore, due to smooth ramps, new scenarios for the use of public space will be created, new walking routes for passengers and the city guests will be mapped. This will create a new interesting public space filled with new functions.

5. CONCLUSIONS

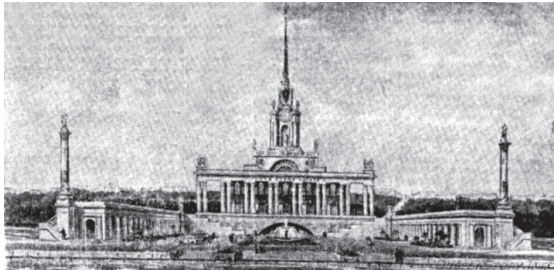
In conjunction with measures aimed at improving the quality of passenger service, comfort and technical equipment of vehicles, the construction of passenger terminals will increase the priority of using these types of transport (the demand for which fluctuates or falls) and reduce transportation costs. The creation of an intermodal passenger transportation system in Ukraine, in particular, with the creation of passenger terminals for several types of transport on the basis of existing maritime terminals, is designed to solve the current problems of modern sea transport facilities; to breathe new life into the mostly abandoned passenger seaports from Soviet times; to carry out renovation of port areas, and transform terminals from sensitive sites with limited access to attractive recreation areas of urban significance with the key facilities of a multi-level transport system.

Of course, the construction or reconstruction of this type of structures must begin with a comprehensive assessment of the transport system of the city and the region in general, the possibilities and feasibility of cooperation of these or other types of transport, with the formation of the economic, legislative and social base for the development of intermodal systems. The proposed principles of the architectural and planning organization of marine passenger terminals, the redistribution of areas of the main functional areas, as well as the principles of the formation of internal communication spaces can be used both in new construction and for the reconstruction of already existing marine stations. They are designed to adapt the facilities for passenger service of sea transport to modern trends in the development of transport systems, to facilitate quick navigation and comfortable stay of passengers.

A



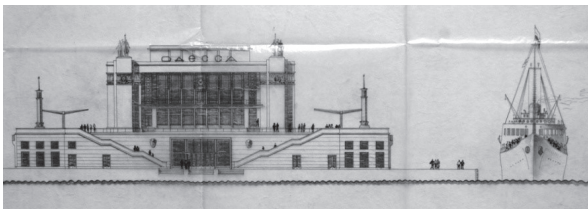
B



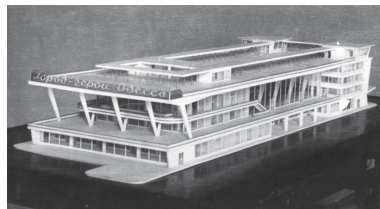
C



D



E



Ill. 1. Before the construction of the terminal. A – Project/draft of the marine station. A fragment of a panoramic city development plan (architectural competition in 1952). B – draft of the marine station (architectural competition in 1953). C – draft of the marine station (architectural competition in 1958). D – draft of the marine station (architectural competition in 1958). E – implemented project of the marine station in 1960, arch. Golovin V.P. and Kremlyakov V.K. (Model)



III. 2. In this form the complex existed before the start of its reconstruction in 1992 by the Italian company "Tegola Kanadese"



III. 3. Before the construction of the hotel (1990's)



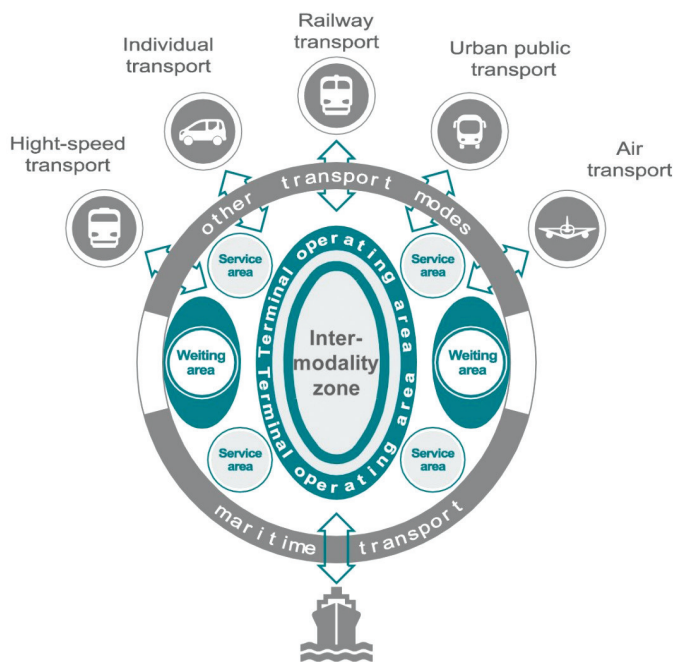
III. 4. View of the terminal in 2001–2015



III. 5. View of the terminal in 2016–2018



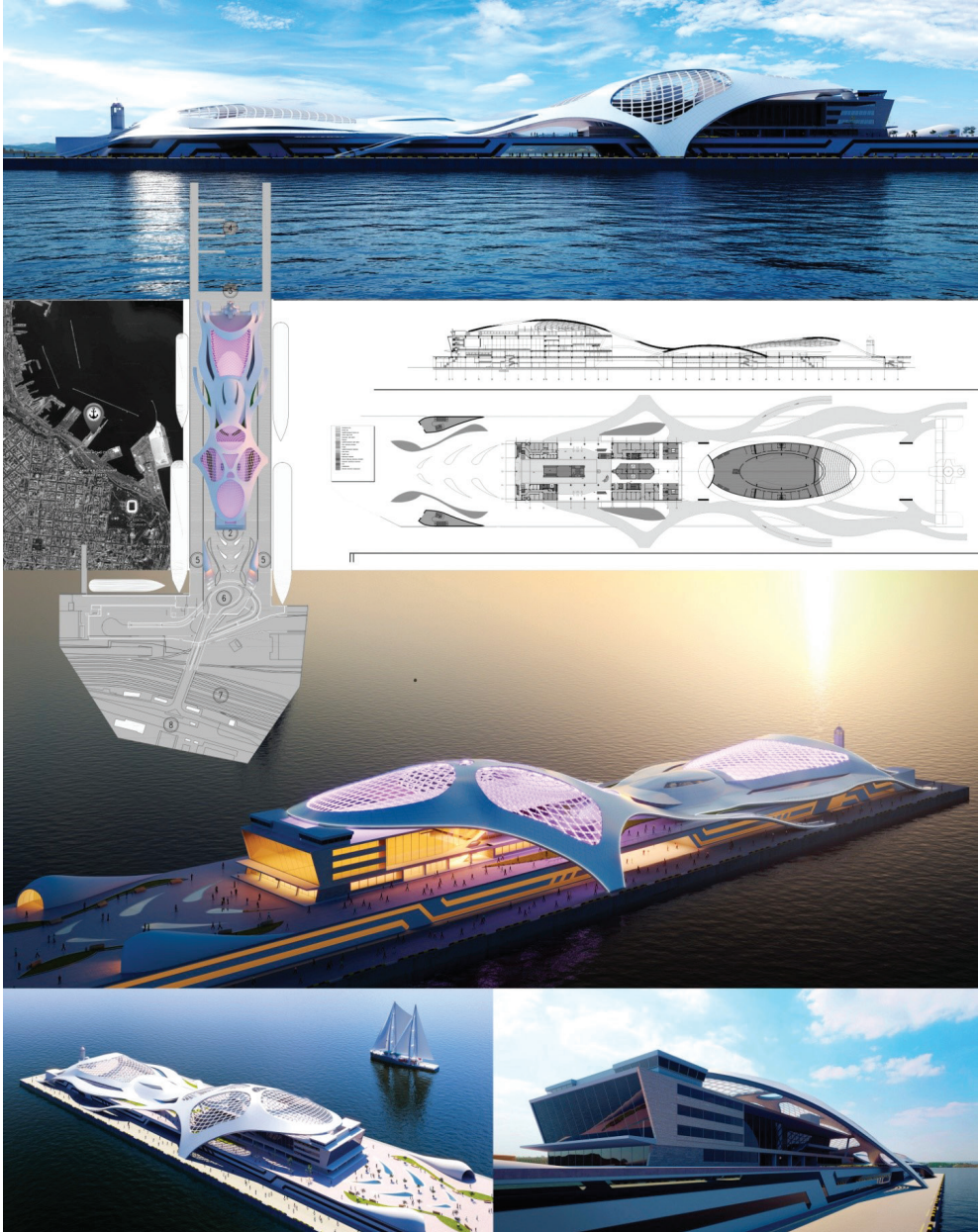
III. 6. Project of new reconstruction (2016)



III. 7. Basic functional model of the maritime passenger terminal



III. 8. Actual view (2019)



III. 9. Sketch project of reconstruction of the maritime passenger terminal in Odessa

PRZYPISY

- ¹ White Paper: *European transport policy for 2010: time to decide*, http://tur.org.ua/sites/default/files/white_book_transport_2050_ukr_0.pdf (access: 13.05.2019).
- ² D.V. Zharkevich, *Architectural and planning organization of passenger terminals at the intersection of various types of transport (for the conditions of the Republic of Belarus)*, Author's abstract, Minsk 2014, p. 6.
- ³ *Ibidem*, p. 8.
- ⁴ Which is located on an artificial island in the middle of Osaka Bay off the Honshu shore, 38 km southwest of Ōsaka Station, located within three municipalities in Osaka Prefecture; <https://www.jal.co.jp/en/jalcargo/office/inter/kix.html> (access: 13.05.2019).
- ⁵ The project documentation for the reconstruction of the facade of the terminal of the Odesa Sea Port has been developed by the State Project Development & Research Institute of Marine Transport CHORNOMORNDIPROEKT at the end of 2016. The Constructor (vendor) UAB"UKRBUDTRANSGAZ".
- ⁶ A.V. Lobanov, *Communicative spaces as a tool of knowledge of modern architecture*, https://archi.ru/lib/e_publication_for_print.html?id=1850569490 (access: 13.05.2019).

REFERENCES

- Chekalovets V.I., Kolodin A.L., Stolyarov G.P. et al., *Improving the management of commercial seaports: The manual*, ONMU, Odessa 2002.
- Lobanov A.V., *Communicative spaces as a tool of knowledge of modern architecture*, https://archi.ru/lib/e_publication_for_print.html?id=1850569490 (access: 13.05.2019).
- Merk E.V., *Strategic priorities for the development of the global port system. Development of methods of administration and management in transport*, "A collection of scientific works of the Odessa National Maritime University", Vol. 7, Odessa 2000, pp. 17–26.
- Osaka Kansai KIX, <https://www.jal.co.jp/en/jalcargo/office/inter/kix.html> (access: 13.05.2019).
- "The Geography of Transport Systems", Chapter 6 *Transportation Terminals*, fourth edition, Jean-Paul Rodrigue, New York 2017, https://transportgeography.org/?page_id=104 (access: 13.05.2019).
- Velmozhko O., *Projects of the Odessa maritime passenger terminal: from the Stalin Empire to the simulation of an ocean liner (photo)*, "Pivdennyi Kurier", Odessa 2015, <http://uc.od.ua/news/urbanism/1177378> (access: 13.05.2019).
- White Paper: *European transport policy for 2010: time to decide*, http://tur.org.ua/sites/default/files/white_book_transport_2050_ukr_0.pdf (access: 13.05.2019).
- Zharkevich D.V., *Architectural and planning organization of passenger terminals at the intersection of various types of transport (for the conditions of the Republic of Belarus)*, Author's abstract, Minsk 2014.

Agnieszka Ozimek (aozimek@pk.edu.pl)

 orcid.org/0000-0003-0115-3263

Instytut Architektury Krajobrazu, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska

Dominanta krajobrazowa – próba parametryzacji pojęcia

landscape dominant ELEMENT – an attempt to parameterize the concept

Abstract

A “landscape dominant element” – an object with the greatest range of visual impact on the surrounding space, of a strong form that integrates the whole composition, distinguished by its height, dimensions, colour, material, texture or a variety of details. These attempts to define the concept, which is intuitively perceived as obvious, illustrate its ambiguity. They bring to mind a visual contrast between this subject and others that surround it. This article attempts to analyse views using the author’s computer program. The objects in the photos are characterized by their interference in a panorama silhouette or skyline, size, colour, height, and shape. This helped to identify those that clearly stand out from the other forms, with which they come into visual interaction. The purpose of these considerations is to create tools that allow for a partial objectification of the landscape composition assessment.

Keywords: landscape dominant element, landscape assessment, view analysis, shape descriptors, colour, size, skyline

Streszczenie

Dominanta krajobrazowa – obiekt o największym zakresie wizualnego oddziaływania w otaczającej go przestrzeni, o formie silnej, integrującej kompozycję, wyróżniający się wysokością, gabarytami, barwą, materiałem, fakturą czy bogactwem detalu. Te próby definicji pojęcia, które intuicyjnie odbierane jest jako oczywiste, obrazują jego niejednoznaczność. Wpisany jest w nie także wizualny kontrast pomiędzy tym przedmiotem a innymi, które go otaczają. W artykule podjęto próbę oceny widoków z wykorzystaniem autorskiego programu komputerowego. Obiekty widoczne na zdjęciach scharakteryzowano pod względem stopnia ingerencji w sylwetę panoramy lub „linię nieba”, rozmiaru, barwy, wysokości i kształtu. To pomogło wskazać te z nich, które wyraźnie odróżniają się od innych form, z którymi wchodzi w wizualną interakcję. Celem tych rozważań jest stworzenie narzędzi umożliwiających częściową obiektywizację ocen krajobrazowej kompozycji.

Słowa kluczowe: dominanta krajobrazowa, analiza widoku, ocena krajobrazu, współczynniki kształtu, kolor, gabaryty, linia nieba

1. WPROWADZENIE

Analizując kompozycję krajobrazową, badacze posługują się szeregiem pojęć, które definiują jej części składowe. Polscy naukowcy wyróżniają hierarchię: dominanta, subdominanta i akcenty, pełniące odpowiednio coraz słabszą rolę w całości układu¹. W literaturze anglojęzycznej pojawia się określenie *landmark*, które ma pokrewne znaczenie². Adekwatne wykształcenie oraz pewna doza intuicji pozwalają uczonym określać tymi terminami poszczególne obiekty, jednak rozbieżności ocen pojawiające się w tym zakresie potwierdzają fakt, że precyzyjny zakres pojęć oraz granice między dominantą a subdominantą czy też subdominantą a akcentem nie zostały dotąd dokładnie określone³. Ocena roli obiektów w strukturze formułowana jest na podstawie analizy wielokryterialnej, która bazuje na sile oddziaływania obiektu, zależnej nie tylko od jego cech, ale też od relacji przestrzennych pomiędzy nim a innymi sąsiadującymi obiektami.

Zaletą analizy wielokryterialnej jest to, że może być ona przeprowadzana przy pomocy maszyn i programów w pełni zalgorytmizowany i sparametryzowany sposób, co obiektywizuje ocenę. Konieczne jest jednak sformułowanie parametrów, dzięki którym maszyna będzie mogła wskazać obiekty i przyporządkować je do definicji. Narzędzia takie mogą pracować na danych pochodzących z różnych źródeł, nawet takich jak zdjęcia zamieszczane przez użytkowników w Internecie. Zaproponowana metoda może wspomóc ekspertów w znajdowaniu wyróżników krajobrazowych⁴ i wskazać obiekty potencjalnie ważne w krajobrazie. Stworzenie takich narzędzi będzie szczególnie przydatne w przypadku konieczności przebadania dużych obszarów przy wyznaczaniu krajobrazów priorytetowych.

W artykule podjęto próbę analizy znaczenia jednego z terminów – pojęcia dominanty. Specyfikacja właściwości, które skłaniają nas, aby przypisać danej formie powyższą rolę, posłużyła za punkt wyjścia dla ustalenia kryteriów, na podstawie których można będzie dokonać bardziej obiektywnego osądu. Podjęte rozważania mają na celu wypracowanie numerycznych wskaźników umożliwiających wskazywanie dominant na zdjęciach krajobrazowych. Podejście to wymaga weryfikacji w toku dyskusji ekspertów, szczególnie w odniesieniu do doboru konkretnych wskaźników i wartości progowych. Opracowaną metodę klasyfikacji dominant będzie można wykorzystać także do parametryzacji innych składowych widoku.

2. DEFINICJE POJĘĆ

Pierwszy etap podjętych badań stanowiła analiza terminologii, mająca na celu sformułowanie dystynktywnych cech określających dominantę.

W *Słowniku języka polskiego* zamieszczono definicję, zgodnie z którą dominanta jest to „zasadnicza, dominująca cecha lub element czegoś”⁵. Pojawia się tu odwołanie do najważniejszej części, określającej charakter danego przedmiotu. Dalsze człony definicji

dowodzą, że termin jest stosowany w wielu dyscyplinach, w tym statystyce i muzykologii. W badaniach związanych z oceną krajobrazu jedynie zacytowana część opisu może znaleźć zastosowanie.

Według *Słownika wyrazów obcych* dominanta to „cecha główna, zasadnicza czegokolwiek; element panujący, wybijający się”⁶. Definicja tu przedstawiona jest bardzo szeroka i wyjaśnia inne, pokrewne znaczenia terminu, które są używane w statystyce, biologii, fizyce i muzyce. Wszystkie określają dominantę jako wartość najczęściej występującą, przeważającą w danym zbiorze (organizmów, fal, tonów).

Zawężenie pojęcia jedynie do architektury pozwala nam traktować dominantę jako:

- najważniejszy, najbardziej eksponowany element architektoniczny, który formalnie stanowi najistotniejszy akcent architektonicznej budowli, podporządkowujący sobie inne składniki⁷;
- najważniejszy, kluczowy akcent architektonicznej lub urbanistycznej kompozycji⁸;
- obiekt architektoniczny lub zespół architektoniczno-urbanistyczny, który wyróżnia się na danym obszarze dzięki szczególnym, indywidualnym cechom⁹;
- obiekt architektoniczny, który ma największy zakres oddziaływania i podporządkowuje sobie całą otaczającą go przestrzeń¹⁰;
- obiekt architektoniczny, charakteryzujący się mocną formą, który wyróżnia się pod względem tejże formy i wysokości, a także odgrywa rolę znaku w szczególny sposób akcentującego przestrzeń¹¹;
- symbol władzy duchowej albo świeckiej, który wyróżnia się w panoramie miasta dzięki swojej skali i wyglądowi; obiekt wskazujący ważne miejsca w strukturze miejskiej, odznaczający się w przestrzeni poprzez wyjątkową formę¹².

W pierwszej grupie definicji czytelne są odwołania do formy, zewnętrznego wyrazu obiektu, uznawanego za najważniejszy pod względem kompozycyjnym. Dwa ostatnie objaśnienia odnoszą się ponadto do funkcji dominanty w całości układu przestrzennego, jako elementu decydującego o jego charakterze. Pojęcie dominanty krajobrazowej obejmuje szerszy zakres – zarówno obiekty pochodzenia naturalnego, jak i kulturowego¹³.

Do grupy dominant przyrodniczych zaliczyć można stare, dorodne okazy roślin, czy też niezwykle formy ukształtowania terenu – obiekty oryginalne, które silnie oddziałują na otaczającą je przestrzeń. Nie należy jednak utożsamiać tworzywa przyrodniczego z naturalnym pochodzeniem, gdyż większość dominant roślinnych została intencjonalnie wprowadzona w środowisko przez człowieka. Zwykle obiekty te były umieszczane w miejscach formalnie ważnych i miały za zadanie podkreślać całość kompozycji. Świadczyły także o prestiżu i zasobności właściciela parku lub ogrodu¹⁴.

Takie samo podejście dotyczyło dominant architektonicznych. Budynki, które pełniły szczególną funkcję (sakralną, administracyjną, czy też reprezentacyjną) lokowane były w kluczowych punktach miasta i otrzymywały formy, dzięki którym mogły wizualnie odróżnić się od otoczenia. Przyczyniały się tym samym do tworzenia tożsamości miejscowości¹⁵.

Obecnie w wielu układach urbanistycznych najmocniej pod względem formy i skali wyróżniają się obiekty o funkcji mieszkaniowej, handlowej lub technicznej¹⁶. Przeważnie wynika to z uwarunkowań ekonomicznych lub pragmatycznych, nie mając zbyt wiele wspólnego z zabiegami planistycznymi czy też estetyzacją przestrzeni¹⁷.

Najprzydatniejsze do wykorzystania w procesie modelowania komputerowego będą definicje tworzone przez wyliczenie cech. Krystyna Dąbrowska-Budziło formułuje zbiór właściwości, które powodują, że dominanty krajobrazowe (przyrodnicze, architektoniczne, zespoły architektoniczno-urbanistyczne) wyróżniają się z otoczenia. Są to gabaryty, wysokość, barwa, oryginalna forma lub detale¹⁸.

3. MODEL OCENY OBIEKTU JAKO DOMINANTY

Pole znaczeniowe terminu „model” wykracza poza jego popularną interpretację, jako trójwymiarowej reprezentacji formy jakiegoś obiektu (model statyczny), obejmując także zjawiska albo procesy (model funkcjonalny). Tworząc model, należy mieć na uwadze, że zawsze będzie on jedynie przybliżeniem rzeczywistego obiektu, procesu lub zjawiska. Aby mógł dobrze je odzwierciedlać, musi uwzględniać jego najważniejsze cechy¹⁹.

Jak wspomniano powyżej, dla stworzenia modelu oceny obiektu jako dominanty przydatna będzie definicja wyliczająca jej cechy charakterystyczne, które mogą być parametryzowane²⁰. W tabeli 1 przedstawiono zestawienie właściwości obiektu i numerycznych wskaźników, które mogą je opisywać. Warto w tym miejscu podkreślić, że dominanta funkcjonuje zawsze w kontekście otoczenia, czyli wartości, które ją charakteryzują, będą odczytywane w kontekście parametrów obiektów sąsiednich.

Tabela 1. Zestawienie cech obiektu i wskaźników numerycznych, które mogą je określać

Cechy obiektu	Wskaźnik numeryczny
Znaczna ingerencja w linię nieba	Najwyższy punkt sylwety
Znaczne gabaryty	Powierzchnia na fotografii
Duża wysokość	Wymiar pionowy
Oryginalna forma	Współczynniki kształtu
Bogaty detal	Współczynniki kształtu
Niezwykła barwa	Analiza kolorystyczna

Jako pierwszy z analizowanych czynników, które pozwalają określić formę jako dominantę, zaprezentowano jej ingerencję w linię nieba. Potencjalnie cechą tę może mieć obiekt najwyższy, górujący nad pozostałymi. Zaproponowano zatem algorytm, który wyszukuje najwyżej położony piksel należący do analizowanych obiektów (np. architektonicznych lub przyrodniczych).

Obliczenie następnego ze wskaźników (powierzchni obiektów) jest nieskomplikowane. Na fotografiach cyfrowych²¹ można wyróżnić grupy pikseli, które odpowiadają poszczególnym widocznym na nich elementom. Ich liczba będzie wskazywać rozmiar danego elementu i będzie zawsze wartością całkowitą. Ze względu na projekcję perspektywiczną obiekty znajdujące się bliżej obserwatora sprawiają jednak wrażenie większych, a te, które są położone w większej odległości – mniejszych. Tę zależność należy uwzględnić w obliczeniach, porównując ze sobą jedynie przedmioty leżące na jednym planie²².

Podobne zastrzeżenia dotyczą także wysokości obiektu, która może być obliczona jako maksymalny gabaryt na osi pionowej (y). W tym przypadku wynik też będzie określony wartością całkowitą.

Warto tutaj nadmienić, że znaczne komplikacje pojawiają się na etapie segmentacji obrazu, która polega na wyróżnieniu fragmentów, odpowiadających poszczególnym obiektom. Rezultat tej operacji będzie zależny od rozdzielczości zdjęcia, wybranego formatu zapisu i związanej z tym metody kompresji oraz użytego narzędzia, służącego zaznaczaniu fragmentu obrazu²³.

Trójwymiarową formę obiektu reprezentuje na fotografii jego kształt, rozumiany jako powierzchnia ograniczona konturem i widoczna w danym ujęciu. Aby go scharakteryzować, można wykorzystać współczynniki kształtu, czyli liczby, które opisują wielkość figury, jej wydłużenie, zwartość, nieregularność konturu, rozczłonkowanie. Dotychczas były one używane w obrazowaniu medycznym i materiałoznawstwie oraz w robotyce, przy automatycznym rozpoznawaniu podzespołów elektronicznych²⁴. Wydaje się, że również w architekturze i architekturze krajobrazu mogą one znaleźć zastosowanie, gdyż powinny wskazywać odmienność formy od otoczenia albo większe bogactwo jej detalu.

W podjętych badaniach uwzględniono 11 współczynników, z których dwa pierwsze są określane jako współczynniki cyrkularności (W_1 i W_2). Są one obliczane według wzorów:

$$W_1 = \sqrt{\frac{4 \cdot A}{\pi}} \quad W_2 = \frac{P}{\pi} \quad (1.1, 1.2)$$

gdzie:

A – powierzchnia obiektu,

P – obwód obiektu.

W_1 jest równy średnicy koła o tej samej powierzchni, co analizowany obiekt, natomiast W_2 – średnicy koła o tym samym obwodzie, co wspomniana figura. Wartości tych dwóch deskryptorów kształtu są zależne od wielkości obiektu, ale na ich podstawie jest też obliczany kolejny współczynnik.

W_3 (współczynnik Malinowskiej) świadczy przede wszystkim o smukłości obiektu. Dla kształtów wydłużonych przyjmuje on wysokie wartości, natomiast dla zbliżonych do okręgu – niskie. W celu jego obliczenia użyto równania:

$$W_3 = \frac{P}{\sqrt{4 \cdot \pi \cdot A}} - 1 \quad (1.3)$$

Obliczenie następnego współczynnika, W_4 (Blaira-Blissa), wymaga złożonych kalkulacji. Zastosowano w tym przypadku wzór:

$$W_4 = \frac{A}{\sqrt{2 \cdot \pi \cdot \sum_i r_i^2}} - 1 \quad (1.4)$$

gdzie:

r_i – odległość pomiędzy każdym pikselem a środkiem ciężkości figury (centroidem),
 i – numer piksela.

Wynik określa proporcję pomiędzy powierzchnią obiektu a sumą odległości każdego z pikseli od środka figury. W związku z tym dla obiektów o kształcie zbliżonym do koła i o gładkim brzegu wartość W_4 jest większa, a dla bardziej rozczłonkowanych i wydłużonych jest mniejsza. Współczynnik opisywany jest także jako miara wklęsłości i porowatości obiektu, ponieważ formy z otworami będą mieć mniejszą powierzchnię, zarazem odległości pikseli od środka formy mogą być stosunkowo duże. Wartość parametru będzie wówczas dla nich niska.

Do pomiaru rozgałęzienia obiektu może służyć W_5 (współczynnik Danielssona):

$$W_5 = \frac{A^3}{\left(\sum_i l_i\right)^2} \quad (1.5)$$

Wzór pozwala na obliczenie sumy minimalnych odległości pomiędzy każdym z pikseli należących do figury a jej brzegiem, oznaczonej jako l_i .

Kolejny współczynnik, W_6 (Haralicka), jest obliczany na podstawie sumy odległości między centroidem figury a kolejnymi pikselami należącymi do konturu (d_i) ze wzoru:

$$W_6 = \sqrt{\frac{\left(\sum_i d_i\right)^2}{n \cdot \sum_i d_i^2 - 1}} \quad (1.6)$$

gdzie:

n – liczba pikseli brzegowych. Jeżeli forma będzie skupiona i ześrodkowana, to będzie on wzrastał.

Kalkulacja współczynnika W_7 opiera się na bardzo prostej proporcji:

$$W_7 = \frac{r_{\min}}{r_{\max}} \quad (1.7)$$

gdzie:

r_{\min} – minimalna odległość między środkiem ciężkości danej figury a jej krawędzią,
 r_{\max} – odległość maksymalna między środkiem ciężkości danej figury a jej krawędzią.

Otrzymana wartość związana jest z wydłużeniem elementu, ale także z rozczłonkowaniem formy, gdyż nierówności konturu powodują jej wzrost.

Gładkość konturu może być oceniana na podstawie W_8 , który oblicza się, korzystając z równania:

$$W_8 = \frac{D_{\max}}{P} \quad (1.8)$$

czyli stosunku D_{\max} – maksymalnego gabarytu obiektu oraz jego obwodu, do P . Ten indeks przyjmuje wysokie wartości dla form o wygładzonym konturze, a niskie dla tych, których brzeg jest rozrzeźbiony, czyli zawiera dużą liczbę pikseli.

Kolistość obiektu może być stwierdzona na podstawie wartości W_9 (zmodyfikowanego współczynnika Malinowskiej):

$$W_9 = \frac{\sqrt{4 \cdot \pi \cdot A}}{P} \quad (1.9)$$

Decyduje ona o cyrkularności kształtu. Formy zbliżone do koła przyjmą wartość bliską 1. We wzorze są brane pod uwagę powierzchnia i obwód badanego elementu.

Najprostszym pod względem obliczeniowym współczynnikiem to określany mianem proporcji lub średnic Ferreta W_{10} , jest to stosunek między największym wymiarem figury w poziomie (D_h) i w pionie (D_v):

$$W_{10} = \frac{D_h}{D_v} \quad (1.10)$$

Wynik obliczeń jest wyższy w przypadku form wydłużonych horyzontalnie, a niższy – dla kształtów wertykalnych.

Ostatni ze współczynników (W_{11}) decyduje o zwartości figury i wyliczany jest jako procent, w jakim element wypełnia opisany na nim prostokąt. Otrzymane wyniki mieszczą się w przedziale od 0 do 1, przy czym dla form rozczłonkowanych, ażurowych są one niższe niż dla spoiistych²⁵.

Tabela 2 prezentuje wyniki analizy przydatności współczynników kształtu do oceny obiektów architektoniczno-krajobrazowych. Wartościom poszczególnych parametrów przypisano cechy formalne, których wartość jest od nich zależna wprost proporcjonalnie.

Tabela 2. Proporcjonalna zależność wartości współczynnika i cechy figury

Współczynnik	Wskazywane cechy obiektu
W_1 i W_2	rozmiar
W_3	wydłużenie, smukłość
W_4	zwartość, brak otworów, wydrążeń
W_5	rdzeniowość, rozgałęzienie

Tabela 2 (cd.)

W_6	skupienie wokół środka
W_7	wypukłość, obłość
W_8	gładkość konturu
W_9	kolistość
W_{10}	wydłużenie horyzontalne
W_{11}	zwartość, spoistość

Powyższe zestawienie wskazuje, że niektóre ze współczynników można interpretować jako opisujące podobne cechy elementu, np. W_1 i W_2 – rozmiar, czy też W_3 i W_{10} – wydłużenie.

Na etapie porównywania wartości pojawiła się dodatkowa trudność wynikająca z różnej skali otrzymanych wyników. Na przykład dla współczynnika W_{11} wartości były ułamkowe, a W_1 lub W_2 – liczone były w tysiącach.

Konieczna okazała się zatem normalizacja danych, którą przeprowadzono zgodnie ze wzorem:

$$n'_i = \frac{n_i - n_{i\min}}{n_{i\max} - n_{i\min}} \quad (1.11)$$

gdzie:

n'_i – wartość znormalizowana,

$n_{i\max}$, $n_{i\min}$ – odpowiednio najwyższa i najniższa wartość w grupie wyników²⁶.

Dzięki temu wszystkie rezultaty zostały sprowadzone do przedziału od 0 do 1. Ponieważ interesuje nas odmiennosc obiektu, który pełni rolę dominanty od otoczenia, dla każdego współczynnika obliczono średnią wartość dla wszystkich obiektów (medianę), a następnie analizowano różnice pomiędzy wartościami otrzymanymi dla poszczególnych obiektów a tą średnią. Pozwoliło to uzyskać wykresy, które czytelnie ukazują, o ile obiekt różni się kształtem od typowego, przeciętnego.

Obraz rastrowy składa się z pikseli, których kolory są zapisywane w systemie RGB, za pomocą podstawowych braw składowych – czerwonej, zielonej i niebieskiej. Zwykle przyjmuje się 256 poziomów dla każdej z nich, przy czym jasne kolory opisywane są wartościami wyższymi, a ciemne – niższymi²⁷. Dla każdej analizowanej formy wyliczono uśredniony kolor jako arytmetyczną średnią ze wszystkich pikseli, które zawierała. W przypadku badania różnicy między kolorem dominanty a barwą pozostałych elementów posłużono się medianą – średnim kolorem typowego obiektu. Warto mieć na uwadze, że badania dotyczące kolorystyki można prowadzić zarówno dla całych form architektonicznych lub przyrodniczych, jak i dla ich części, np. dla samych ścian, dachów albo koron drzew. Trzeba jednak mieć świadomość, że różne warunki oświetleniowe i atmosferyczne mogą mieć wpływ na finalny kolor przedmiotu. Ponadto ze względu na niepełną przejrzystość powietrza obiekty leżące w znacznym oddaleniu od obserwatora charakteryzują się mniejszą

kontrastowością i nasyceniem odcieni barw. Uwzględniając ten fakt, najbardziej miarodajne będą porównania pomiędzy przedmiotami, które są lokalizowane w podobnej odległości od obserwatora²⁸.

4. MATERIAŁY

Wychodząc z założenia, że percepcja krajobrazu dokonuje się najczęściej z poziomu widzenia człowieka, a fotografie stanowią do pewnego stopnia ekwiwalent wrażeń wzrokowych, analizie poddano cztery widoki z Bulwarów Wiślanych w Krakowie. Posłużono się fotografiami cyfrowymi o wymiarach 3264 x 2448 pikseli pozyskanymi przy ustawieniach długości ogniskowej równej 35 mm, łączonymi w panoramy. Przy takich ustawieniach zarejestrowano widok obejmujący w poziomie kąt równy 54.43°, a w pionie – 37.85°. Jeden piksel obrazu odpowiada zatem kątowi widzenia równemu w przybliżeniu jednej minucie kątowej. Odpowiada to rozdzielczości ludzkiego wzroku, to znaczy na fotografii pojedynczy piksel odzwierciedla najmniejszy obiekt, który jest w stanie zobaczyć człowiek²⁹.

Aby dokonać oceny kształtu, wysokości i powierzchni obiektów, wykorzystano specjalnie przygotowane obrazy, na których analizowane obiekty mają kolor biały, a tło – kolor czarny. Segmentacji, czyli procesu polegającego na wyróżnieniu obiektów (budynków, fragmentów zieleni)³⁰, dokonano ręcznie, starając się jak najdokładniej odwzorować kontur każdego elementu. Ta precyzja może mieć wpływ na otrzymane wyniki, zarówno w zakresie powierzchni, maksymalnych wysokości, jak i kształtu³¹. W trzech analizowanych przykładach były to obiekty architektoniczne, a w jednym – przyrodnicze. Poszczególne budynki, rośliny lub powierzchnie pokryte zielenią (trawniki) rozdzielone są liniami o grubości 1 piksela, by mogły być traktowane jako osobne obiekty. Należy przy tym starannie sprawdzić kontur każdej figury, gdyż piksele odseparowane, a nawet stykające się z analizowanym przedmiotem tylko narożnikiem mogłyby zostać potraktowane jako osobne obiekty.

Badania dotyczące kolorystyki wymagały nałożenia barwy na obiekty, co uzyskano poprzez pomnożenie oryginalnej fotografii i czarno-białego obrazu omówionego powyżej. Na skutek tego działania obiekty (architektoniczne albo przyrodnicze), które były zaznaczone białym kolorem, zachowały swoją barwę (jak przy mnożeniu wartości przez 1), a pozostała część obrazu, czyli tło, została pomnożona przez 0 (kolor czarny) i przyjęła barwę czarną.

5. INTERFEJS AUTORSKIEGO PROGRAMU

Ze względu na brak darmowego oprogramowania, które umożliwiłoby wszystkie zaplanowane analizy, stworzono program w środowisku MATLAB z wykorzystaniem Image Processing Toolbox i dodatkową biblioteką funkcji, która zawiera zestaw funkcji ułatwiających pisanie kodu (Il. 1). Interfejs graficzny programu jest prosty w obsłudze. Przygotowany uprzednio obraz ukazujący obiekty, które będą przedmiotem analizy, na czarnym tle należy wczytać z wybranego katalogu. Można następnie oznaczyć numerami badane obiekty i zapisać taki obraz, dzięki temu łatwiej będzie zinterpretować wyniki obliczeń. Parametrami charakteryzującymi badane formy obliczane mogą być: powierzchnia, wysokość, współczynniki kształtu i uśredniony kolor (wyliczany jako średnia arytmetyczna koloru wszystkich pikseli). Program wskazuje także za pomocą pionowej czerwonej strzałki najwyżej położony punkt sylwetki albo linii nieba. Wprowadzono możliwość zapisu obrazu z tym oznaczeniem, a także obrazu z obiektami pokolorowanymi średnią barwą. Poszczególne funkcje uruchamiane są za pomocą przycisków, zatem można wybrać dowolny zestaw wskaźników (np.: tylko powierzchnie i kształty). Kolejność ich wyboru również nie ma znaczenia.

Niektóre z funkcji obliczania współczynników kształtu operują złożonymi wzorami, zatem czas wykonania obliczeń może być długi. Dlatego po naciśnięciu przycisku „Oblicz współczynniki kształtu” otwiera się nowe okno, które pozwala wybrać zestaw wskaźników. W programie zastosowano pasek postępu, który pokazuje użytkownikowi stan zaawansowania obliczeń.

Otrzymane wyniki są zapisywane w pliku programu Excel w tabeli, co umożliwia późniejsze ich przetwarzanie oraz generowanie wykresów prezentujących rezultaty w formie graficznej. Użytkownik może wybrać położenie i nazwę pliku z wynikami.

6. WYNIKI BADAŃ

6.1. PRZYKŁAD 1 – HOTEL FORUM

Pierwszy z przykładów prezentuje widok z Bulwaru Inflanckiego na Hotel Forum. Budynek ten dominuje nad pozostałymi pod względem skali. Znaczna część tej kubatury nie jest obecnie użytkowana, natomiast elewacja od strony Wisły pełni rolę wielkiej płaszczyzny, na której prezentowane są reklamy. Można uznać, że kolorystyka obiektu ma charakter tymczasowy, ponieważ zależy od przedstawianej na niej w danym czasie grafiki. Fotografia wykonana w 2015 roku wskazuje jednak na wyraźny kontrast barwny między hotelem a otaczającymi go budynkami (Il. 2).

Il. 3 dowodzi, że na szczycie tego budynku (z etykietą 9) zlokalizowany jest najwyższy punkt sylwetki (oznaczony czerwoną strzałką). Powierzchnia figury odpowiadającej hotelowi

przewyższa wartości obliczone dla obiektów sąsiednich kilkunastokrotnie, a jej wysokość jest niemal dwukrotnie większa niż najwyższego obiektu w sąsiedztwie (Il. 4). Na zamieszczonych poniżej wykresach numeracja na osi poziomej odpowiada kolejnym obiektom, począwszy od lewej strony, a wartości na osi pionowej – liczbie pikseli.

Il. 5 ukazuje różnicę pomiędzy wartościami współczynników kształtu (W_1-W_{11}) obliczonymi dla poszczególnych obiektów (1–14) a średnią wartością współczynnika dla wszystkich widocznych fragmentów budynków. Wykres jest mocno zagęszczony, na szczęście jego czytelność zwiększa zastosowanie różnych kolorów dla kolejnych współczynników. Bryła hotelu w analizowanym widoku różni się od sąsiadujących z nią bloków przede wszystkim rozmiarem, co wskazują wysokie wartości W_1 i W_2 . Jest też wydłużona horyzontalnie, ponieważ wyniki W_3 i W_{10} są wyższe od średniej. Niskie wartości W_4 i W_5 sugerują, że w formie występują otwory (między pylonami) i że nie ma ona rozgałęzień. Z kolei współczynnik W_6 jest zbliżony do średniej dla otoczenia, gdyż podobnie jak większość widocznych obiektów bryłę hotelu charakteryzuje skupienie wokół punktu centralnego; jest też nieco bardziej zwarta niż pozostałe (wysoki W_{11}).

W tym przypadku ze względu na przysłonienie zwartą roślinnością analizowano jedynie widoczne części obiektów. Warto w tym miejscu zauważyć, że oprócz oczywistego zmniejszenia ich powierzchni powoduje to również zafałszowanie kształtów. Przykładowo forma budynku zlokalizowanego na lewo od hotelu została podzielona na 4 rozłączne fragmenty.

Możliwe jest też inne podejście, polegające na uwzględnieniu całych obrysów, które będzie przedstawione w kolejnym przykładzie.

Il. 6 prezentuje budynki z nałożoną kolorystyką. Analiza polegała na obliczeniu barwy uśrednionej każdego obiektu (Il. 7) i porównaniu jej składowych RGB ze średnimi wartościami obliczonymi dla wszystkich fragmentów budynków widocznych na fotografii. Przyjęto, że wartości opisujące kolor mieszczą się w zakresie od 0 do 1, zatem różnice kolorów mogą wynosić od –1 do 1.

W przypadku poddania analizie całego budynku hotelu okazało się, że jest on nieco mniej nasycony barwami niebieską i zieloną niż pozostałe. Zimna kolorystyka bloków zlokalizowanych w prawej części zdjęcia (obiekty 10–14) znacznie mocniej odbiega od średniej. Fragmenty bloków po lewej stronie hotelu (4–8) są natomiast wyraźnie ciemniejsze. Większość budynków ma zdecydowanie mniej ciepłego czerwonego odcienia. Wyjątkiem jest niewielki fragment dachu z etykietą 3.

W całym widoku najmocniej uwagę przyciąga elewacja hotelu przestłonięta reklamą, jednak stanowi ona tylko ok. 59% całego obrysu obserwowanego z miejsca wykonania fotografii. Na finalny uśredniony kolor budynku wpływ mają też zacienione kondygnacje dolne, pylony i infrastruktura, znajdująca się na dachu. Jeżeli badania ograniczymy wyłącznie do elewacji traktowanej jako powierzchnia reklamowa, to wyniki potwierdzą, że jej czerwona barwa zdecydowanie dominuje w otoczeniu (obiekt 9) (Il. 8).

6.2. PRZYKŁAD 2 – KOŚCIÓŁ I KLASZTOR OO. PAULINÓW NA SKAŁCE

Jako kolejny przykład posłużyło ujęcie klasztoru oo. Paulinów na Skałce od strony Bulwaru Kurlandzkiego. Ramy widoku stanowią grupy zieleni wysokiej, wydzielające wizualnie ten fragment panoramy. Intuicyjnie można odczuć, że zespół klasztorny pełni w widoku rolę dominanty (Il. 9).

To wrażenie potwierdzają wyniki obliczeń. Na szczycie dzwonnicy kościelnej odnaleziony został najwyższy punkt w sylwecie (obiekt z etykietą 9) (Il. 10).

Ze względu na ażurową strukturę koron drzew przesłaniających pierzeję kamienic (po lewej stronie) na obrazie w oryginalnej rozdzielczości możliwe było prześledzenie wszystkich konturów i wskazanie całych powierzchni obiektów. Taki typ działań jest korzystny szczególnie w sezonie zimowym. Dzięki temu ich pola nie są uszczuplone, a kształty – zakłócone.

Powierzchnia figury reprezentującej obrys zespołu klasztorowego (9) przewyższa powierzchnie sąsiadujących kamienic kilkunastokrotnie, a wysokość tej figury – blisko trzykrotnie (Il. 11).

W tym przypadku obiekt ma kształt wyraźnie odróżniający się od otoczenia. Obserwując wykres poniżej (Il. 12), można zauważyć, że większość współczynników osiąga skrajne wartości. Świadczą one o dużym rozmiarze zespołu budynków (W_1 i W_2) oraz jego horyzontalnym wydłużeniu (W_3 i W_{10}). Wyniki wskazały na występowanie w tej formie wklęsłości, wydrążeń i otworów (W_4), brak rozgałęzień (W_5), jej mniejsze skupienie wokół centralnego punktu (W_5 i W_6), a także brak kolistości (W_9) i zwartości (W_{11}).

Wyróżnienie całych obrysów budynków powoduje, że zieleń stanowi domieszkę w uśrednionej barwie obiektów (Il. 13). Na skutek tego uśredniony kolor niektórych kamienic (szczególnie tych oznaczonych etykietami 1, 4–8) jest ciemny (Il. 14).

Zespół klasztorny jest najjaśniejszy, ale jego barwa jest porównywalna z pastelowym kolorem elewacji kamienicy 3 (Il. 15). Można stwierdzić, że klasztor raczej nie odróżnia się pod tym względem od innych budynków.

6.3. PRZYKŁAD 3 – ELEKTROCIĘPŁOWNIA KRAKÓW (PGE)

Jako trzeci z kolei przykład analizy wybrano widok z przewagą tworzywa naturalnego, w którym dominantę stanowi komin Elektrociepłowni Kraków (PGE) w Łęgu. Pozostałe elementy antropogeniczne należą do infrastruktury technicznej i są stosunkowo niewielkie (Il. 16).

Wyniki otrzymane po uruchomieniu programu komputerowego potwierdziły, że najwyższy punkt zlokalizowany jest na szczycie komina elektrociepłowni oznaczonego etykietą 10 (Il. 17).

Powierzchnia tego obiektu jest blisko 30 razy większa niż największy z pozostałych widocznych fragmentów obiektów, a jego wysokość – ponad 8 razy większa (Il. 18).

Odmienność formy elektrociepłowni od obiektów z jej otoczenia potwierdzają wysokie wartości współczynników W_1 i W_2 , które wynikają z jej dominującego rozmiaru. Kształt jest

wydłużony wertykalnie (smukły), na co wskazują wartości W_3 oraz W_{11} , a także bardziej niż inne skupiony wokół swojego geometrycznego środka i obły (W_6 i W_7). Współczynniki W_4 , W_9 i W_{11} potwierdzają z kolei, że zawiera wklęsłości i wydrążenia, a kształtu nie cechuje ani kolistość, ani zwartość, spoistość (Il. 19).

Analiza kolorystyczna nie wykazała, by obiekt elektrociepłowni z biało-czerwonym kominiem i ogólną bryłą utrzymaną w tonacji szarości znacząco różnił się barwą od pozostałych (Il. 20 i 21).

Najmocniej skontrastowany z otoczeniem jest niewielki żółty fragment silosu oznaczony numerem 3, który niestety w skali wydruku jest trudny do zauważenia (Il. 22).

7.4. PRZYKŁAD 4 – FRAGMENT BULWARU WOŁYŃSKIEGO

Ostatnim z przykładów jest widok fragmentu Bulwaru Wołyńskiego, w którym dominantę stanowi element przyrodniczy – dąb szypułkowy (Il. 23). Na szczycie jego korony (obiekt o etykietce 23) znajduje się najwyższy punkt „linii nieba” (Il. 24).

Dąb stanowi też największy obiekt w widoku, wyróżniający się szczególnie dlatego, że drugi w kolejności jest pod tym względem obszar oznaczony etykietą 7, odpowiadający trawnikowi. Powierzchnia kolejnego drzewa (numer 28) jest już ponad dziesięciokrotnie mniejsza.

Dąb szypułkowy przewyższa także blisko trzykrotnie inne formy roślinne (Il. 26).

Wykres ukazujący odchylenie wartości współczynników kształtu od średniej nie jest czytelny w tej skali ze względu na znaczną liczbę (30) obiektów wyróżnionych na obrazie (Il. 27).

Dlatego zdecydowano, by zamieścić dodatkową ilustrację (Il. 28) ukazującą, że obiekt intuicyjnie postrzegany jako dominanta wyróżnia się przede wszystkim rozmiarem (W_1 i W_2) i smukłością (W_3). Ta ostatnia cecha spowodowana jest faktem, że drzewo rośnie w pewnej izolacji od pozostałych i widoczny jest w całości jego wydłużony pień. Forma jest nieco mocniej skupiona wokół centralnego punktu niż pozostałe (wyższa wartość W_6). Wyniki obliczeń współczynników W_8 oraz W_9 są niższe niż średnia. Pierwszy z nich świadczy o braku gładkości konturu, co wynika z większej szczegółowości obiektu znajdującego się na pierwszym planie. Drugi natomiast sygnalizuje mniejszy stopień cyrkularności, kolistości badanego elementu, co znowu jest rezultatem wspomnianej już widoczności pnia, a nie tylko samej owalnej korony – jak to ma miejsce w przypadku drzew rosnących w zwartych kompleksach. Jedynie różnica w pierwszych dwóch wskaźnikach jest wyraźna.

Analiza kolorystyczna dowodzi, że obiekt dominujący pod względem skali nie wyróżnia się z otoczenia, jeżeli chodzi o barwę (Il. 29–31).

Obserwując obraz z uśrednionymi kolorami (Il. 30) oraz wykres (Il. 31), można zauważyć, że najjaśniejszy odcień przyjęła korona drzewa oznaczona etykietą 12. Jest to drobny błąd wynikający z uogólnień związanych z obrysowywaniem poszczególnych elementów, ponieważ w jej obszarze znajduje się biała tablica reklamowa, która zafałszowuje otrzymany odcień.

8. KONKLUZJA I PODSUMOWANIE

Opracowana metoda badawcza miała na celu parametryzację pojęcia dominanty krajo-
brazowej. Wychodząc od studiów literatury przedmiotu, wskazano następujące cechy cha-
rakteryzujące tego typu formę:

- znaczny rozmiar,
- dużą wysokość,
- ingerencję w sylwetę panoramy miasta lub linię nieba,
- nietypowy kształt,
- bogaty detal,
- barwę odmienną od otoczenia.

Wyniki obliczeń wykonanych z wykorzystaniem autorskiego oprogramowania zaprezen-
towano w Tabeli 3. Wykazują one, że obiekty intuicyjnie oceniane jako dominanty posiadają
niektóre albo wszystkie z tych cech.

Tabela 3. Cechy obiektu świadczące o tym, że pełni on rolę dominanty

Cechy obiektu	Przykład 1 Hotel Forum	Przykład 2 Klasztor oo. Paulinów na Skałce	Przykład 3 Elektrociepłownia Kraków (PGE)	Przykład 4 Drzewo – dąb szypułkowy
Znaczna ingerencja w linię nieba	+	+	+	+
Znaczne gabaryty	+	+	+	+
Duża wysokość	+	+	+	+
Oryginalna forma	+	+	+	-
Bogaty detal	-	+	-	+
Niezwykła barwa	+	-	-	-

Otrzymane rezultaty pozwoliły wnioskować, że skala i wysokość obiektu oraz jego inge-
rencja w sylwetę miasta lub w „linię nieba” są cechami, które przesądzają o tym, że dany
obiekt jest odbierany jako dominanta przestrzenna. W przypadku form architektonicznych
istotny był także ich kształt sparametryzowany za pomocą 11 współczynników. Jedynie za-
bytłkowy zespół budynków można było ocenić jako taki, który wyróżnia się pod względem
detalu, gdyż ma więcej wklęsłości, otworów i wydrzeń, a także jest mniej zwarty i skupiony
wokół swego środka geometrycznego. Analizy objęły tylko cztery przykłady widoków, przy
czym wybrano sytuacje klarowne, w których poprawność obliczeń można było z łatwością
zwerifikować, ponieważ otrzymane wskaźniki są zgodne z intuicją. Prace badawcze powinny
jednak zostać rozszerzone na inne, mniej oczywiste sytuacje.

Zaprezentowane przypadki studialne dowodzą, że przedstawiona metoda analizy cyfrowej widoku ma uniwersalny charakter i może być stosowana zarówno w przypadku obiektów architektonicznych, jak i przyrodniczych. Studium obiektów pod kątem ich wielkości, kształtu, wysokości czy barwy może stanowić obiektywne narzędzie, które pozwoli precyzyjnie określić ich rolę w kompozycji. W oczywisty sposób może ono zostać rozszerzone na kolejne elementy krajobrazowej kompozycji – subdominanty i akcenty.

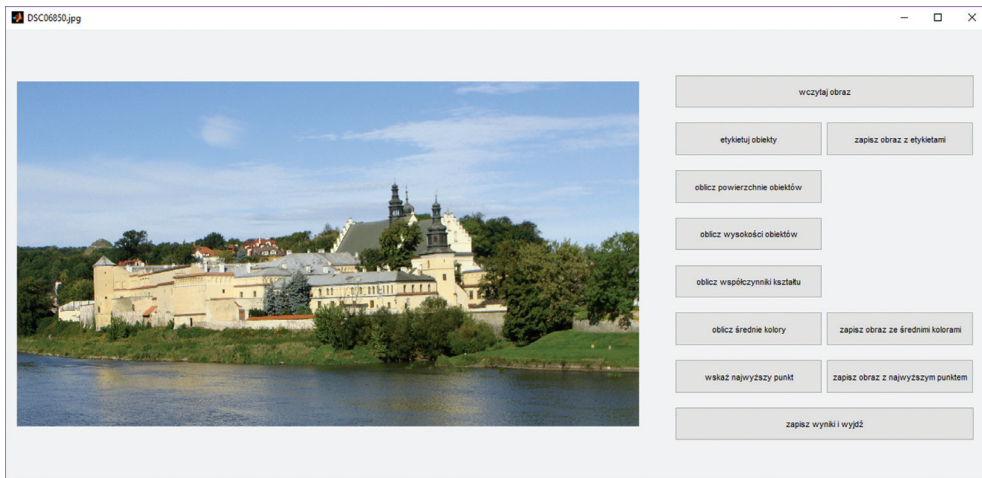
Ponieważ na rynku brakuje programu komputerowego, który umożliwiłby wykonanie wszystkich zaplanowanych obliczeń, a oprogramowanie o zbliżonej funkcjonalności jest bardzo kosztowne i trudno dostępne, zdecydowano, że należy stworzyć autorską aplikację. Wstępne przygotowanie obrazów, a przede wszystkim wyróżnianie (zamalowywanie) obiektów badań, przeprowadzono „ręcznie” w darmowym programie GIMP służącym obróbce obrazu. Jest to zadanie stosunkowo pracochłonne i może powodować niedokładności przekładające się na drobne błędy w wynikach. Podjęte uprzednio próby automatycznej segmentacji widoków i panoram nie przyniosły jednak pożądaných rezultatów³².

Podczas analiz kolorystyki obiektów pojawiło się wiele problemów i wątpliwości. Ulistnionne korony drzew (w sezonie letnim) częściowo przesłaniały elewacje budynków. W artykule zaprezentowano dwa różne podejścia, które można zastosować. Kiedy zieleń była zwarta (przypadek widoku na Hotel Forum), wybrano całkowicie widoczne fragmenty budynków. Ten sposób postępowania powoduje jednak zafałszowanie wartości ich pól powierzchni, a także wysokości i kształtu. Gdy korony drzew miały charakter ażurowy (jak w przypadku widoku klasztoru na Skalce), zaznaczono całe obiekty. Wówczas ich aspekty geometryczne nie ulegały zafałszowaniu, natomiast domieszka barwy drzew przyciemniała ich uśrednioną barwę. Innym sposobem rozwiązania tego problemu mogłoby być także poddanie analizie kolorystycznej tylko tych fragmentów ścian, które nie są przesłonięte przez drzewa. W zależności od konkretnej sytuacji i potrzeb badacz mógłby także przeprowadzić ocenę poszczególnych części budynków czy też roślin (np. samych dachów czy koron drzew). Konieczne byłoby wówczas jedynie odpowiednio przygotowanie obrazu do analizy, czyli wyróżnienie tych fragmentów obrazu.

Powyższe rozstrzygnięcia mają charakter subiektywny, lecz są dopuszczalne. Istotne jest jednak, aby podczas prowadzenia badań zachować konsekwencję względem wszystkich poddawanych im obiektów.

Zaproponowana metoda nie nosi znamion automatyzmu. Pozyskiwane wyniki powinny zostać twórczo zinterpretowane i uzupełnione wieloma innymi przesłankami. Narzędzie to mogłoby wspomóc eksperta podczas podejmowania decyzji, dostarczając mu zestaw obiektywnych wskaźników. Mogłoby być pomocne przy ocenie krajobrazów istniejących, lecz także w monitorowaniu zmian zachodzących w widokach czy w podejmowaniu decyzji projektowych.

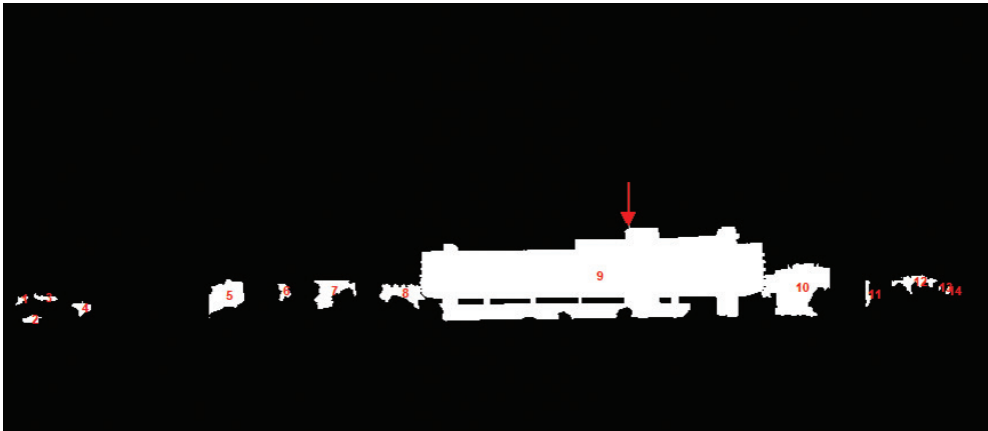
Pole zaprezentowanych badań zostało ograniczone do dominant formalnych, jednakże należy mieć świadomość istnienia dominant treściowych³³, których niematerialna, kulturowa wartość wymyka się parametryzacji.



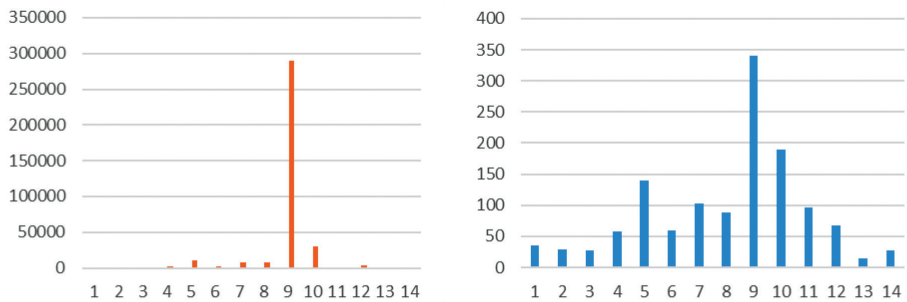
Il. 1. Interfejs programu



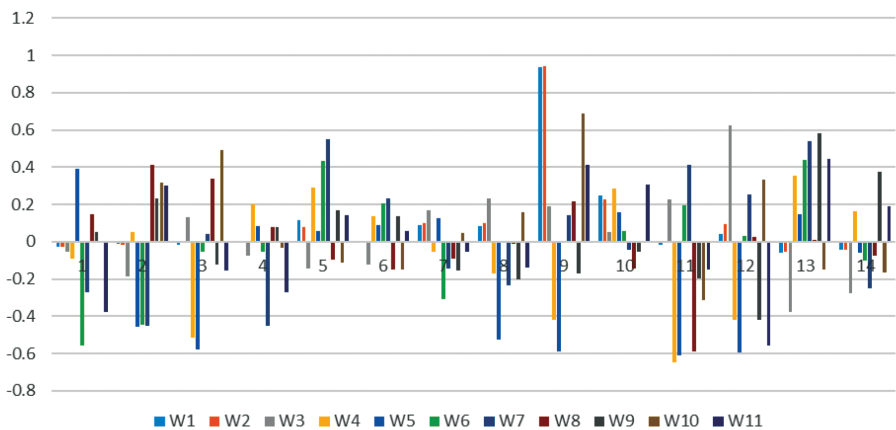
Il. 2. Widok z Bulwaru Inflanckiego na Hotel Forum



Il. 3. Widok na Hotel Forum z wyróżnieniem widocznych fragmentów budynków, etykietami dla widocznych fragmentów budynków i wskazaniem punktu najwyższego



Il. 4. Po lewej: powierzchnia obiektów, po prawej: ich maksymalna wysokość (w pikselach)



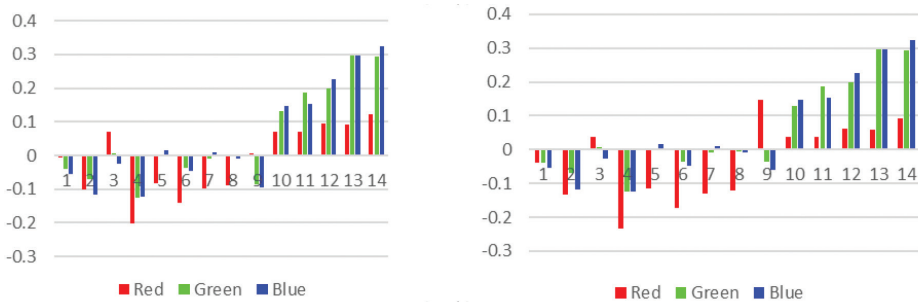
Il. 5. Różnica pomiędzy wartościami współczynników kształtu dla każdego obiektu a średnimi wartościami dla wszystkich budynków



Il. 6. Budynki z nałożoną kolorystyką (po lewej – cały budynek hotelu, po prawej – powierzchnia reklamowa)



Il. 7. Uśredniona barwa obiektów: po lewej – przy uwzględnieniu całego budynku hotelu, po prawej – z uwzględnieniem elewacji przesłoniętej reklamą



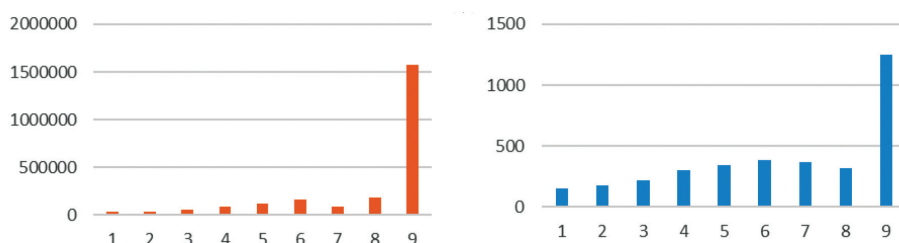
Il. 8. Różnica między uśrednioną barwą obiektu a średnią dla wszystkich obiektów: po lewej – dla całego budynku hotelu, po prawej – dla elewacji przesłoniętej reklamą



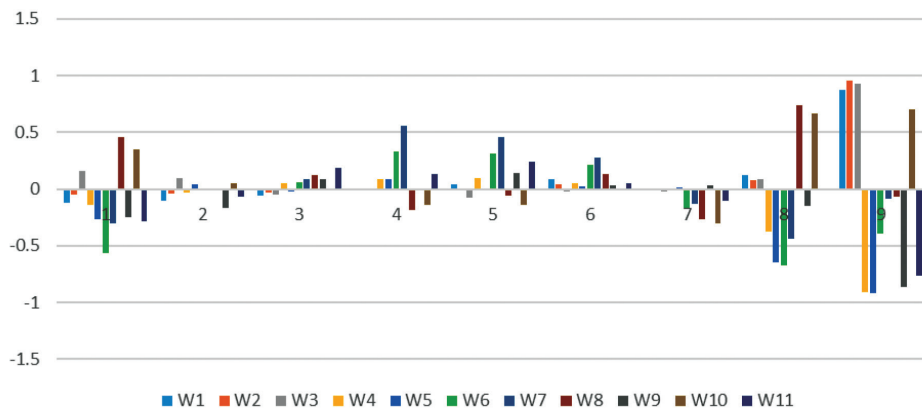
Il. 9. Widok z Bulwaru Kurlandzkiego na klasztor oo. Paulinów



Il. 10. Widok na klasztor oo. Paulinów z wyróżnieniem budynków, etykietami dla nich i wskazaniem punktu najwyższego



Il. 11. Powierzchnia i maksymalna wysokość obiektów (w pikselach)



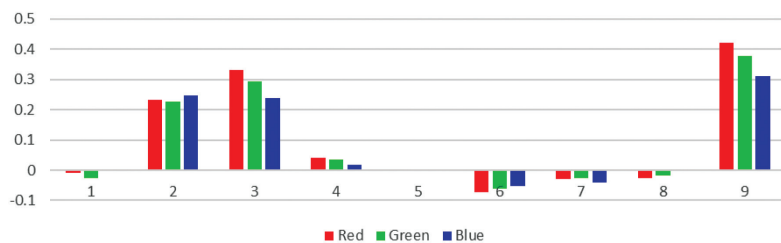
Il. 12. Różnica pomiędzy wartościami współczynników kształtu dla każdego obiektu a średnimi wartościami dla wszystkich budynków



Il. 13. Budynki z nałożoną kolorystyką



Il. 14. Uśredniony kolor obiektów



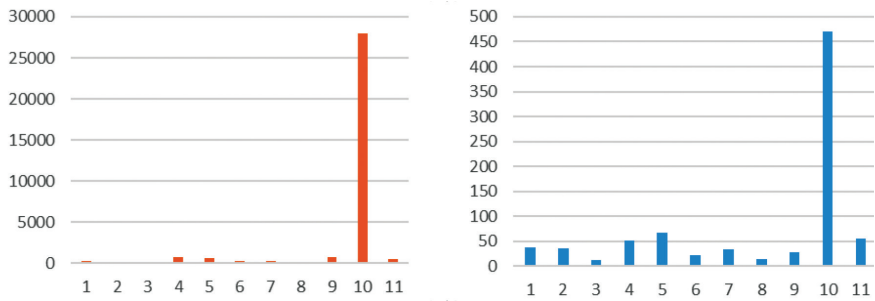
Il. 15. Różnica między uśrednioną barwą obiektu a średnią dla wszystkich obiektów



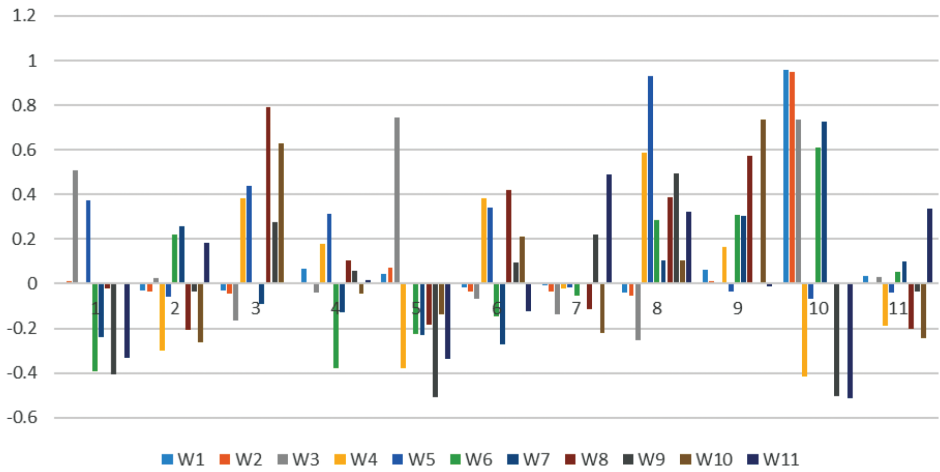
Il. 16. Widok na Elektrociepłownię Kraków z Bulwarów na Dąbiu



Il. 17. Ten sam widok z wyróżnieniem obiektów infrastruktury, etykietami dla nich i wskazaniem punktu najwyższego



II. 18. Powierzchnia i maksymalna wysokość obiektów (w pikselach)



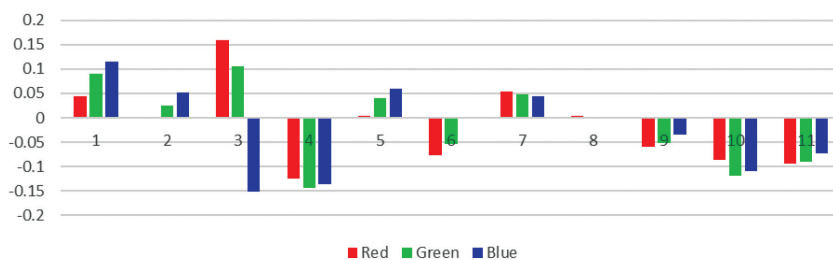
II. 19. Różnica pomiędzy współczynnikami kształtu dla widocznych fragmentów obiektów a wartościami średnimi



II. 20. Obiekty z nałożonymi kolorami



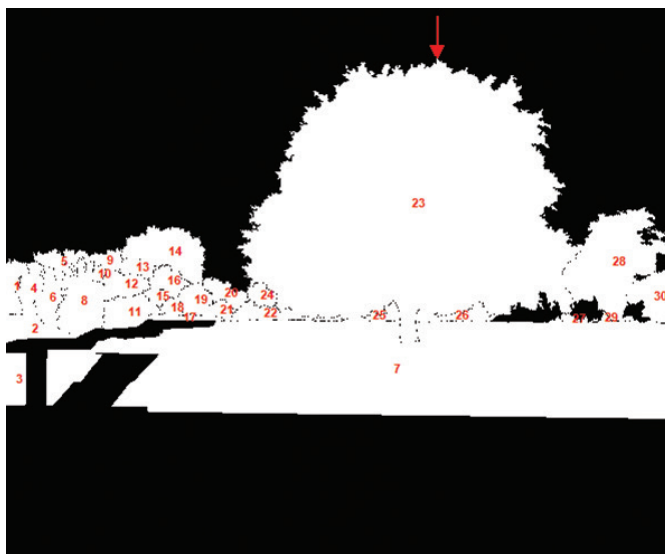
Il. 21. Uśredniony kolor obiektów



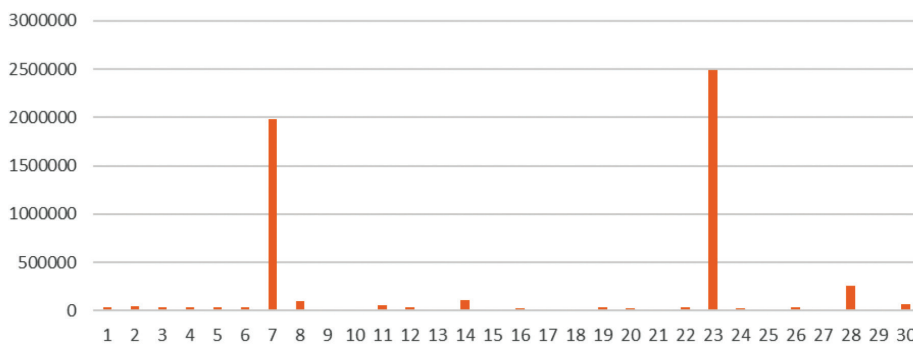
Il. 22. Różnica między uśrednioną barwą obiektu a średnią dla wszystkich obiektów



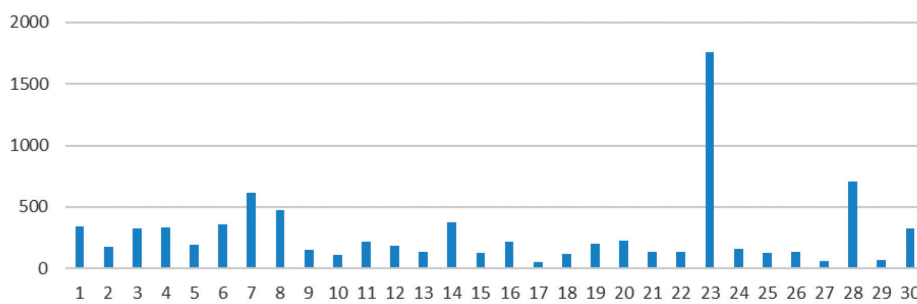
Il. 23. Widok fragmentu Bulwaru Wołyńskiego



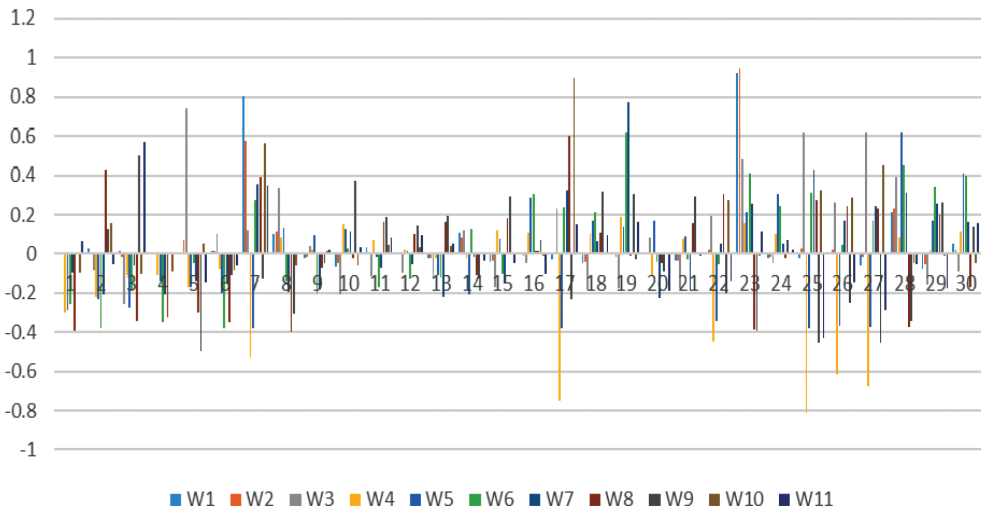
Il. 24. Ten sam widok z wyróżnieniem obiektów przyrodniczych, etykietami dla nich i wskazaniem punktu najwyższego



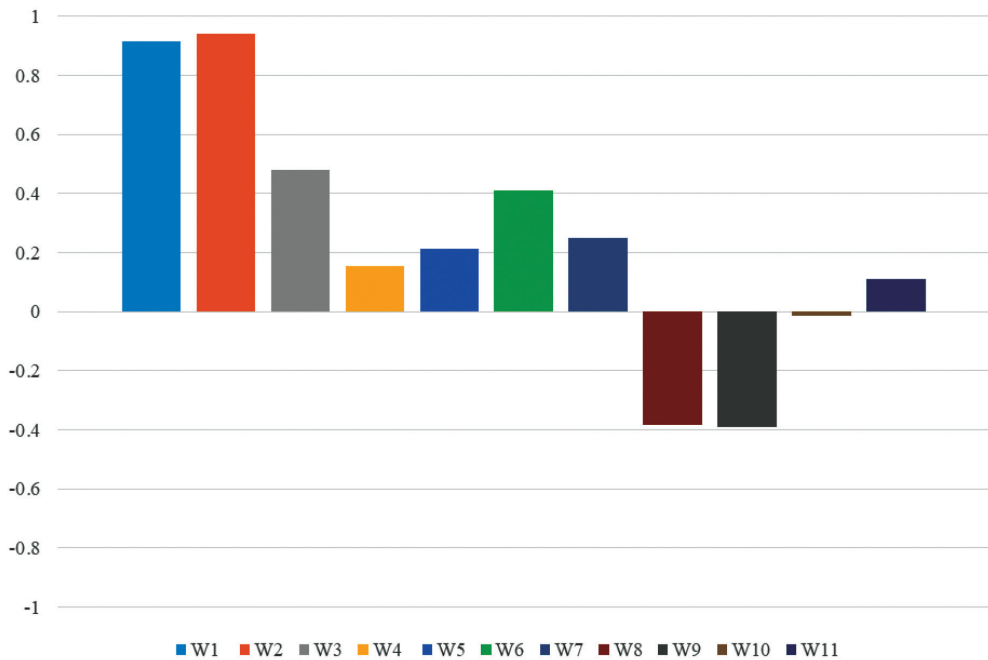
Il. 25. Powierzchnia obiektów (w pikselach)



Il. 26. Maksymalna wysokość obiektów (w pikselach)



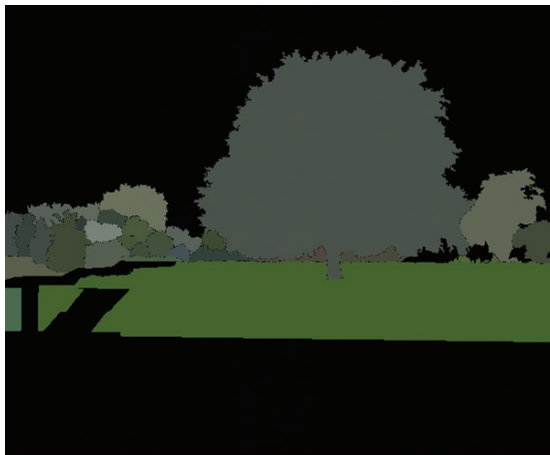
Il. 27. Różnica pomiędzy współczynnikami kształtu dla obiektów a wartościami średnimi



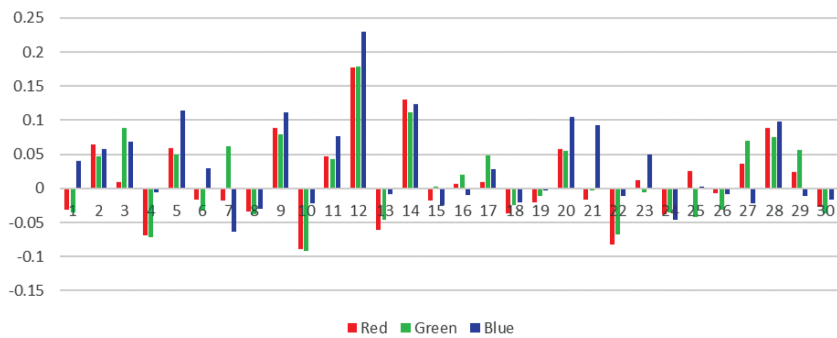
Il. 28. Odmienność kształtu największego drzewa od otaczających obiektów przyrodniczych



II. 29. Roślinność z nałożonym kolorem



II. 30. Uśrednione barwy obiektów



II. 31. Różnica pomiędzy uśrednioną barwą obiektu a średnią barwą otoczenia

PRZYPISY

- ¹ J. Bogdanowski, *Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu*, Ossolineum, PAN, Wrocław 1976; A. Böhm, *Architektura krajobrazu*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 1994; K. Dąbrowska-Budziło, *Wśród panoram Krakowa. O przemianach widoków i o tym, jak je ocalić*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990; M. Siewniak, A. Mitkowska, *Tezaurusz sztuki ogrodowej*, Wydawnictwo „Rytm”, Warszawa 1998.
- ² R. Sardon, J. Palmer, J. Felleman, *Foundations for Visual Project Analysis*, A Wiley Interscience Publications, New York 1986.
- ³ K. Czyńska, P. Rubinowicz, A. Zwoliński, *Analizy zabudowy wysokiej w krajobrazie miasta/ Analyses of tall buildings in the cityscape*, Teza Komisji Urbanistyki i Architektury PAN/ Oddział w Krakowie XLV/2017, 319–341; A. Ozimek, P. Łabędź, *Quantitative and qualitative analyses of landscape views*, [w:] *Peer reviewed proceedings of Digital Landscape Architecture 2013 at Anhalt University of Applied Sciences*, red. E. Buhmann, S.M. Ervin, M. Pietsch, Wichmann, Berlin 2013, 93–100; B. Vogt, F. Nassery, *Geometryczne przesłanki zaistnienia dominanty w przestrzeni współczesnego miasta/ Geometrical premises of becoming the architectural landmarks in the space of the contemporary city*, *Czasopismo Techniczne* 6-A/2008, 561–573.
- ⁴ I. Niedźwiecka-Filipiak, *Wyróżniki krajobrazu i architektury wsi Polski południowo-zachodniej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu, Wrocław 2009, s. 52–61.
- ⁵ *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl> (access: 19.07.2018).
- ⁶ *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1995.
- ⁷ W. Szolginia, *Architektura*, Sigma NOT, Warszawa 1992.
- ⁸ *Terminy architektoniczne i urbanistyczne*, http://www.dolana.pl/slownik_wyrazow_architektonicznych.php (access: 19.07.2018).
- ⁹ R. Graczyk, *Identyfikacyjna funkcja dominanty architektonicznej w strukturze małego miasta*, Politechnika Poznańska, Poznań 2005, passim.
- ¹⁰ E. Małachowicz, *Ochrona środowiska kulturowego*, PWN, Warszawa 1988.
- ¹¹ W. Czarnecki, *Planowanie miast i osiedli*, PWN, Warszawa 1960.
- ¹² J. Gyurkovich, *Znaczenie form charakterystycznych dla kształtowania i percepcji przestrzeni*, Monografia PK, nr 258. Architektura, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 1999, s. 59–60.
- ¹³ I. Niedźwiecka-Filipiak, Z. Borcz, *Dominants of a Farmer and Modern Village in South-West Poland/Dominanty dawnej i współczesnej wsi południowo-zachodniej Polski*, *Architektura Krajobrazu* 1–2(12)/2006; I. Niedźwiecka-Filipiak, op. cit.
- ¹⁴ K. Dąbrowska-Budziło, op. cit.
- ¹⁵ Myczkowski Z., *Krajobraz wyrazem tożsamości w wybranych obszarach chronionych w Polsce*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003, passim.

- ¹⁶ W. Gadomska, E. Marks, *Contemporary structures dominant due to height in the landscape of the great masurian lake district/Współczesne dominanty wysokościowe w krajobrazie krainy wielkich jezior mazurskich*, *Space&Form = Przestrzeń i Forma* 33/2018, 207–224; R. Graczyk, op. cit.
- ¹⁷ K. Czyńska, P. Rubinowicz, A. Zwoliński, op. cit.
- ¹⁸ K. Dąbrowska-Budziło, op. cit.; B. Vogt, F. Nassery, op. cit.
- ¹⁹ P. Ozimek, A. Böhm, A. Ozimek, W. Wańkiewicz, *Planowanie przestrzeni o wysokich walorach krajobrazowych przy użyciu cyfrowych analiz terenu wraz z oceną ekonomiczną/Planning spaces with high scenic values by means of digital terrain analyses and economic evaluation*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 67–88.
- ²⁰ A. Ozimek, P. Łabędź, op. cit.
- ²¹ W. Malina, M. Smiatacz, *Metody cyfrowego przetwarzania obrazów/Methods of Digital Image Processing*, EXIT, Warszawa 2002, s. 7–17.
- ²² P. Ozimek, A. Böhm, A. Ozimek, W. Wańkiewicz, op. cit., s. 130; A. Ozimek, P. Łabędź, op. cit.
- ²³ A. Ozimek, *Miara krajobrazu. Obiektywizacja oceny widoków i panoram wspomagana narzędziami komputerowymi*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2019, s. 75–76.
- ²⁴ R. Tadeusiewicz, P. Korohoda, *Komputerowa analiza i przetwarzanie obrazów/Computer image analysis and processing*, Wydawnictwo Fundacji Postępu Telekomunikacji, Kraków 1997, s. 264.
- ²⁵ A. Ozimek, op. cit.; A. Ozimek, P. Łabędź, op. cit.; R. Tadeusiewicz, P. Korohoda, op. cit.
- ²⁶ *Funkcje normalizacji*, http://sztuczna-inteligencja.eprace.edu.pl/1001,Funkcje_normalizacji.html (access: 19.07.2018).
- ²⁷ R.C. Gonzales, R.E. Woods, *Digital Image Processing*, Prentice Hall, New Jersey 2002, s. 57; W. Malina, M. Smiatacz, op. cit.
- ²⁸ P. Łabędź, A. Ozimek, *Detecting greenery in near infrared images of ground-level scenes*, [w:] *Peer reviewed proceedings of Digital Landscape Architecture 2012 at Anhalt University of Applied Sciences*, red. E. Buhmann, M. Pietsch, M. Heins, Wichmann, Berlin 2012.
- ²⁹ I.D. Bishop, *Testing perceived landscape colour difference using the Internet*, *Landscape and Urban Planning* 37/1997, 187–196.
- ³⁰ R.C. Gonzales, R.E. Woods, *Digital Image Processing*, Prentice Hall, New Jersey 2002; W. Malina, M. Smiatacz, op. cit.
- ³¹ A. Ozimek, P. Łabędź, op. cit.; A. Ozimek, P. Ozimek, *Algorytmy przetwarzania obrazu w wyróżnianiu tworzywa kulturowego i przyrodniczego na fotografiach krajobrazowych/Image processing algorithms in cultural and natural substance distinction in landscape photographs*, *Nauka Przyroda Technologie* 3/2009, z. 1, 12.
- ³² A. Ozimek, op. cit., s. 75–81; P. Ozimek, A. Böhm, A. Ozimek, W. Wańkiewicz, op. cit., s. 133–136; A. Ozimek, P. Ozimek, op. cit.
- ³³ K. Dąbrowska-Budziło, op. cit., s. 16.

BIBLIOGRAFIA

- Bishop I.D., *Testing perceived landscape colour difference using the Internet*, *Landscape and Urban Planning* 37/1997, 187–196.
- Bogdanowski J., *Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu*, Ossolineum, PAN, Wrocław 1976.
- Böhm A., *Architektura krajobrazu*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 1994.
- Czarnecki W., *Planowanie miast i osiedli*, PWN, Warszawa 1960.
- Czyńska K., Rubinowicz P., Zwoliński A., *Analizy zabudowy wysokiej w krajobrazie miasta/ Analyses of tall buildings in the cityscape*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury PAN/ Oddział w Krakowie XLV/2017, 319–341.
- Dąbrowska-Budziło K., *Wśród panoram Krakowa. O przemianach widoków i o tym, jak je ocalić*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
- Funkcje normalizacji*, http://sztuczna-inteligencja.eprace.edu.pl/1001,Funkcje_normalizacji.html (access: 19.07.2018).
- Gadomska W., Marks E., *Contemporary structures dominant due to height in the landscape of the great masurian lake district/ Współczesne dominanty wysokościowe w krajobrazie krainy wielkich jezior mazurskich*, *Space&Form = Przestrzeń i Forma* 33/2018, 207–224.
- Gonzales R.C., Woods R.E., *Digital Image Processing*, Prentice Hall, New Jersey 2002.
- Graczyk R., *Identyfikacyjna funkcja dominanty architektonicznej w strukturze małego miasta*, Politechnika Poznańska, Poznań 2005.
- Gyurkovich J., *Znaczenie form charakterystycznych dla kształtowania i percepcji przestrzeni*, Monografia PK, nr 258. Architektura, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 1999.
- Łabędź P., Ozimek A., *Detecting greenery in near infrared images of ground-level scenes*, [w:] *Peer reviewed proceedings of Digital Landscape Architecture 2012 at Anhalt University of Applied Sciences*, red. E. Buhmann, M. Pietsch, M. Heins, Wichmann, Berlin 2012.
- Malina W., Smiatacz M., *Metody cyfrowego przetwarzania obrazów/Methods of Digital Image Processing*, EXIT, Warszawa 2002.
- Małachowicz E., *Ochrona środowiska kulturowego*, PWN, Warszawa 1988.
- Myczkowski Z., *Krajobraz wyrazem tożsamości w wybranych obszarach chronionych w Polsce*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003.
- Niedźwiecka-Filipiak I., Borcz Z., *Dominants of a Farmer and Modern Village in South-West Poland/ Dominanty dawnej i współczesnej wsi południowo-zachodniej Polski*, *Architektura Krajobrazu* 1–2(12)/2006.
- Niedźwiecka-Filipiak I., *Wyróżniki krajobrazu i architektury wsi Polski południowo-zachodniej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu, Wrocław 2009.
- Ozimek A., *Miara krajobrazu. Obiektywizacja oceny widoków i panoram wspomaganą narzędziami komputerowymi*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2019.

- Ozimek P., Böhm A., Ozimek A., Wańkowicz W., *Planowanie przestrzeni o wysokich walorach krajobrazowych przy użyciu cyfrowych analiz terenu wraz z oceną ekonomiczną/ Planning spaces with high scenic values by means of digital terrain analyses and economic evaluation*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013.
- Ozimek A., *Cyfrowa analiza dopasowania kolorystycznego nowych obiektów do istniejącego otoczenia/ Digital analysis of new objects colour matching to the existing environment*, *Space&Form = Przestrzeń i Forma* 26/2016, 271–283.
- Ozimek A., Łabędź P., *Quantitative and qualitative analyses of landscape views*, [w:] *Peer reviewed proceedings of Digital Landscape Architecture 2013 at Anhalt University of Applied Sciences*, red. E. Buhmann, S.M. Ervin, M. Pietsch, Wichmann, Berlin 2013, 93–100.
- Ozimek A., Ozimek P., *Algorytmy przetwarzania obrazu w wyróżnianiu tworzywa kulturowego i przyrodniczego na fotografiach krajobrazowych/ Image processing algorithms in cultural and natural substance distinction in landscape photographs*, *Nauka Przyroda Technologie* 3/2009, z. 1, 12.
- Siewniak M., Mitkowska A., *Tezaurus sztuki ogrodowej*, Wydawnictwo „Rytm”, Warszawa 1998.
- Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl> (access: 19.07.2018).
- Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1995.
- Smardon R., Palmer J., Felleman J., *Foundations for Visual Project Analysis*, A Wiley Interscience Publications, New York 1986.
- Steinitz C., *Toward a Sustainable Landscape with High Visual Preference and High Ecological Integrity: the Loop Road in Acadia National Park, U.S.A.*, *Landscape and Urban Planning* 54/2001.
- Szolginia W., *Architektura*, Sigma NOT, Warszawa 1992.
- Tadeusiewicz R., Korohoda P., *Komputerowa analiza i przetwarzanie obrazów/ Computer image analysis and processing*, Wydawnictwo Fundacji Postępu Telekomunikacji, Kraków 1997.
- Terminy architektoniczne i urbanistyczne, http://www.dolana.pl/slownik_wyrazow_architektonicznych.php (access: 19.07.2018).
- Vogt B., Nassery F., *Geometryczne przesłanki zaistnienia dominanty w przestrzeni współczesnego miasta/ Geometrical premises of becoming the architectural landmarks in the space of the contemporary city*, *Czasopismo Techniczne* 6-A/2008, 561–573.

LISTA RECENZENTÓW PUA 2019

