

#36

Zeszyty Artystyczne

Przestrzenie wewnętrzne
– 90 lat kierunku architektura wnętrz
w poznańskiej uczelni artystycznej



Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

3(36)/2019

Zdjęcie na okładce

Schody w gmachu głównym UAP,
projekt: Jan Cieśliński i Jan Węclawski,
lata 60. XX w.,
fot. J. Rybak



Przestrzenie wewnętrzne

**– 90 lat kierunku architektura wnętrz
w poznańskiej uczelni artystycznej**

Spis treści

Wprowadzenie

Józef Jurek 11

*Dziewięćdziesiąt lat kierunku architektura wnętrz
w poznańskiej uczelni artystycznej*

Weronika Węclawska-Lipowicz 21

W poszukiwaniu przestrzeni wnętrza

Wystąpienia gości honorowych

Wojciech Grabianowski 29

*Między dwoma krajami, czyli architektoniczny most
między Polską a Niemcami*

Jan Sikora 45

Będę stał i milczał przez 28 minut

Architektura wnętrz filozofia i współczesność

Tadeusz Pietrzkiewicz 55

Architektura – tęsknota za wartością?

Katarzyna Utercht 67

*Proces kształtowania przestrzeni prywatnej
– tożsamość miejsca a architektura emocji*

Piotr Sudak 79

*Architektura codzienności.
W poszukiwaniu znaczenia przestrzeni*

Nowe technologie

Bartosz Kostia Jakubicki 87

*Badania nad projekcyjną powłoką LED,
owlekającą przestrzenne elementy wnętrz*

Rafał Szrajber /Julia Wojciechowska 97

*Odczytać wirtualną przestrzeń
– komunikacja przez przestrzeń w grach wideo*

Aleksandra Gajzler-Baranowska 113

*Interaktywne obiekty w przestrzeni
użyteczności publicznej jako medium komunikacji
ze współczesnym użytkownikiem*

Wystawiennictwo

Konstancja Pleskaczyńska 121

*Aspekty projektowania współczesnych
realizacji przestrzennych na obszarach dawnych
niemieckich obozów natychmiastowej zagłady*

Beata Wawrzecka 137

*Przestrzeń wewnętrzna wystaw czasowych.
Projektowanie wystaw czasowych we wnętrzach
zabytkowych, nieprzystosowanych do celów
wystawienniczych*

Spis treści

Marcin Szeląg 153

*Adaptacje historycznych wnętrz
na przestrzenie muzealne w kontekście współczesnych
tendencji wystawienniczych*

Historia architektury wnętrz

Aleksandra Paradowska 165

*„Marmury i portret Hitlera”.
Oficjalne wnętrza z okresu III Rzeszy na terenie
dzisiejszej Polski i ich współczesne funkcjonowanie*

Tomasz Mikołajczak 181

*„Przestrzenie odzyskane” – aranżacje wnętrz
w powojennym Wrocławiu*

Wnętrzarstwo / praktyka

Agata Wojtyła-Młynarczyk 197

*Biel jako medium w kształtowaniu
współczesnej tożsamości wnętrz prywatnych.
Architekt wnętrz kreujący estetykę odbioru przestrzeni*

Rozalia Świtalska 209

*Wnętrza hoteli butikowych – bogactwo doznań
estetycznych, kulturowych i zmysłowych*

Przestrzeń publiczna

Ilona Dardzińska 225

Kształtowanie się wewnątrz w przestrzeni publicznej

Scenografia

Katarzyna Podgórska-Glonti 239

Korelacje przestrzeni.

Przestrzenie architektoniczne i ich konteksty jako integralna część wypowiedzi twórcy

Witold Owczarek 251

Synestezja i symulakry w przestrzeni scenicznej

Abstracts 259

Józef Jurek

Dr hab. Józef Jurek, prof. UAP
Urodzony w 1952 roku w Kamiennej
Górze, w latach 1971-1976 studiował
w PWSSP w Poznaniu na kierunku
architektura wnętrz. W 1976 roku
obronił dyplom magisterski w zakresie
projektowania architektury wnętrz
w pracowni prof. Jerzego Schmidta.
Od 1977 roku zatrudniony w PWSSP
(obecnie UAP). W roku 1987 obronił pracę
doktorską, w 1996 – pracę habilitacyjną,
w 2002 uzyskał tytuł profesora sztuk
plastycznych. Obecnie kierownik Pracowni
Architektury Wnętrz III. W latach 1997-
-2010 profesor WSSU w Szczecinie
oraz w latach 2004-2007 w ASP we
Wrocławiu. Założyciel, a następnie,
w latach 1995-1999, kierownik Zakładu
Technik Przekazu Projektowego
w poznańskiej ASP. W latach 2002-2011
kierownik studiów niestacjonarnych na
Wydziale Architektury i Wzornictwa.
Od 2011 dziekan Wydziału Architektury
Wnętrz i Scenografii UAP. Autor wielu
projektów wnętrz użyteczności publicznej
w kraju i za granicą. Uczestnik wystaw
krajowych i międzynarodowych. Członek
komitetu naukowego i stały uczestnik
Międzynarodowego Sympozjum
Naukowego MEDEA w Grecji.

Dziewięćdziesiąt lat kierunku architektura wnętrz w poznańskiej uczelni artystycznej

We wrześniu 1927 roku, z inicjatywy ówczesnego dyrektora Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu Karola Maszkowskiego, utworzono Wydział Architektury Wnętrz. Program nauczania na Wydziale w dużej mierze wywodził się z idei Bauhausu (1919), opartej na tworzeniu nowoczesnej architektury funkcjonalnej, integralnie związanej z innymi dziedzinami sztuk. Architektura wnętrz jako sztuka kształtowania przestrzeni włączona została w obszar sztuk plastycznych. Budowanie takiego programu było możliwe, od 1919 roku bowiem istniały już w nowo powstałej szkole kierunki: malarstwo, witraż, grafika, rzeźba, ceramika i tkanina artystyczna („textyl”¹). Karol Maszkowski tak pisał o konieczności powołania architektury wnętrz: „Architektura skupia w sobie wszystkie gałęzie sztuki stosowanej, która im daje środowisko i miejsce dla ich bytowania. Każdy przedmiot sztuki wypełnia jakieś miejsce a więc musi być w harmonii z otoczeniem”². Przez następne lata – w okresie międzywojennym – architektura wnętrz osiągała coraz wyższy poziom, nie tylko w obszarze zagadnień technicznych, ale przede wszystkim artystycznych, mieszczących się w trendach sztuki współczesnej na świecie. Stała się tym samym jedną z dziedzin sztuk plastycznych.

» 1 K. Maszkowski. *O potrzebie i konieczności istnienia specjalnego Wydziału Archit. Wnętrz w szkołach sztuki stosowanej. W jakim zakresie i w jaki sposób wydział ten w tego typu szkołach powinien być prowadzony*, „Barwa i Rysunek” 1932, r. V, nr 2, s. 12 (cyt. za J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza – Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919-1939*, ASP w Poznaniu, Poznań 2009, s. 371).

» 2 *Ibidem*, s. 9.

Kierunek architektura wnętrz reaktywowany został tuż po II wojnie światowej. Następnie, w trakcie kształtowania się nowych struktur w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, Wydział Architektury Wnętrz jako samodzielna jednostka organizacyjna zaczął formalnie funkcjonować od 1950 roku. Pierwszym dziekanem, którego należy uznać za twórcę Wydziału Architektury Wnętrz w powojennym okresie, był profesor Jan Cieśliński – architekt poznański. Jego wizja programowa, a także pedagogów, którzy tworzyli architekturę wnętrz na wydziale, oraz wyznawana przez nich idea syntezy sztuk wynikająca z tradycji Bauhausu, budowały nowoczesny kierunek. Rozwój kierunku architektura wnętrz był permanentny. Nowe technologie, nowe zapotrzebowania, aspiracje współczesnych odbiorców i użytkowników oraz ambicje pedagogów, prowadziły do powstania na Wydziale Architektury Wnętrz nowych specjalności z zakresu projektowania wystaw, mebla, wzornictwa, scenografii i ubioru.

W całym dziewięćdziesięcioletnim okresie istnienia kierunku Wydział Architektury Wnętrz zmieniał strukturę i nazwy. „Reorganizacja Wydziału Architektury i Wzornictwa spowodowała, że na podstawie uchwały nr 80/2010/2011 z dnia 13 czerwca 2011 roku, Senat Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu powołał do życia nowy wydział – »Architektury Wnętrz i Scenografii«. Z dniem 1 października 2011 roku Wydział rozpoczął swoją działalność. Historia zatoczyła koło – Architektura Wnętrz wróciła do dawnej nazwy Wydziału, a Scenografia dopełnia tę nazwę”³.

Nie zapominając o tradycji i dorobku lat minionych, obecnie kierunek architektura wnętrz w swoim programie kształcenia kładzie szczególnie nacisk na wykorzystanie zdobyczy intelektualnej i technicznej współczesnej cywilizacji, dbając jednocześnie o poszanowanie tradycji i wartości estetycznych, wypracowanych w całym rozwoju polskiej kultury, architektury i sztuki.

Idea integracji pomiędzy różnymi dyscyplinami sztuki zawsze była obecna w programach nauczania o architekturze na wydziale, ale szczególnie obecność ta była widoczna po reformie strukturalnej w latach osiemdziesiątych, dokonanej przez ówczesnego rektora prof. Jarosława Kozłowskiego⁴. Reforma spowodowała, iż studenci kierunku architektura wnętrz mogli w sposób swobodny korzystać z wszystkich pracowni artystycznych w uczelni, uzupełniając swoje wykształcenie o obszar działań artystycznych w połączeniu z architekturą i architekturą wnętrz jako sztuką kształtowania najbliższego otoczenia człowieka. Różne osobowości profesorów prowadzących dzisiaj pracownie i przedmioty, ich zróżnicowany program,

» 3 J. Jurek. *Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii UAP 2011-2014*, UA w Poznaniu, Poznań 2014, s. 4.

» 4 J. Stankowski. *Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii UAP 2011-2014*, UA w Poznaniu, 2014, s. 9.

pozwalają na wybór przez studentów szerokiego spektrum tematów, wyzwalających kreatywność z jednoczesną możliwością osiągnięcia przez nich ogólnej wiedzy humanistycznej oraz wyspecjalizowanej – zawodowej. Nasz program kształcenia na kierunku odbiega obecnie od tradycyjnego myślenia w projektowaniu wnętrz jako działania w przestrzeni zamkniętej. Podejmowane są bowiem studia projektowe w obszarze przestrzeni wystawienniczych oraz projektowania wnętrz w przestrzeni miejskiej (place, ulice, podwórka miejskie).

W każdym działaniu najważniejszy jest człowiek. Ze szczególną intensywnością relacja człowiek – przestrzeń objawia się w otoczeniu architektonicznym. Z jednej strony, w sposób realny i namacalny sprawdza się fakt, iż człowiek emanuje, artykułuje i określa otaczającą go przestrzeń, nadaje jej sens i wyraz. Z drugiej zaś strony, uderzający jest wpływ przestrzeni na człowieka, na jego zachowanie i sposób bycia, rodzaj i charakter ekspresji. Dlatego na kierunku architektura wnętrz szczególną uwagę przywiązuje się do organizacji funkcji danego założenia oraz do formy projektowanego wnętrza. Bardzo ważnym elementem w projektowaniu jest osiągnięcie u odbiorcy swego rodzaju emocji, która, jak się wydaje, jest podstawowym elementem w odbiorze przestrzeni architektonicznej, zarówno tej wewnętrznej, jak i zewnętrznej. W teorii mówi się nie tylko o przestrzeni rozumianej jako wymiar myśli czy percepcji, ale również jako wymiar ludzkiego bytu. W książce *Bycie, przestrzeń i architektura* Christian Norberg-Schulz mówi o „przestrzeni egzystencjalnej”, w której „zachodzą związki między człowiekiem a jego otoczeniem”⁵, są więc procesem dwustronnym, prawdziwą interakcją. Dlatego uważam, że wszystko, co mówimy o architekturze, o przestrzeni obserwowanej z zewnątrz, dotyczy w równej mierze tego, co wewnętrzne, co jest jakby w „sercu architektury”. Konkretnym, fizycznym aspektem tego zagadnienia jest „przestrzeń architektoniczna”, która w szczególnie sposób została potraktowana w obecnym programie kształcenia na kierunku architektura wnętrz, który skierowany jest do przyszłych projektantów – artystów, ludzi świadomych, kreatywnych, otwartych na nowe idee i wyzwania – zarówno w architekturze, jak i w sztuce.

Mijały lata, zmieniały się warunki gospodarcze i polityczne, ideologie, idee, zmieniały się również programy nauczania – także w naszej uczelni. Zmieniali się ludzie. Jedni odchodzili, zostawiając swoje dziedzictwo, drudzy przychodzili często z innym, odmiennym pojmowaniem świata i wartości. Jedno było niezmiennie – odczuwanie przez człowieka przestrzeni, a w szczególności przestrzeni architektonicznej, w której przyszło mu żyć. Rozwój myśli i idei, nasze pojmowanie znaczenia architektury w przestrze-

» 5 Ch. Norberg-Schulz, *Bycie przestrzeń i architektura*, przekł. B. Gadomska, Wydawnictwo Murator sp. S o.o., Warszawa 2000, s. 14.

ni życiowej, w tym również znaczenie architektury wnętrz, kształtowało się w naszej uczelni już od 1927 roku, aż do czasów nam współczesnych.

Mając na uwadze zarówno niezwykle osiągnięcia pedagogów i artystów tworzących kierunek, jak również duże osiągnięcia studentów i absolwentów architektury wnętrz w tym okresie, Rada Wydziału Architektury Wnętrz i Scenografii powzięła decyzję, aby rok akademicki 2017-2018 stał się rokiem jubileuszowym dla kierunku architektura wnętrz na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Uchwalono, że dla uczczenia tak wzniosłej rocznicy zorganizowany zostanie szereg wydarzeń, których kulminacyjnym punktem będzie ogólnopolska konferencja naukowa.

Wyżnymi elementami miały również być wystawy i warsztaty organizowane w ciągu całego roku akademickiego 2017-2018.

Powołano komitet organizacyjny i naukowy Konferencji w składzie:

Prof. dr hab. Józef Jurek – dziekan Wydziału Architektury Wnętrz i Scenografii

Prof. dr hab. Eugeniusz Matejko

Prof. dr hab. Janusz Stankowski

Dr hab. Piotr Machowiak, prof. UAP

Dr hab. Konstancja Pleskaczyńska, prof. UAP

Dr hab. Piotr Sudak, prof. UAP

Dr hab. Marta Weronika Węclawska-Lipowicz, prof. UAP

Sekretarz:

Mgr Rozalia Świtalska, as.

Zakres tematyczny Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej PRZESTRZENIE WEWNĘTRZNE miał obejmować zagadnienia związane z architekturą wnętrz w różnych aspektach: jako dziedzina sztuki z jej trendami, aspiracjami, ograniczeniami, eksperymentem; jako odpowiedź na współczesne zmiany społeczne, ale również jako kierunek kształcenia z jego wyzwaniami, możliwościami i oczekiwaniami. Konferencja odbyła się 16-17 kwietnia 2018 roku w Atrium Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Patronat honorowy objął prof. dr hab. Wojciech Hora, rektor Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Komitet honorowy konferencji stanowili dziekani sześciu publicznych uczelni artystycznych w Polsce:

– prof. ASP dr hab. Beata Gibała-Kapecka, dziekan Wydziału Architektury Wnętrz ASP w Krakowie;

– prof. ASP dr hab. Bazyli Krasulak, dziekan Wydziału Architektury Wnętrz ASP w Warszawie;

- prof. ASP dr hab. Tadeusz Pietrkiewicz, dziekan Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa ASP w Gdańsku;
- prof. ASP dr hab. Urszula Smaza-Gralak, dziekan Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa ASP we Wrocławiu;
- dr hab. inż. arch. Andrzej Wachowicz, dziekan Wydziału Wzornictwa i Architektury Wnętrz ASP w Łodzi;
- dr Katarzyna Utecht, dziekan Wydziału Sztuk Wizualnych Akademii Sztuki w Szczecinie.

Dla uświetnienia konferencji i dziewięćdziesiątej rocznicy kierunku architektura wnętrz zaproszono jako honorowych gości wybitnych architektów, architektów wnętrz i artystów z kraju oraz zagranicy.

Gośćmi honorowymi konferencji byli:

- Pierre Barillot – Francja, referat *Dzieląc się marzeniami*;
- Wojciech Grabianowski – Niemcy, referat *Architektoniczny pomost między dwoma krajami – Niemcami i Polską*;
- Mirosław Nizio – Polska, referat *Muzea narracyjne i pomnik pamięci. Powiązanie projektu ekspozycji z architekturą w realizacjach Nizio Design International*;
- prof. Tsutomu Nozaki – Japonia, referat *Tendencje designu w architekturze wnętrz Japonii*;
- dr hab. Jan Sikora – Polska, referat *Przestrzeń kulturalna – przestrzeń do uprawiania życia*.

Ponadto w konferencji udział wzięło 27 prelegentów reprezentujących wydziały i uczelnie w Polsce:

- Wydział Architektury i Wzornictwa, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku,
- Wydział Architektury Wnętrz i Scenografii, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
- Wydział Sztuk Wizualnych, Akademia Sztuki w Szczecinie,
- Wydział Architektury i Wzornictwa, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu,
- Wydział Wzornictwa i Architektury Wnętrz, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi,
- Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
- Wydział Nauk Politycznych i Dziennikarstwa, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,

- Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu,
- Wydział Malarstwa i Rzeźby, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu,
- Wydział Socjologiczno-Historyczny, Instytut Filozofii, Uniwersytet Rzeszowski,
- Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, Instytut Architektury i Urbanistyki, Politechnika Łódzka,
- Wydział Architektury, Politechnika Poznańska,
- Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski,
- Wydział Architektury, Sopotcka Szkoła Wyższa,
- Wydział Architektury i Wzornictwa, Katedra Scenografii, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu,
- Filologiczne Studia Doktoranckie, Uniwersytet Gdański.

Wygłoszone przez przedstawicieli poszczególnych uczelni referaty zostały zaprezentowane w niniejszym specjalnym wydaniu czasopisma „Zeszyty Artystyczne”. Są to teksty, które odpowiadają na zagadnienia zaproponowane przez komitet naukowy.

Konferencji w Sali Atrium Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu towarzyszyła wystawa, mająca na celu przybliżenie dorobku obejmującego cały okres istnienia kierunku, począwszy od Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego, po Uniwersytet Artystyczny dzisiaj.

Przygotowana prezentacja multimedialna ukazywała spektrum podejmowanej na przestrzeni lat problematyki, realia epok i zróżnicowanie osobowości środowiska, ubogacające jego historię. Zaprezentowano archiwalne i współczesne osiągnięcia studentów oraz projekty i realizacje ich nauczycieli powstałe w ramach Zakładu Doświadczalnego czy fenomenu „poznańskiej szkoły mebla”. Wystawa graficznie opracowanych portretów na banerach wiszących w przestrzeni Atrium była okazją do przywołania tradycji i hołdem dla nieżyjących nestorów, którzy tworzyli, rozwijali i kształtowali kierunek architektura wnętrz przez dziewięćdziesiąt lat jego istnienia. Autorami projektu, kuratorami i wykonawcami wystawy byli: dr Piotr Barłóg i mgr Robert Gruszewski oraz mgr Marta Brennenstuhl-Bludnik. Zrealizowana w ten sposób ekspozycja miała charakter wspólnej wypowiedzi wszystkich pedagogów obecnie tworzących kierunek — była zarówno podsumowaniem naszych aktualnych osiągnięć artystycznych i projektowych, jak również oferty dydaktycznej proponowanej nowym pokoleniom studentów.

Kolejna wystawa – *Miejsca Poznania* w Galerii R20 przy ul. Ratajczaka 20 w Poznaniu, jedna z cyklu wystaw w ramach obchodów jubileuszu, prezentowała prace studentów z Katedry Architektury Wnętrz do-

tyczące naszego miasta. Kuratorami tej wystawy byli: prof. UAP dr hab. Piotr Machowiak i dr Emilia Cieśla.

Natomiast na wystawie w Galerii „Słodownia” w Starym Browarze w Poznaniu prezentowano prace pedagogów i studentów z kierunku architektura wnętrz i kierunku scenografia wraz z projektami ubioru i kostiumu teatralnego. Wystawa była retrospektywą aktualnego dorobku projektowego i artystycznego pedagogów i studentów na obydwu kierunkach.

Projektantami ekspozycji byli: prof. dr hab. Eugeniusz Matejko i prof. UAP dr hab. Piotr Machowiak, natomiast kuratorami zostali: prof. UAP dr hab. Katarzyna Podgórska-Glonti i prof. UAP dr hab. Piotr Machowiak.

Współpracowały: dr Emilia Cieśla, mgr Marta Wyszynska, dr Ewa Mróz.

Dziękuję w tym miejscu Katedrze Scenografii i Katedrze Ubioru za piękne włączenie się w obchody rocznicowe architektury wnętrz.

Wszystkim projektantom i kuratorom wystaw pragnę serdecznie podziękować, również tym pedagogom i asystentom, którzy wykazali wielką pomoc przy realizacji wszystkich wystaw.

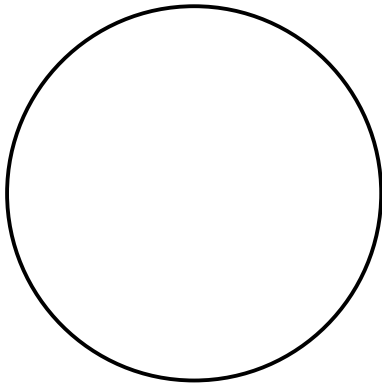
Pragnę podziękować całemu komitetowi organizacyjnemu i naukowemu; przede wszystkim Pani prof. UAP dr hab. Konstancji Pleskaczyńskiej za jej niezwykle zaangażowanie i poświęcenie, za opiekę merytoryczną i przebieg całego przedsięwzięcia. Praca Pani profesor była nieoceniona, budziła wielki podziw uczestników, zaproszonych gości, pedagogów, nie tylko z Wydziału Architektury Wnętrz i Scenografii, ale z wielu innych wydziałów naszej uczelni. Podziękowania kieruję również do asystentki Pani mgr Rozalii Świtalskiej za wyjątkowe wsparcie dla Pani profesor i całego zespołu. Szczególne podziękowania należą się studentom za uczestnictwo, a studentom wolontariuszom za pomoc przez cały czas trwania konferencji. Serdeczne podziękowania kieruję również do Działu Promocji Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Niezwykle ważnym elementem obchodów dziewięćdziesięciolecia naszego kierunku było wydanie monografii *Poznańska Szkoła Architektury Wnętrz 1927-2017*, której redaktorem naukowym była Pani prof. UAP dr hab. Marta Weronika Węclawska-Lipowicz, kierownik Katedry Architektury Wnętrz. Publikacja jest próbą spojrzenia na historię poznańskiej uczelni artystycznej od czasów jej powstania w roku 1919, do czasów nam współczesnych, ze szczególnym naciskiem na kierunek architektura wnętrz. Obchodzona rocznica, jak pisze autorka: „Prowokuje do spojrzenia wstecz dla odczytania teraźniejszości i spoglądania ku przyszłości. Świadomość »skąd przychodzimy« określa nasze »kim jesteśmy«, a to w pewnej mierze warunkuje odpowiedź na pytanie »ku czemu zmierzamy«”⁶.

» 6 M.W. Węclawska-Lipowicz, *Poznańska Szkoła Architektury Wnętrz 1927-2017*, UA w Poznaniu, Poznań 2018, s. 9.

Następnym wydawnictwem poświęconym dziewięćdziesiątej rocznicy powstania kierunku architektura wnętrz – który oddajemy do rąk czytelnika – jest zbiór wykładów wygłoszonych podczas konferencji, zredagowanym przy współudziale pracowników Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Szczególne podziękowania należą się w tym miejscu Pani Dziekan prof. UAP dr hab. Izabeli Kowalczyk za współpracę, Pani prof. UAP dr hab. Konstancji Pleśkaczyńskiej oraz Pani dr Aleksandrze Paradowskiej za ich olbrzymi wkład w powstanie tej publikacji. ●

Zapraszam do lektury.



Weronika Węclawska-Lipowicz

Dr hab. M. Weronika Węclawska-Lipowicz, prof. UAP
doktor habilitowany, profesor
nadzwyczajny UAP.
Studia w Państwowej Wyższej Szkole
Sztuk Plastycznych (obecny Uniwersytet
Artystyczny) w Poznaniu. Dyplom
w 1990 w zakresie architektury wnętrz
oraz rysunku. Kierownik Pracowni
Architektury Wnętrz na Wydziale
Architektury Wnętrz i Scenografii UAP.
Kierownik Katedry Architektury Wnętrz.
Obszar zainteresowań: architektura,
architektura wnętrz, mebel,
wystawiennictwo, projektowanie
w przestrzeni historycznej i sakralnej,
kulturowe konteksty architektury.

W poszukiwaniu przestrzeni wnętrza

„[...] idzie o formę, to jest P i ę k n o ,
[...] o treść, to jest o D o b r o i o światłość obu,
P r a w d ę”

C.K. Norwid, *Promethidion*, 1851¹

Dzisiejsza konferencja odbywa się w kontekście dziewięćdziesięciolecia istnienia kierunku architektura wnętrz na poznańskiej uczelni. W tych okolicznościach naturalną staje się potrzeba refleksji. Cisną się na usta powracające pytania: skąd przychodzimy, kim jesteśmy i dokąd zmierzamy – łącząc nas z postaciami, które prowokowały nas tymi pytaniami do myślenia.

To przede wszystkim wspomnienie prof. Jarosława Maszewskiego, mistrza, przyjaciela, absolwenta kierunku, dziekana Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa w latach 1993-1996, który umiał pobudzać nasz intelekt i wyobraźnię, ożywiać nieustannie. W 1994 roku był inicjatorem spotkania pedagogów w domu plenerowym Akademii w Skokach, podczas którego wywołał dyskusję wokół powyższych kwestii, wzbogacając ją o pytanie godne akademika: kogo kształcimy?

Ale jednocześnie pytania te, odnosząc nas bezpośrednio do osoby autora obrazu, którego tytuł stanowią – Paula Gauguina, przywołują postać jego przyjaciela z czasów studiów paryskich, przedwojennego rektora naszej uczelni, pierwszego dziekana Wydziału Architektury Wnętrz, prof. Karola Zyndrama Maszkowskiego.

Można więc powiedzieć, że owe egzystencjalne rozważania zamknięte w Gauguinowskich pytaniach towarzyszą nam od zarania, od dziesiątków lat, splatając się z tymi, które przynosi czas współczesny.

Pytania streszczone do trzech słów: skąd, dokąd i którądy. Pytanie o genezę, źródło, impuls. Pytanie o kres czy może bardziej cel i perspek-

» 1 Wszystkie cytaty poezji C.K. Norwida pochodzą z wydania: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomułicki, PIW, Warszawa 1971-1976.

tywę. Pomiędzy początkiem i zwieńczeniem jest „którędy”, czyli droga. To „pomiędzy” jest ostatecznie z naszego punktu widzenia najważniejsze, bo to jest nasze życie; wzrastanie, dojrzewanie, doświadczanie, twórczość. Proces w projektowaniu, sztuce i edukacji. „Którędy” buduje jakość zależną w dużej mierze od właściwego podjęcia impulsu i właściwego ustawienia perspektywy.

Impuls (piękno)

Jak trafnie zauważa Norwid – którego myśli będę kilkakrotnie przywoływać – wszelka twórczość zaczyna się „piękności podziwem”. To Piękno, pisane wielką literą, jest dla Norwida, za Świętym Augustynem, osobowe. Objawione, rozpoznane. Tak samo jak Dobro i Prawda, i Miłość, której kształtem jest Piękno. Ale nawet nie wchodząc w teologię koncepcji estetycznej poety, nie możemy nie zauważyć, że tradycja od starożytnej Platńskiej Akademii poprzez stulecia myśli europejskiej wskazywała na obiektywną wartość piękna i na moralny jego aspekt, zestawiając z dobrem, od greckiej kalokagatii poczynając. I wydawałoby się, że to są tak oczywiste kwestie, iż żadne względności, subiektywności, postmodernizmy i ponowoczesności, którymi mamił nas świat dwudziestowiecznej giełdy idei, nie mogą ich przyćmić. Tymczasem z pięknem mamy kłopot, bo

Dziś nie szuka nikt P i ę k n ażaden poeta –
 Żaden sztukmistrz – amator – żadna kobieta –
 – Dziś szuka się tego co jest p o w a b n e ,
 I tego – co jest u d e r z a j ą c e !...

P o w a b i g r z m o t ...dwie siły,
 Skąd-kolwiek-bądź by były!...

C.K. Norwid, *Piękno-Czasu*, 1880

Powab i grzmot, moda i szok, a czasami skandal.

Jeszcze pamiętam, jak studenci pod hasłem „inspiracja” rozumieli ślad na piasku, kręgi na wodzie, ścianę deszczu, rozstępy skały, rosochać kory, smugi światła padające geometrycznymi blaskami na posadzkę katedry.

Od wielu lat obserwuję, jak z bezdennych zasobów Internetu, tego zsyppu kultury, wyławiają niezliczone obrazki tego, co się podoba lub nie podoba. Wnętrz urządzonych modnie i powabnie. Trafiających w zunifikowany gust epoki, stanowiących jednocześnie dowód i usprawiedliwienie

na poruszanie się bezpieczne, sprawdzone, zaakceptowane. Trawienie przetrawionego.

Wśród upodobań naszego czasu wszechobecne są popłuczyny modernizmu i upojnej myśli wielce przecież słusznej, lecz pohańbionej, iż mniej znaczy więcej. Wszelkiej maści minimalizmy nie są bowiem dzisiaj apoteozą czystości i prostoty, lecz rozpaczliwym poszukiwaniem wartości w ich braku i pustce. A jednocześnie lękiem przed rzeczywistym zmierzaniem się z nimi.

Pustka, оголоzenie, chłód domagają się złagodzenia, które – niejako symbolicznie ukazując absurd współczesnej mentalności – zapewni atrakcja w postaci zielonej ściany z genetycznie zmodyfikowanej roślinności: erzac życia, ciepła, ekwiwalent natury.

Skomercjalizowany świat, również w obrębie sztuki i projektowania, kusi mnogością gadżetów, z których można do woli wybierać i zestawiać, których można używać oraz – w każdym razie zawsze i o każdej porze – wymieniać na nowszy model. W skomercjalizowanym świecie, gdzie wszystko jest na sprzedaż, trwałość i stałość nie są postrzegane jako wartość.

Czy można szukać głębi na mieliźnie?

Czy można wymagać od studentów, by poszukiwali absolutnego piękna, jeśli nawet

[...] krytyk dziś oceny na prawach nie stawia,
Sam jest prawem, oceną, przyganą lub chwałą
Głosi tylko, co jego nudzi lub ubawia,
Co mu się podobało... co nie podobało...

C.K. Norwid, *Spółcześni*, 1874

a przecież

– Co piękne, nie jest to [...]
Co się podoba dziś lub podobało,
Lecz co się winno podobać; jak niemniej
I to, co dobre, nie jest, z czym przyjemniej,
Lecz co ulepszają...

C.K. Norwid, *Promethidion*, 1851

Cel i perspektywa (prawda)

Słowa znaczą. Język podlega procesom kultury, nawarstwieniu skojarzeń, odniesień, kontekstów. Pojęcie celu należy do tych, które obrosły związkami frazeologicznymi wskazującymi na doniosłość i pozytywną wartość. Cele są szczytne, dalekosiężne, szlachetne, wielkie, są przedmiotem naszych dążeń i osiągnięć.

Ale odkąd zaczęto wprowadzać Krajowe Ramy Kwalifikacji w szkolnictwie wyższym, zburzony został porządek semantyczny, w którym się poruszaliśmy.

Samo użycie słowa rama wydaje się ryzykowne. Rama to ograniczenie, zamknięcie, dopasowanie, sformatowanie, czyli wszystko to, co jest zaprzeczeniem idei akademii sztuki i uniwersytetu.

Większy jednak problem związany jest z zastąpieniem celu kształcenia efektem kształcenia. Przecież pojęcie efektu jest niejako antynomią pojęcia celu. Nie mówiąc już o tym, że kojarzone z nim określenie efekciarstwa jest synonimem wszystkiego, co przeczy idei piękna w sztuce, projektowaniu i traktowane jest w plastyce jako antywartość.

Czy można, skupiając się na mierzeniu kolejnych kroków efektami, swobodnie wędrować w „poszukiwaniu prawdy w życiu i sztuce”, jak to w rocie ślubowania deklarują immatrykulowani studenci?

Efekt wiązany jest ze skutkiem, odnosi się więc do tego, co minęło, jest podsumowaniem, zamknięciem. Cel jest zawsze otwarciem, otwarciem na przyszłość. Uwidacznia zdolności twórcze człowieka, opiera się na intuicji, hipotezie, wierze, nadziei, marzeniu, a przede wszystkim wyobraźni.

Efekt jest doraźny, krótkowzroczny, może się wiązać z wymierną korzyścią, ale słyca sens nauki i pracy, sens i wartość, którą naznaczony jest nawet trud Syzyfa.

Wacław Havel w jednym ze swoich wywiadów² diagnozował, iż postępująca sekularyzacja, zarzucenie relacji transcendentnych muszą skutkować zastąpieniem perspektywy wieczności – wiecznym *carpe diem*. Perspektywa skrócona do tu i teraz żąda natychmiastowego zaspokajania potrzeb oraz ciągle nowości.

Nowatorstwo w sztuce jest wartością. Ale jak zwracał uwagę Witold Lutosławski, należy pamiętać, aby ono nie było jedynym kryterium, jest to bowiem wartość najszybciej ulegająca dewaluacji³. To, co ponadczasowe, co przetrwa, co buduje daleką perspektywę, stanowi realną wartość.

» 2 V. Havel, *Trzeba się dziwić*, tłum. A. Jagodziński, „Architektura. Dwumiesięcznik Stowarzyszenia Architektów Polskich” 2012, styczeń-luty, s. 81-83.

» 3 Por. W. Lutosławski, *Zeszyt myśli*, rkp. przechowywany w Paul Sacher Stiftung w Bazylei, zapis z 10 października 1962. Źródło: Z. Skowron, *Witold Lutosławski 1913-1994. Klasyk Muzyki XX wieku*, 2003, <https://culture.pl/pl>, [dostęp: 3.01.2019].

Nie powab i grzmot.

Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie,
Dwie tylko: p o e z j a i d o b r o ć
... i więcej nic...

C.K. Norwid, *Do Bronisława Z.*, 1879

Którędy... w poszukiwaniu przestrzeni wnętrza (dobro)

Architektura jest sztuką kształtowania przestrzeni. Jest jedna. Jest całością, o czym przekonywali nas profesorowie, którzy tworzyli kierunek architektura wewnątrz na naszej uczelni. Różnica między architekturą a architekturą wewnątrz jest niejako kwestią użytego zoomu, przybliżenia. W tym przypadku zmiana perspektywy paradoksalnie nie jest jej skróceniem, a pogłębieniem i wyostreniem, któremu towarzyszy przesunięcie akcentu z przedmiotu naszych działań – przestrzeni na podmiot naszych działań – użytkownika przestrzeni, drugiego człowieka.

A jeśli architektura wewnątrz wymaga od nas skupienia się na człowieku – to wymaga też wzięcia pod uwagę jego dualistycznej natury, jego ciała i duszy, tego, co zewnętrzne, oraz tego, co wewnętrzne.

Przestrzeń architektury wnętrza

Trzy słowa, trzy pojęcia: przestrzeń, architektura, wewnątrz.

Każde z tych pojęć otwiera bogactwo odniesień. Dla nas codzienność, chleb powszedni, ale ile znajdziemy metafory, w których pojęcia te będą ilustrować zjawiska, tłumaczyć procesy, uniwersalizować wartości, wykraczać poza obszar naszej dziedziny.

Gdyby z tych wszystkich odniesień spróbować wyłonić takie, które pozwolą nam wyjść na czyste pole, spojrzeć daleko po horyzont i zbudować perspektywę, powinniśmy powiedzieć, że

architektura to ład przestrzeni,
wewnątrz to przestrzeń ducha
a przestrzeń to wolność.

Przestrzeń – architektura – wewnątrz;
wolność – ład wolności – wolność ducha.

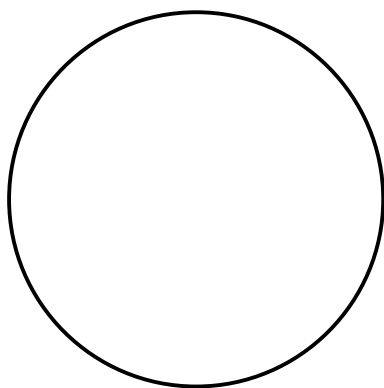
„I od początku była część z e w n ę t r z n a słowa
I w e w n ę t r z n a – jak wszelka świątyni budowa.

– Duch, miał czym się na z e w n ą t r z wyrażać lub w g ó r ę
Monologiem podnosić; miał – a r c h i t e k t u r ę !”

C.K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, 1869

Szczęśliwi jesteśmy, że architektura jest naszym światem. To dzięki architekturze w poszukiwaniu przestrzeni wnętrza można dojść do odnalezienia wolności ducha, bez której nie ma żadnej twórczości, nauki, sztuki, dyskursu akademickiego i żadnych perspektyw.

Tej wolności ducha oraz nieustannego pięknem zachwyty sobie, Państwu, Studentom, kierunkowi Architektura Wnętrz na dalsze dziesięciolecia, nam wszystkim życzę! ●



Wojciech Grabianowski

Urodzony w 1944 roku w Poznaniu. W 1969 roku ukończył Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Poznaniu i przez trzy lata pełnił funkcję asystenta w macierzystej uczelni. Od 1972 związany z biurem projektowym RKW Architektur + w Düsseldorfie – dziś współwłaściciel firmy zatrudniającej około trzystu architektów. Pracownia ma na swoim koncie znaczące realizacje w Niemczech i w Polsce, z których wiele wyróżnionych zostało prestiżowymi nagrodami, jak choćby Nagrodą Jana Baptysty di Quadro za najlepszą realizację architektoniczną roku 2012 za Murawa Office Park w Poznaniu, nagrodą za najlepszy budynek biurowy w Polsce według European Property Awards 2011, Medalem Św. Wojciecha jako honorowym odznaczeniem Rady Miasta Gdańska za stworzenie wizji i projektu stadionu PGE Arena w Gdańsku 2012.

Między dwoma krajami, czyli architektoniczny most między Polską a Niemcami

Szanowni Państwo
drogie Koleżanki i Koledzy!

Jakkolwiek nie jestem i nigdy nie byłem mówcą znakomitym, to jednak bardzo się cieszę, że mogę się dzisiaj z Państwem spotkać i to właśnie w tym dla mnie szczególnym miejscu podzielić się doświadczeniami, opowiedzieć o moim nieco krętym losie oraz o mojej nietypowej, ale jakże urozmaiconej drodze zawodowej.

Nie bardzo jednak rozumiem, dlaczego organizatorzy tego dzisiejszego spotkania spośród tak wielu wybitnych absolwentów tej szacownej uczelni wybrali właśnie mnie?!

Trochę mnie to peszy, ponieważ szczerze powiedziawszy mówienie w tak liczonym towarzystwie nie jest moją mocną stroną... Ale, spróbuję stawić czoła temu wyzwaniu, mając nadzieję, że Państwa nie zanudzę.

Wróciłem dziś do źródeł, do moich korzeni, do miejsca, w którym wszystko się zaczęło i miało być trochę inne – a przynajmniej bardziej stateczne i przewidywalne...

Dla mnie jako architekta zawsze było i jest ważne, by rozmawiać o architekturze, kulturze i sztuce.

Jako rodzonemu poznaniakowi niesamowitą przyjemność sprawia mi opowiadanie o mojej pasji i przygodzie z budownictwem właśnie tutaj, w moim rodzinnym mieście.

Pozwolą Państwo, że powiem najpierw kilka słów o sobie. Nazywam się Wojtek Grabianowski i jestem współnikiem zarządzającym w RKW Architektur Plus – jednym z wiodących biur architektonicznych w Niemczech. Od pewnego czasu – a jest to już bagatela (!) 47 lat – mieszkam w Düsseldorfie.

Pierwsze 27 lat życia spędziłem jednakże w Poznaniu. Tutaj już jako dziecko rozwinąłem zamiłowanie do rysunku, do konstruowania i budowa-

nia, i tutaj studiowałem architekturę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. To tutaj rozwijały się moja zawodowa fantazja i moje marzenia. Bardzo dobrze pamiętam, jak w czasie czwartego semestru koniecznie chciałem zaprojektować lotnisko – sęk jednak w tym, że w tamtym czasie jeszcze nigdy nie leciałem samolotem.

Zaraz po studiach zostałem asystentem na uczelni i pracowałem m.in. przy projektach wystroju wnętrz hal wystawienniczych na Międzynarodowych Targach Poznańskich. Bardzo dużo nauczyłem się wtedy od prof. Stanisława Zamecznika. Mawiał czasem: „Robię tylko wystawy. Mają zdecydowaną zaletę: jeśli źle zbuduję dom, będzie on i tak stał do końca mojego życia. Ale jeśli zbuduję złą wystawę, to w najgorszym wypadku jej nie sfotografuję”.

Takich mądrości życiowych uczyłem się w Poznaniu, ale przy okazji oczywiście też kilku praktyczniejszych rzeczy. Te ostatnie przyszło mi zastosować nieoczekiwanie szybko, gdy w trakcie naszej nieco przedłużonej podróży poślubnej po Europie zostałem przedstawiony architektowi z Düsseldorfu, Helmutowi Rhode. Był rok 1971 i Rhode właśnie przekształcił swoją współpracę z Friedelem Kellermannem i Hansem-Güntherem Wawrowskim w nowe biuro architektoniczne RKW, zatrudniające wówczas piętnastu pracowników. Nie mówiłem wtedy prawie słowa po niemiecku – ale potrafiłem precyzyjnie i szybko rysować. W architekturze widocznie nie potrzeba słów, ponieważ ku mojemu zaskoczeniu Helmut Rhode zapytał mnie, czy zostaję.

Zostałem... jakkolwiek przez pierwsze dwa miesiące pracowałem bez zezwolenia na pobyt i bez pozwolenia na pracę. Formalności udało się w końcu załatwić – i tak stałem się pierwszym obcokrajowcem w RKW.

Do dzisiaj pozostało to do pewnego stopnia stałym elementem w mojej świadomości, a przede wszystkim w postrzeganiu mnie przez innych: w Niemczech jestem Polakiem, a w Polsce – Niemcem.

Mówię to bez najmniejszego poczucia wyobcowania, lecz z poczuciem jednoczesnej przynależności do dwóch światów. Dwóch światów, w których już od prawie pół wieku mam okazję tworzyć i realizować projekty rozmaitych budowli.

W RKW przeszedłem całą ścieżkę zawodową (i wszystkie szczeble, zakręty i schody oraz wszelkie inne możliwe przeszkody). Z pracownika stałem się partnerem, a z partnera i członka zarządu stałem się współniemcem. Nasze biuro urosło do pozycji jednego z najważniejszych w Niemczech i powoli zaczyna przypominać wieżę Babel: zatrudniamy 380 architektów z ponad trzydziestu krajów i mamy oddziały w różnych miastach Niemiec.

To, co chciałbym Państwu dzisiaj pokazać, o czym opowiedzieć, to kilka przykładów z naszej i mojej pracy. Są to projekty zarówno z Polski, jak

i z Niemiec. Są to przykłady, z których można odczytać różnice pomiędzy oboma krajami, ale są również i takie, dzięki którym uwidaczniają się cechy wspólne obu narodów. Wśród tych projektów są oczywiście i te, z których jestem osobiście niezwykle dumny.



Fot. 1.
Centrala MDR, Lipsk © RKW Architektur +

Na początek projekt dla stacji telewizyjnej MDR w Lipsku, z którym związana jest nieco kuriozalna historia.

Zaraz po zjednoczeniu Niemiec, we wczesnych latach 90., wzięliśmy udział w międzynarodowym konkursie architektonicznym. Stara rzeźnia z jej zabytkowymi halami miała zostać przebudowana na potrzeby nowej siedziby stacji MDR, wraz ze studiami telewizyjnymi, administracją itd. W naszym projekcie założyliśmy odrestaurowanie starych hal i umieszczenie w ich wnętrzach współczesnej architektury. Do tego wpadliśmy na kilka niekonwencjonalnych pomysłów, przykładowo ogród ruin lub wjazd do garażu podziemnego umiejscowiony pośrodku jeziora. Można powiedzieć, że wjeżdża się wprost do wody. Dzięki naszej koncepcji zajęliśmy w tym konkursie pierwsze miejsce. Byliśmy bardzo z siebie bardzo dumni, ale niestety – *c'est la vie* – zlecenie otrzymało... biuro z Monachium.

Dzięki temu zrobiliśmy jednak pierwszy krok we wschodnich Niemczech, czyli w tzw. „nowych landach”. Helmut Rhode poprosił mnie, bym otworzył biuro RKW w Lipsku. Ku memu zdziwieniu powiedział: „Pochodzisz ze Wschodu, więc ich rozumiesz!”

To brzmi może zabawnie, ale wydarzyło się naprawdę!



Fot. 2.

Specks Hof, Lipsk © RKW Architektur +

Tak więc działaliśmy dalej w Lipsku, czego przykładem jest Specks Hof. Również ten projekt dotyczył obiektu objętego ochroną zabytków. Był to stary budynek targowy, jakich dużo było w tamtych czasach w centrum Lipska. Tę właśnie zabytkową halę targową należało przeprojektować na budynek biurowy z pasażem handlowym.

Tymczasem krótko przed zjednoczeniem Niemiec budynek ten był już przebudowany przez architektów z NRD – i wtedy zjawił się nasz duży inwestor z Zachodu i stwierdził: „Wszystko wyburzyć”. Lipsk oczywiście „wyszedł na barykady” – oburzeni byli zarówno mieszkańcy, jak i konserwator zabytków. Moim głównym zadaniem było więc załagodzenie całej sytuacji, czyli znalezienie rozwiązania, które każda ze stron mogłaby zaakceptować.

Również to należy, według mnie, do wymagań zawodu architekta. Znajdować kompromisy.

Udało nam się doprowadzić do bardzo udanego odrestaurowania tego obiektu. Zachowaliśmy historyczne pasáže, powiększyliśmy dwa z trzech patio. Szczególnie interesująca, a dla nas nowa, była współpraca z artystami plastykami. Przykładowo wystrój dziedzińców powierzyliśmy znanym twórcom takim jak Bruno Giesel czy Johannes Grützke.

Tą rewitalizacją, ustanowiliśmy standardy o różnorodnym charakterze, dotyczące przede wszystkim przyszłych renowacji zabytkowych budowli w Lipsku, z których w późniejszym czasie wieloma jeszcze mogliśmy się zajmować. W szczególności ucieszyła mnie prestiżowa nagroda specjalna Jury konkursowego MIPIM-Awards w Cannes, który projekt Specks Hof

w roku 1996 mianował najlepszym odrestaurowanym obiektem o funkcji biurowej „Best refurbished Office Building”.

Następny projekt, który Państwu pokażę, stanowił prawdziwe wyzwanie. Budynek biurowy koncernu Mannesmann został wzniesiony w 1954 roku. Jego architektem był Paul Schneider-Esleben. Budynek ten jest pierwszym współczesnym wieżowcem w Düsseldorfie. Jest on uważany za symbol modernizmu powojennego oraz tzw. „cudu gospodarczego” Niemiec Zachodnich. Z tych powodów objęty jest również ochroną zabytków.

Projekt renowacji budynku rozpoczęliśmy w 2001 roku – i pierwsi przekonaliśmy się, że zgodnie z dzisiejszymi standardami nie mógłby być w ogóle w tym miejscu wybudowany. Ponadto, aby sprostać wymogom statycznym, musieliśmy w pierwszej kolejności wzmocnić stropy od spodu płytami stalowymi, żeby budynek w ogóle mógł stać. Z kolei konserwator wymagał, by fasady pozostały z milimetrową dokładnością takie, jakie były. Jednak teraz potrzebne były już trójszybowe przeszklenia zamiast pojedynczych. Tak więc stare panele fasadowe z blachy stalowej i zatapianej w smole tektury falistej zamieniliśmy na nowoczesną fasadę aluminiową o identycznym wyglądzie i oryginalnej barwie – jedynie grubość samej fasady zwiększyła się o osiem cm. Bardzo ważny w tym projekcie był fakt, że mogliśmy ściśle współpracować z konserwatorem zabytków – co stanowi ogromną różnicę w stosunku do adekwatnych sytuacji w Polsce.

Planując w Niemczech renowację chronionego obiektu, idzie się w pierwszej kolejności dwa lub trzy razy do urzędu i rozmawia się z osobą odpowiedzialną, pytając o to, co według niej jest istotne, na co powinno się zwracać szczególną uwagę. Dopiero wtedy rozpoczyna się projektowanie.

W Polsce, dla odmiany, projektuje się na początku i dopiero potem idzie się z koncepcjami do urzędu, tak jak na korektę w szkole. Oznacza to często dwukrotną lub trzykrotną pracę – wcześniej była ona jeszcze dodatkowo utrudniona tym, że na dwóch spotkaniach otrzymywało się dwie sprzeczne ze sobą odpowiedzi, gdyż urzędnik sam nie był pewny słuszności swojego zdania, ponieważ interpretacja przepisów w Polsce nie jest jednoznaczna. To na szczęście dzisiaj uległo już poprawie – urzędy stały się bardziej profesjonalne i zdecydowane.

Niemal równolegle z wieżowcem Mannesmanna zmodernizowaliśmy sąsiadujący z nim obiekt – Budynek Behrensa z 1912 roku. Na elewacjach gmachu, o akurat wtedy w Niemczech popularyzowanej stalowej konstrukcji szkieletowej, architekt Peter Behrens zastosował masywnie wyglądający tuf wulkaniczny.

Również ta fasada jest dzisiaj pod opieką konserwatorską i została w naszej rewitalizacji zachowana w zgodzie z oryginałem. W uzgodnieniu z urzędem ochrony zabytków zarówno miasta, jak i landu, wymieniliśmy natomiast okna oraz wykonane z łupka pokrycie dachu, które było niesz-

czelne i zużyte. Również w tym przypadku miała zastosowanie maksyma „rozmawiać, rozmawiać, rozmawiać” – tak, aby ostatecznie osiągnąć rezultat, który spełni oczekiwania wszystkich.

Spełnienie wielu najrozmaitrzysz oczekiwań było również istotnym zagadnieniem jednego z naszych „flagowych” projektów – to znaczy Budynek Izb Lekarskich – Haus der Ärzteschaft – w Düsseldorfie.

Zaczął się od działki budowlanej, ponieważ miejsca tej budowie musiało ustąpić niewielkie boisko do piłki nożnej i już z tego tylko powodu musieliśmy włożyć sporo wysiłku w przekonanie do projektu społeczności lokalnej w najbliższym sąsiedztwie i w tej dzielnicy miasta. Sam budynek miał być użytkowany wspólnie przez cztery różne organizacje lekarskie – stąd głównym założeniem stworzonej przez nas koncepcji są cztery skrzydła budynku w kształcie litery L, połączone ze sobą wspólnym dachem. Dzięki temu, iż zadaszenie jest przeszklone, zachowane zostało wrażenie odrębności wszystkich czterech budynków, pomimo ich formalnego połączenia w jedną całość ze wspólnym garażem podziemnym. Kompleks ten może być wielorako użytkowany, a poszczególne kondygnacje lub całe skrzydła budynku mogą być zgodnie z potrzebą ze sobą łączone lub dzielone na mniejsze jednostki użytkowe. Zadaszona przestrzeń w centrum służy komunikacji, a ponadto jest miejscem spotkań, wymiany informacji, organizacji wystaw. Szklany dach wsparty jest smukłymi słupami stojącymi poza regularną siatką konstrukcyjną, tak jak drzewa w lesie.

Taką formą budynku i jego organizacją, w sposób prosty lecz niekonwencjonalny, stworzyliśmy w ramach wspólnoty indywidualny, adres dla każdej z izb lekarskich – jednocześnie łącząc optymalizację ekonomiczną z architekturą na dobrym poziomie. Budynek mogliśmy oddać do użytkowania przez 850 pracowników stowarzyszenia izb lekarskich w połowie 2003 roku. Przy okazji – budynek leży w niemal bezpośrednim sąsiedztwie głównej siedziby naszego biura i całkiem przypadkiem dysponuje dobrze zorganizowaną kantiną z naprawdę niezłą kuchnią, co czasem widać po naszych brzuchach.

Tworzenie środowiska ułatwiającego interakcje międzyludzkie jest także ważnym tematem projektowanych przez nas obiektów naukowo-badawczych. Pewną liczbę takich projektów zrealizowaliśmy już światowych koncernów, w głównej mierze z branży motoryzacyjnej. Chodzi tutaj szczególnie o ludzi, którzy – inaczej być może – nigdy by się nie spotkali. Rozpoczęło się to od Centrum Elektroniki na terenie głównej fabryki Audi w Ingolstadt. Tutaj miało znaleźć się odpowiednie otoczenie dla spotkań przeróżnych oddziałów koncernu, inżynierów najróżniejszych branż, specjalistów w sprzedaży, menedżerów i techników. Powodem było słuszne przekonanie, że również z przypadkowych kontaktów i przypadkowej wymiany informacji mogą niekiedy zrodzić się dobre pomysły.

W tym celu stworzyliśmy projekt „magistrali”, będącej rodzajem podłużnego łącznika, osią przecinającą cały budynek na pełną wysokość. Tutaj znajdują się strefy komunikacji, pomieszczenia konferencyjne, przestrzeń organizacji imprez, spotkań itd. Magistrala łączy pozornie niezależne od siebie części obiektu, jak np. część biurowo-administracyjną z halami mieszczącymi eksperymentalne stanowiska testowe, warsztaty rozwojowe i inne. Tę koncepcję magistrali rozwinęliśmy później również dla naszych innych klientów, takich jak: Volkswagen, Eurocopter, MAN i innych.

Hala 90B na terenie fabryki Volkswagena w Wolfsburgu, projekt o najmniej atrakcyjnej nazwie spośród wszystkich naszych dotychczasowych projektów, to budynek stanowiący centrum badawczo-rozwojowe elektroniki i napędu elektrycznego dla koncernu VW. Również w tym obiekcie motywem przewodnim jest centralna oś łącząca wszystkie części budynku. Magistrala w Hali 90B przecina na wskroś całą wysokość oraz długość budynku i rozszerza się ku górze.

Znajdują się tutaj tarasy, balkony i mostki służące komunikacji, podczas gdy na parterze do magistrali przylegają również m.in. kantyna i kawiarnia. Dzięki takim rozwiązaniom architektonicznym spotkania i wymiana informacji przebiegają w niewymuszonej, przyjemnej atmosferze.

Takie obiekty stały się naszą specjalnością i są dzisiaj dla dużych koncernów bardzo ważne – również w kontekście wysiłków przedsiębiorstw podejmowanych w celu, by miejsca pracy czy konkretną lokalizację zakładów pracy uczynić atrakcyjnymi dla nowych pracowników.

Powyższą koncepcję poprowadziliśmy jeszcze nieco dalej w naszym projekcie dla firmy Porsche. Budynek nowego centrum innowacyjno – doświadczalnego zaprojektowany jest w formie splecionej podwójnej „ósemki”, porównywaną przez niektórych do zabawkowego toru wyścigowego Carrery. Pracownicy mogą przemieszczać się w tym budynku drogą meandrującą wzdłuż wszystkich jego części i działów. Nachylenie pochylni wynosi miejscami do 3,5 proc. Przy całej ekscentryczności tej koncepcji zapewniam Państwa, że niezależnie od poziomu i kąta widzenia – biurka i przestrzenie przeznaczone do pracy stoją w poziomie.

W kontekście innowacji zaznaczyć muszę, że w naszym pędzącym i coraz szybszym świecie także one mają w dzisiejszych czasach bardzo krótką rację bytu. Podkreślić tu trzeba, że i cykle rozwojowe poszczególnych koncepcji stają się coraz krótsze. Także okresy użytkowania nieruchomości bardzo się kurczą. Niedawno gościliśmy u nas w biurze przedstawicieli koncernu motoryzacyjnego, którzy zainteresowani byli możliwością budowy przenośnych, tymczasowych budynków produkcyjnych. Na tle szybko rozwijającej się technologii napędu elektrycznego zapotrzebowanie przykładowo na nowe fabryki silników spalinowych jest wprawdzie wciąż

duże, ale przewidywalnie przemijające, w związku z czym inwestowanie w trwałe obiekty tego typu traci rację bytu.

Tę obserwację z dziedziny przemysłu można przenieść również na architekturę – chociaż z mojego punktu widzenia, na razie tylko w Niemczech. Obecnie jest to jedna z dużych różnic w stosunku do inwestycji w Polsce: amortyzacja nieruchomości. W Niemczech budowało się kiedyś obiekty z myślą o setkach lat, potem jedynie na czterdzieści lub trzydzieści lat. Dzisiaj realizację budynków biurowych w Niemczech oblicza się na dwudziestoletni okres użytkowania – w przypadku obiektów handlowych okres ten jest jeszcze krótszy. Jest to trend, który z pewnością pojawi się także w Polsce. Jednakże jeszcze nie dzisiaj. Obecnie w Polsce wciąż buduje się dla potomności i na wieki wieków – jak to się mówi – amen (T).



Fot. 3.

MSZ, al. Szucha 21, Warszawa © RKW Architektura +

Nasze pierwsze zlecenie w Polsce ma teraz charakter *nomen omen* międzynarodowy. Jest to biurowiec Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Warszawie przy al. Szucha. Budynek został zrealizowany jako Articom Center i kilkanaście miesięcy od oddania do użytkowania został przejęty przez Ministerstwo. Do dzisiaj krążą różne legendy na temat tego, z jakich powodów obiekt został zakupiony przez MSZ. Nigdy nie angażowaliśmy się w żadne intrygi lub kwestie polityczne, ale mogę otwarcie powiedzieć, że jest to chyba najbardziej szczegółowo sprawdzony obiekt budowlany, jaki dotychczas wykonaliśmy w Polsce, wszystkie kontrole potwierdziły

prawidłowość formalno-prawną spraw w zakresie architektoniczno-budowlanym. Bądź co bądź, było to dla nas potwierdzenie dobrze wykonanej pracy.

Również architektura zaprojektowanego przez nas już piętnaście lat temu budynku, z fasadmi z białego piaskowca i wysokimi pionowymi oknami bez wtórnych podziałów, została bardzo dobrze przyjęta w Warszawie. Za nasz projekt zostaliśmy uhonorowani w konkursie *Życie w Architekturze*, którego jury uznało „trafne wpisanie nowego obiektu w przedwojenną zabudowę ulicy i jego zharmonizowanie z otoczeniem, osiągnięte bez historycznych zapożyczeń”.

Budynek posiada sześć kondygnacji biurowych, nie licząc przeszklonego parteru i wielopoziomowego garażu. W chwili oddania do użytkowania był to jeden z najnowocześniejszych obiektów biurowych w Warszawie. Hol w centralnej części budynku jest otwarty przez wszystkie kondygnacje i doświetlony szklanym dachem.



Fot. 4.
Muraw Office, Poznań © RKW Architektur +

Mimo upływu kilkunastu lat, wciąż jeszcze „da się na ten budynek patrzeć” i – nawiązując do anegdoty z początku mojej opowieści – mógłbym go jeszcze całkiem chętnie sfotografować.

Tutaj widzą Państwo kolejny projekt (fot. 4), który mimo swojej skromności jest dla mnie bardzo ważny, choćby ze względów sentymentalnych.

talnych. Murawa Office Center jest zespołem budynków biurowych, tutaj – w Poznaniu. Również na przykładzie tej realizacji można dobrze dostrzec to, w jaki sposób podchodzimy do projektowania, mianowicie z poszanowaniem uwarunkowań lokalnych.

Tego nauczyłem się w mojej pracy jako młody architekt, kiedy często wraz z jednym z naszych inwestorów budujących centra handlowe jeździliśmy do różnych miast w nieprzerwanych poszukiwaniach optymalnych lokalizacji. Za każdym razem chodziło o to, by dane miejsce dobrze poznać. To, jak ono wygląda, co charakteryzuje ludzi tam mieszkających i czego oni oczekują, jak to miejsce pachnie, jak smakuje, jak się je odczuwa. Nasz inwestor poświęcał wtedy na te rzeczy niesamowicie dużo czasu – i kiedy znalazł odpowiednie miejsce i je zrozumiał, budował tam centrum handlowe, które funkcjonowało bez przeszkód. Wznoszone wtedy centra handlowe działają zresztą nieprzerwanie do dzisiaj.

Podobnie, choć dużo później, chodziło mi w przypadku tego poznańskiego projektu o to, by znaleźć punkt odniesienia do otoczenia, który stałby się motywem przewodnim dla mojego pomysłu. W tym przypadku były to niewielkie domy otaczającego ten teren osiedla. Dlatego centrum biurowe Murawa powstało jako zespół pięciu białych budynków stojących w jednym rzędzie i wpisujących się w otoczenie. Zupełnie świadomie ten sprzyjający integracji koncept przedłożyliśmy przed wszelkie pomysły na monumentalizm.

Natomiast czymś szczególnym była wertykalnie rozplanowana fasada z pionowymi oknami, rozmieszczonymi równomiernie na wszystkich kondygnacjach na tle białego materiału elewacyjnego. Coś podobnego zrealizowaliśmy pierwsi w Poznaniu – ustanawiając swego rodzaju impuls dla rozwoju krajobrazu miejskiego. Między innymi również z tego względu projekt Murawa został uhonorowany noszącą imię Jana Baptysty di Quadro nagrodą architektoniczną Miasta Poznania. Ta nagroda jest dla mnie czymś wyjątkowym i cieszy mnie bardzo osobiście – bo przecież przez całe moje dzieciństwo i młodość, przebiegając przez Stary Rynek, zatrzymywałem się niezliczoną ilość razy przed Ratuszem, renesansowym dziełem Giovanniego Battisty di Quadro – tym tak znaczącym, jak imponującym elementem historii architektury polskiej w Poznaniu.

Dziś – z własnej perspektywy dwóch państw – podziwiam i rozumiem tego architekta jeszcze bardziej.

Nasz następny projekt to jest również poznański budynek, choć być może w tym przypadku to za mało powiedziane, więc powiem inaczej: symbol Poznania! Okrąglak, budynek autorstwa Marka Leykama, jest dla mnie zdecydowanie jednym z najlepszych budynków modernistycznych w Polsce. Niestety w przeciągu 55 lat użytkowania cierpiał on coraz bardziej, musiał przeboleć dodatkowe dobudowy, jak np. zewnętrzna klat-

kę schodową i przy różnych okazjach znosić wstawianie coraz to nowych okien – ostatecznie w budynku znalazło się 27 różnych typów okien.

Po tym, jak została nam zlecona rewitalizacja Okrąglaka i przyległego do niego budynku, nazywanego pieszczotliwie „Kwadraciakiem”, mogliśmy nieco uporządkować ten stan i doprowadziliśmy wszystko do jednolitego wystroju wzorowanego w dużej mierze na oryginalnym projekcie. Fasada została całkowicie odrestaurowana, wewnętrzna klatka schodowa w rdzeniu Okrąglaka odzyskała dawny blask, zachowaliśmy również wiele elementów wystroju, przy czym zastosowaliśmy kilka zupełnie nowych akcentów. Za przebudowę Okrąglaka nasze biuro zostało uhonorowane nagrodą „za najlepszą rewitalizację budynku będącego pod ochroną konserwatorską w Polsce”. Dla RKW jest to bardzo satysfakcjonujące uznanie naszej pracy.



Fot. 5.
Okrąglak, Poznań

Przy tej okazji nadmienię w tym miejscu jeszcze jedną istotną różnicę pomiędzy podejściem do ochrony zabytków w Polsce i w Niemczech. W Niemczech często praktykowane jest umieszczenie w rejestrach zabytków pojedynczych części budynków, np. wyłącznie fasady, klatki schodowej lub samej konstrukcji budowli.

W Polsce najczęściej ochroną konserwatorską objęta jest cała budowla. Uważam, że jest to punkt kontrowersyjny, szczególnie jeśli obiekt

budowlany rozpatruje się pod kątem upływu czasu, jako zbiór poszczególnych elementów o często długiej i burzliwej historii. Elementów, które zmieniały się w czasie, były wymieniane lub niszczone. Bardziej elastyczne podejście do konserwacji zabytków z pewnością ułatwiłoby nam pracę na rzecz zachowania i umożliwienia ciągłości historii. (W przeciwnym wypadku zabytki niszczone i popadają w ruinę, czekając na inwestora, który poświęci im odpowiednie środki finansowe, czas i zaangażowanie, by zaspokoić formalne wymagania ich ochrony. Niejednokrotnie kończy się to, niestety pełną degradacją zabytków lub celowym ich zniszczeniem i ostatecznie ustępują one miejsca nowym inwestycjom).



Fot. 6.
Wyspa Spichrzów, Gdańsk © RKW Architektura +

Teraz opowiem Państwu o kolejnym projekcie, tym razem w Gdańsku. Po raz kolejny chodzi tu o nasz ulubiony temat – połączenie historii z przyszłością. W tym przypadku dzieje się to na Wyspie Spichrzów, w bezpośredniej styczności z Głównym Miastem. Wyspa była niegdyś symbolem dostatku tego miasta hanzeatyckiego nad Bałtykiem, jednakże po II wojnie światowej pozostały tu tylko ruiny niezliczonych spichlerzy i ceglanych budowli.

Wspólnie z prywatnym inwestorem wygraliśmy konkurs na opracowanie urbanistyczno-architektonicznej i biznesowej koncepcji zagospodarowania północnej części wyspy. W tym celu współpracujemy m.in. z pol-

skim oddziałem belgijskiego ImmoBel. Obecnie, obok opieki nad realizacją założeń urbanistycznych, które pozwolą na przywrócenie do życia dawnej struktury architektonicznej tej części Wyspy Spichrzów, wraz z jej uliczkami, dziedzińcami i wysoką zabudową, przejęliśmy również opracowanie projektów dla budynków mających powstać w ramach pierwszego etapu inwestycji na północnym cyplu wyspy. Tutaj będzie przede wszystkim dobrej klasy hotel z tarasem widokowym na dachu z widokiem na Zatokę Gdańską. W przeciągu następnych ośmiu lat zostanie ukończona realizacja wszystkich etapów projektu. Gdańsk otrzyma wtedy kolejną atrakcję w rejonie historycznej części miasta.

Jak Państwo widzą, istnieją rzeczy, na które z radością czekam.

W naszej pracy wykonaliśmy jeszcze kilka projektów w Polsce i w Niemczech, z których jestem dumny i których zdjęcia towarzyszą dziś naszej projekcji. Jednak szczegółowe ich omówienie zajęłoby sporo czasu i nadwyrężyło Państwa cierpliwość. A ja chciałbym opowiedzieć koniecznie o jednym z największych wyzwań architektonicznych – czyli o budowie obiektów sportowych. To kolejna specjalizacja naszego biura. Projektowaliśmy stadiony w wielu miejscach – od Kaliningradu, poprzez Algierię i Soczi... ale ja mam swój absolutnie ulubiony projekt i o nim muszę Państwu opowiedzieć.

Stadion Energa w Gdańsku to jedna z naszych najbardziej znanych budowli, za którą otrzymaliśmy najwięcej nagród. Jak już wspomniałem – osobiście uważam, że jest to jeden z naszych najpiękniejszych projektów. Pewien czas temu dostrzegłem go w oficjalnym klipie reklamowym promującym turystykę w Polsce. Nasz Bursztyn. Stadion w Gdańsku, Energa-Arena Gdańsk.

Stadion, projektowany przez nas pod roboczą nazwą Baltic Arena, mieliśmy zaszczyt wybudować przed piłkarskimi Mistrzostwami Europy EURO 2012. Dla wielu ludzi do dzisiaj właśnie ten stadion pozostał symbolem tych Mistrzostw. Niewykluczone, że przyczyną jest tak łatwo rozpoznawalny pomysł leżący u podstaw jego koncepcji, łączącej dwa typowe symbole Gdańska: budowę statków i bursztyn. Filigranowa konstrukcja nośna wraz z zewnętrzną powłoką stadionu przypomina tradycyjny kadłub statku z jego wręgami i poszyciem. Powłoka fasad wykonana jest z sześciu typów w różny sposób zabarwionych płyt z poliwęglanu, co nadaje jej połysk mieniającego się kolorami bursztynu. W ten sposób Arena dla ok. 43 tysięcy widzów stała się nie tylko wielofunkcyjnym obiektem sportowym zgodnym z wymaganiami UEFA, lecz również charakterystycznym w terenie i widocznym z daleka elementem krajobrazu. Przy tej okazji nadmienię, że RKW planuje obecnie dalszy rozwój otoczenia stadionu, co pozwoli uzupełnić ofertę Areny o zróżnicowane kolejne moduły, jak na przykład

hotel, oceanarium czy centrum konferencyjne. W ten sposób nadzorujemy urbanistykę otoczenia stadionu.

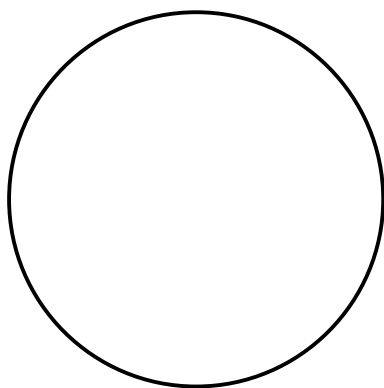
W tym kontekście dostrzegam ciekawą parabolę, a mianowicie, że zarówno w Gdańsku, jak i w Lipsku pracowaliśmy niezwykle blisko miejsc stanowiących decydujące punkty zwrotne najnowszej historii Europy; w przypadku Areny w pobliżu Stoczni Gdańskiej, a więc kolebki Solidarności, a w przypadku projektu Speckshof w bezpośrednim sąsiedztwie kościoła Świętego Mikołaja, gdzie rozpoczął się ostateczny rozpad NRD. Natomiast wszelkich prób oceny tego czy w naszej architektonicznej pracy też tkwi wielki duch rewolucji wołałbym z różnych względów zdecydowanie uniknąć.

Kończąc moje długie przemówienie, chciałbym podkreślić, że jako architekt i jako człowiek bardzo cieszę się z tego, iż w tak wielu in interesujących projektach mogłem wziąć do tej pory udział – i to w dwóch krajach, które mają swoje szczególne i tylko sobie właściwe cechy, ale posiadają również wiele cech wspólnych. Jak na przykład uznanie dla dobrej architektury.

Cieszę się również z tego, że dzisiaj w moim biurze, w którym ja sam jestem uosobieniem trzeciej generacji architektów, otoczony jestem przez wiele zdolnych i pełnych inspiracji koleżanek i wielu kolegów czwartej lub nawet piątej już generacji, którzy zachowują i rozwijają zarówno ich indywidualne, jak i nasze wspólne talenty.

Natomiast najbardziej w tym momencie cieszę się z tego, że dotarłem do końca mojego wykładu. Dziękuję bardzo Państwu za uwagę, a przede wszystkim za cierpliwość. Mimo moich braków retorycznych liczę bardzo na to, iż po tym przemówieniu będzie okazja do osobistych rozmów z Państwem... w kuluarach... zakropiona przy szlachetnym trunku.

In vino veritas, więc serdecznie zapraszam. ●



Jan Sikora

Architekt wnętrz – rocznik 1984, autor
wnętrz prywatnych i publicznych.
Z pasją tworzy obiekty kultury, takie
jak Stacja Kultura czy Sopoteka.
W Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
prowadzi Katedrę Architektury
Przestrzeni Kulturowych, wielokrotnie
nagradzany, m.in. międzynarodową
nagrodą Library Interior Design Award,
Nagrodą Architektoniczną Polityki
i Bryłą Roku. Prowadzi autorską
pracownię Sikora Wnętrza+Architektura
– www.sikorawnetrza.com

„Będę stał i milczał przez 28 minut”

Wstęp

Zacni Goście, Gospodarze, z głębi serca dziękuję za zaszczyt, jakim jest możliwość wygłoszenia wykładu podczas tak ważnego wydarzenia i wśród tak znamienitych gości.

Przygotowując wykład, zawsze staram się myśleć o odbiorcy. Zadaję sobie ważne, moim zdaniem, i podstawowe pytanie: jakie informacje mogłyby być wartościowe i czy posiadam jakąś przydatną wiedzę? Następnie formułuję ją w bardziej lub mniej zgrabną formę. Czasem posiłkując się np. slajdami z Wenus z Milo, by poprawić odbiór założonej formy. W tym przypadku jednak – gdy miałem już skończony wykład na tę konferencję, zdałem sobie miesiąc temu sprawę, że nie jest on wystarczająco wartościowy.

Miesiąc temu zdałem sobie sprawę z tego, że nie posiadam chyba wiedzy, która mogłaby stanowić istotny wkład w to niezwykle wydarzenie i dla tak szacownych gości.

Doznałem gwałtownej fuzji przerażenia i szacunku. Mój umysł, nie znając litości, przywołał obraz tej sytuacji – śmietankę artystyczną i projektową naszego kraju zebraną w jednym miejscu. I pojawiła się we mnie coś co mógłbym nazwać galopującą czarną dziurą (było to bowiem w dniu śmierci Stevena Hawkinga), i ogarnęła mnie panika znana każdemu, kto był w podobnej pozycji. Pojawił się zimny pot.

Musiałem coś szybko postanowić.

Zdecydowałem więc, że wybrnę (a przyjąłem już zaproszenie), z tej sytuacji w lekko ekscentryczny, ale być może dla części osób zrozumiały sposób: BĘDĘ MILCZAŁ PRZEZ 28 MINUT (odliczając ten wstęp). Ubiore najlepszą marynarkę, wyprostuję się i pewny siebie, ale też uśmiechnięty, będę stał i milczał. 28 minut ciszy – po jednej, by np. uczcić wielkiego twórcę, wielką ideę, wielką chwilę. 28 minut ciszy.

Oto one...

(Cztery minuty później).

I gdy tak milczałem w pustce, siedząc w pracowni i słuchając jazzu – zagubiony i załamany – zdałem sobie sprawę, że pomysł zbyt jak na mnie dadaistyczny. Nie przejdzie bez echa. Ale w mojej głowie zostało echo – sylaby... da, da, daaaaaa, da, da daaaaaa – powtarzały się w rytmie synkopowym.

Dalej – po sylabach – pojawiły się pierwsze słowa wykładu – słowa Richarda Huelsenbecka, które definiują dadaizm:

„Pierwszy dźwięk dziecka wyraża to, co prymitywne, zaczynanie od zera, nowe w naszej sztuce”.

Pasowało idealnie – dziecko, zacząć wykład od zera, i sztuka. Skoro dziecko to polisensualna refleksja Juhaniego Pallasmaa, odczuwanie architektury Rasmussena, *Barbarzyńca w ogrodzie* Herberta... i teoria widzenia Władysława Strzemińskiego.

Pomyślałem więc, że rozwiązaniem będzie wyobrażnia. To będzie PRZESTRZEŃ WEWNĘTRZNA, w którą ucieknę. Jako że zaczyna się wiosna – wyobraziłem sobie:

- ogród,
- letnie popołudnie w promieniach słońca,
- urodziny syna,
- znajomych z dziećmi,
- i to że – zamiast dzisiejszego poznańskiego wykładu, którego projekcja mnie przeraziła – mówię do swoich znajomych z pobliskich domów podczas urodzin swojego syna. Do Zygmunta z 4a i Haliny z klatki B wraz z dziećmi. Oraz do Andrzeja, Jakuba, Ewy, Jarka, Eli i Michała oraz Ani.

Wyobraziłem sobie, że opowiadam o swoim synu. Że mówię do zebranych w ogrodzie znajomych przemowę z okazji jego dziewiątych urodzin. Dziewiąte i dziewięćdziesiąte urodziny. PRZESTRZENIE WEWNĘTRZNE.

(Osoby, które chciałyby mi pomóc przenieść się do ogrodu, proszone są zamknąć oczy.)

Opowieść o synu – wprowadzenie

Wyobraźmy więc sobie – aura temu sprzyja – że jest leniwe, wiosenne, sobotnie popołudnie. Przestrzeń miasta dookoła określona jest przez dźwięki odbijające się od domów. Gdzieś słyhać echa rozmów, przemknął w oddali motor, miarodajny lekki pogłos. Trochę bliżej – bo już w ogrodzie – słyhać szum drzew. Przebija przez nie słońce, nasze stopy w zielonej gęstej trawie unurzane. Trawa jest soczysta, lekko wilgotna i ma w sobie siłę witalną.

Czujemy pod nią miękką i wilgotną ziemię. Nasze ciało – w delikatnej zwiewnej lnianej koszuli – dotykane jest przez podmuchy powietrza. Trwając w synestetycznym połączeniu zmysłów, mamy lekko rozproszone spojrzenie. Trwamy w zawieszeniu – na niczym się nie koncentrując.

Czujemy przestrzeń dookoła nas nie tylko wzrokiem. Czujemy także widzenie peryferyjne, dźwięk buduje architektoniczne wnętrza, w którym się znajdujemy. W miękkiej i płynnej formie zieleni znajdują się ludzie. Nie jest ich ani za dużo, ani za mało – idealne przyjęcie urodzinowe. W powietrzu wisi czerwony balonik, z okna unosi się zapach świeżo wyjętej z pieca szarlotki, słychać dzieci.

Trwają rozmowy, lecz śmiechy nie są zbyt głośne. Osoby dorosłe rozmawiają z rękami w kieszeniach, a dzieciaki biegają metr niżej od ich głów – wytyczając swoje trasy wśród bardziej stałych punktów chwilowego kraj-obrazu. Z ich perspektywy my – dorośli – to potężne kolumny światy ich wyobrażeń na temat dorosłości. Pół metra niżej biegają psy i koty. A jeszcze pół metra niżej idzie jeden żuk, a z nim kilka mrówek.

Niebo jest błękitne, lecą dwa ptaki zastygłe na potrzebę opowieści niczym z obrazu Moneta.

Wtapiając się w tę chwilę – delikatnie stuknąłbym w kieliszek z pączem – wibracja rozeszłaby się w powietrzu, zwracając uwagę na rozmówcę.

– Szanowni goście zebrani w ogrodzie sztuki...

Zacząłbym.

– Zebraliśmy się tu z okazji urodzin mojego syna. Pozwolę więc sobie opowiedzieć o jego świecie – przytaczając trzy momenty z jego życia.

Dziecko odkrywa zmysły

Gdy Franciszek miał niespełna rok, zachwycił mnie i zawstydził tym, jak odkrywa i poznaje świat.

Gdy znajdował przedmiot – dotykał go, lizał, rzucał na ziemię, toczył i odbijał. Musiał go fizycznie sprawdzić.

Dziecko, które nie jest jeszcze skażone hegemonią wzroku, by dowiedzieć się czegoś o danym przedmiocie, musi go fizycznie sprawdzić.

Niestety, jako dorośli rzadko odkrywamy haptyczny świat. Np. jako projektanci coraz rzadziej rysujemy. A przecież rysunek to dotyk papieru, wibracja ołówka na nim. Chropowatość.

Idąc dalej – rysować to przeżywać dylematy moralne – na początku pustki jak z obrazu Malewicza, a potem kolejnych i kolejnych pytań egzystencjalnych.

Ten dramatyzm kształtuje charakter projektanta. Gdy tylko pracujemy na komputerze, to albo dotykamy plastikową myszkę albo palcem

szklaną szybę, np. tabletu. Ekran komputera jest płaski – trzeci wymiar to tylko złudzenie. Zatracamy umiejętność widzenia trójwymiarowego. A jeden szkic potrafi zmienić nasze życie. Przypominają mi się chwile, gdy ze szkicownikiem przemierzałem włoskie miasteczka: Sienę, Vincenzę i Padwę.

Przypomniało mi się też piękne zlecenie projektowe – praca nad wnętrzami Palazzo Blumensthill nad Tybrem w Rzymie. Gdy szedłem na plac budowy, stopami dotykałem nieregularnego zróżnicowanego bruku, a rękoma niejednorodnych murów.



Il. 1.

Obraz jako alegoria domu i ogrodu, Dworek Wybickiego, Sikorzyno

Wśród tych śladów historii inaczej też rozchodził się dźwięk – inaczej niż wśród szkła i prefabrykowanych płyt imitujących naturalny materiał. Wśród autentycznych śladów historii dźwięk był bardziej miękki, nieoczywisty i bliższy człowiekowi. W takiej przestrzeni czuję, że świat jest moim ubraniem – tak jak kapelusz jest najmniejszym domem (kiedyś nie do pomyslenia było wyjść bez kapelusza do przestrzeni publicznej). Przestrzeń, która nas otacza, jednocześnie nas definiuje. A dziś – otaczają nas głównie imitacje innych materiałów, imitacje faktur. Mamienie zmysłów jest na porządku dziennym. Cegła nie jest cegłą, tynk nie jest tynkiem, drewno nie jest drewnem, tylko laminatem. Te materiały nie wydzielają już woni – w domach często jedyne, co czuć, to koszt na śmieci. Dążymy do świata sterylnego. Gdy w domu pojawi się nowy stół, a na nim zadrapanie,

to domownicy są przerażeni. To, co sztuczne się zużywa, to, co naturalne się starzeje.

Ale czy otaczająca nas architektura nie jest świadectwem czasów hegemonii wzroku? Czy polując na „ikonę”, nie stawiamy budynków, które mają się podobać na pięknym obrazku w Internecie, tak jak nasze zdjęcie profilowe na Facebooku? Wszak w takiej formie są one oceniane w konkursach i w takim – cyfrowym świecie – coraz bardziej żyjemy. Projekty powstają też coraz częściej jako wyścig zbrojeń na wizualizacje. A przecież, jak mawiał mistrz Mies Van Der Rohe: „Nowej architektury nie wymyśla się co poniedziałek”. Ciągła pogoń z nowością.

Podobnie jest ze smakiem – gdy wzrok dominuje, powoli inne zmysły tracą na wyrazistości – przestają być naszą osobistą koncentracją... a przecież tracąc smak, tracimy pamięć. Bo jak pisał Marcel Proust w książce *W poszukiwaniu straconego czasu* – smak jest nośnikiem pamięci.

Zachwyliła mnie ta koncentracja, spowolnienie i powaga mojego małego syna. Zdałem sobie sprawę z tego, że gdy sam zwolnię, to wyostreżą się moje zmysły. Dzięki niemu przypominałem sobie czasy, gdy sam byłem małym chłopcem, i dziadek – nauczyciel – zachęcał mnie, by wszystko samodzielnie odkrywać. Z dzieciństwa doskonale pamiętam jego domek w Wieżycy na Kaszubkach, który sam zbudował i lubił o tym nader często opowiadać. „Zobacz jakie stabilne. Dotknij” – mówił, uderzając w belki. I ja ich dotykałem, sprawdzałem ciężar, kształt, fakturę. Pamiętam też charakterystyczny zapach domku – nieco zatęchły, wilgotny, ale za to opowiadający autentyczne historie przedmiotów związanych z II wojną światową.

To swoiste wyjście poza strefę komfortu było pierwszą lekcją, którą mi dał. A miał dopiero dziewięć miesięcy. Uzmysłowił mi, że cierpię na swoiste poznawcze ADHD – na niczym nie potrafię się skupić, a moment wyciszenia i kontemplacji rodzi irytację. Irytacja ustępuje poznaniu, gdy wyłonię się poza dwuwymiarowe i zbyt intensywne doznania. Gdy wyjdę poza setki obrazów, linię czasu na Facebooku.

Dziecko traci zmysły – cyfryzacja świata

Druga lekcja, którą otrzymałem od swojego syna – gdy miał cztery lata – nie była już tak optymistyczna. W zasadzie była smutna, bardzo smutna. Zobaczyłem, że już nie budujemy razem wspólnych światów opartych na poznawaniu świata za pomocą zmysłów. Gdyż mój syn to *homo tabletis* – cały czas spędza w wirtualnym świecie. Zrozpaczony spojrzałem w poprzednie lata i zobaczyłem, że to ja go tego nauczyłem – to ja wpędziłem go do tego więzienia. Wszak większość z nas przez kilka, a nawet kilkanaście godzin dziennie wpatruje się w ekran: w pracy – monitor, w drodze

z i do domu – w smartfon, a w domu – w telewizor. Zobaczyłem, że dziś już dzieci nie biegają – tak jak kiedyś – po ulicach, grając w kapsle.

Jest nawet nazwa tej jednostki chorobowej: SMARTWICA. Przypomnieli mi się moi studenci – po wykładzie lub ćwiczeniach nie rozmawiają ze sobą energicznie. Tylko milkną i zastygają – każdy wpatrzony w swój ekran.

Jak uczyć projektowania takie pokolenie? Wszak zmieniła się motywacja: jeszcze dwadzieścia lat temu była to endorfina – dążenie do zadowolenia, rozłożone w długim odcinku czasu. A dziś? To dopamina – ta sama dopamina od uzależnień, takich jak alkohol i narkotyki. Krótkie strzały uzależniającej przyjemności, jak lajki na Facebooku. Jaki świat zaprojektują tak wychowane pokolenia?

Dziecko pyta, o czym jest dom

Po roku zmagania z ekranem udało nam się wrócić na prostą. Już nie telewizor, ale kominek stał się sercem naszego domu. Nasz syn stawał się coraz bardziej świadomy, więc zaczął zadawać coraz ważniejsze pytania. I pewnego dnia zapytał: Tato?? Czym jest dom?

Odparłem więc, że wnętrze, w którym mieszkamy, to nie tylko kompozycja mebli i designerskich przedmiotów – przestrzeń postrzegana zmysłami. To, co nas otacza, również nas kształtuje i ma na nas wpływ. Każdy kolor, forma i kształt są nośnikami uczuć, nastrojów, a nierzadko i wspomnień. Co ciekawe – jest tak niezależnie od tego, czy jesteśmy tego świadomi czy nie. Można to porównać do wpływu pogody na nasze samopoczucie – determinują je często: biometr, aura, ciśnienie, ilość słońca. W przeciwieństwie jednak do warunków przyrody – to my kształtujemy przestrzeń naszego życia, a i ona jest mniej zmienna niż pogoda.

Dom w swoim wymiarze społecznym jest nie tylko fizycznym miejscem, ale synonimem szczęścia, bezpieczeństwa i spełnienia. W języku angielskim występuje rozróżnienie, które podąża za tą myślą: dom w sferze fizycznej (budynek) to *house*, a dom rozumiany jako ognisko domowe, miejsce, gdzie żyją ludzie, to *home*.

Dzięki temu pytaniu mojego syna zacząłem na nowo zastanawiać się nad sensem zawodu projektanta. Dzięki niemu zapragnąłem, by forma podążała za sercem. By myśleć o przestrzeni przez pryzmat uczuć.

Najtrudniejsze pytanie

Ostatnio coraz więcej jeździmy. Syn ogląda świat i zadaje coraz więcej pytań. Kolejne z nich zmieniło moje postrzeganie świata. Zapytał: CZY

ŚWIAT JEST MOIM DOMEM? Nie odpowiedziałem od razu. Myślałem blisko pół roku nad odpowiedzią... i oto, co mu odparłem:

Żyjemy w świecie, który jest szczerym i osobistym obrazem naszej historii. Miasto ma problem z oszukiwaniem: czas i epoki pozostawiają na nim swoje bezlitosne piętno. Twórcy nowych budowli i miejsc często zapominają o tym, że będą one ich świadectwem. A budynki – jak to często bywa – okazują się dziećmi, które obracają się przeciwko swoim ojcom.

Gdy przechadzam się po ulicach, to widzę jak np. socmodernizm, modernizm i totalitaryzm walczyły z bardziej miękkimi i subtelными wizjami świata. Widzę, jak ścierały się wizje dotyczące tego, kim powinien być człowiek w mieście, jak powinien w nim żyć. Czuję imperialne aspiracje, gdy przerośnięte skrzyżowanie przemierzam przez pół godziny i tęsknotę do „ludzkiej skali” we wnętrzach miejskich, zbudowanych z kamienia w stylistyce przypominającej Wiedeń. Odruchowo szukam miejsc pełnych emocji, takich jak Muzeum Czapskiego, i szczerych jak Łaźnia Łańcuskowa. Unikam obłudy form aspirujących do „Zachodu”, chcę być naiwny i szukam w przestrzeni bezpieczeństwa. Mając świadomość tego, że wszystko na mnie wpływa – szukam tego, co daje schronienie w chaosie komunikatów i form. Szukam wpływów inspirujących, takich, które nie przytłaczają beznadzieją.

Więc widzisz synku – gdy wracam do domu, po jednej stronie mam filozofię Corbusiera, który tworzył miasta „z helikoptera”, a po drugiej – swojego syna, który tworzy je rękami, na ziemi i za pomocą dotyku. Buduje on światy swoich marzeń i bardzo chce, bym w nich zamieszkał – nie znosi sprzeciwu, gdy sięgnę po telefon. Dla Ciebie dom to *sacrum* i sprawa najwyższej wagi.

Zakończenie

Gdy kończyłem swoją opowieść, w ogrodzie był już wieczór. Miasto uspokoiło swój rytm, zastygłe na niebie ptaki już odleciały. Otaczały mnie złamane barwy charakterystyczne dla tej pory dnia, ziemia parowała zapachami.

Nikt z sąsiadów nie słuchał już jednak mojej opowieści – wszyscy rozeszli się do swoich domów i tylko zobaczyłem w oddali cień młodego chłopaka wpatzonego w telefon. Jeden sąsiad zapewne ogląda telewizor, drugi myśli o kolejnym dniu w pracy.

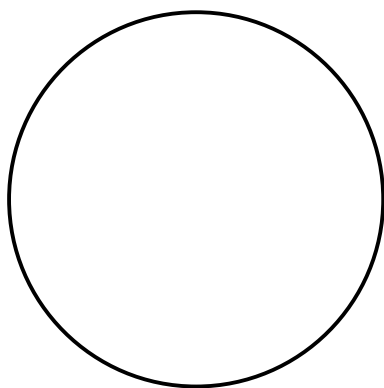
Zauważyłem jednak w tym ogrodzie wielkie oczy, które spoglądały na mnie zza zarośli. Na początku się przestraszyłem – czyżbym przewlekłym gadaniem zwabił jakiegoś tygrysa?

Ale po chwili zobaczyłem, że to oczy mojego syna. Wyłonił się, gdy zamilkłem, podszedł do mnie i powiedział:

– Dziękuję, Tato za ten wykład, może powinieneś to opowiedzieć podczas jakiejś konferencji, a nie tutaj, przy grillu?

Tak więc uczyniłem. ●

Dziękuję Państwu za tę chwilę uwagi.



Tadeusz Pietrkiewicz

Architekt wnętrz, absolwent kierunku architektury wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Pracownik naukowo-dydaktyczny macierzystej Uczelni. Dziekan Wydziału Architektury i Wzornictwa w kadencji 2016/20, prodziekan ds. studenckich w kadencji 2012/16. Począwszy od 2012 roku kieruje III Pracownią Projektowania Architektury Wnętrz na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Prowadzi działalność twórczą w zakresie architektury wnętrz. Projektuje wnętrza: hoteli, domów, kościołów, a ponadto założenia pomnikowe oraz wystawy dzieł sztuki. Często podejmuje tematy miejsc i obiektów o szczególnym znaczeniu kulturowym. Znacząca realizacją w ostatnim czasie był projekt wnętrza kościoła św. Jana w Gdańsku, który przystosował nawę główną kościoła do funkcji koncertowej. Ponadto jest autorem wielu projektów wystaw dla Muzeum Narodowego w Gdańsku, m.in.: 1) *Zabawy dziecięce* – wystawa cyklu sześciu obrazów Francisco Goi, 2) *Dialog Mistrzów. Callot – Goya – Tiepolo*. W ramach pracy badawczej zajmuje się teorią i etyką projektowania. Autor publikacji pt.: „Moja mała mitologia architektury: teoria kształtowania przestrzeni, z do-wyobrażaniem twórczym w tle (antytraktat).

Architektura

– tęsknota za wartością?

I.

Hulajcie barbarzyńcy po ogrodach!

Nihilizm

Współczesna architektura ma problem z semiotyką. Zanika jej język i czytelność używanych symboli. Nie daje się domknąć myśli projektowej czytelnym, klarownym i znaczącym gestem.

Ponad wszystko doświadczamy problemu zaniku wartości oraz znaczenia pojęć i słów na podstawowym poziomie krytyki naszej dziedziny. Szczególnie istotna staje się nietrwałość wartości. Nasze kolejne próby redefinicji pojęć są ulotne. Dążą do wyjaśnienia indywidualnych wątpliwości, zawłaszczając znaczenie słów. Jak więc poddać krytyce nasze dokonania, kiedy słowa, pojęcia i gesty przestają znaczyć? „Gdy słowa tracą sens, to ludzie tracą wolność” – twierdził Konfucjusz. Nie chodzi o tęsknotę za uniwersalną metodą, ale jednak „coś” utraciliśmy, a strata ta ma charakter doniosły i coraz bardziej trwały.

Powyżej opisany stan rzeczy najprościej można zdefiniować jako dominację nihilizmu. Chętnie poddajemy pod wątpliwość „niepraktyczne” obszary wiedzy, do których pragmatyczni ludzie odruchowo zaliczają chociażby filozofię. Ale to właśnie ci pozornie nieprzydatni, bo materialnie nie dość efektywni filozofowie, u schyłku XIX wieku potrafili przewidzieć i opisać stan rzeczy, który zdominował świat przełomu wieków: XX i XXI. Obecnie jesteśmy już w stanie niemal obiektywnie zweryfikować koncepcje filozofów sprzed z górą stu lat, dotyczące wspomnianego wcześniej nihilizmu.

Nietzsche wskazał na problem epigonizmu jako nadmiaru świadomości historycznej, która według niego miała być udręką człowieka XIX wieku. Uniemożliwiał on ówczesnemu człowiekowi wytworzenie czegoś naprawdę historycznie nowego. Nie pozwalał na wypracowanie własnego stylu, zmuszając człowieka do szukania form sztuki, architektury czy mody

w ogromnym magazynie kostiumów, jakim stała się dla człowieka przeszłość. Problem ten, według autora *Niewczesnego rozumowania*, można było pokonać przy pomocy pojęć „ponadczasowych”, „ponadhistorycznych”: religii (Boga), sztuki (*Niewczesne rozumowanie*, 1874). W roku 1878, w *Ludzkie, arcyłudzkie*, Nietzsche twierdził już, mówiąc o nowoczesności, że jeśli ona jest epoką przewycięzania stale starzejących się kolejnych nowości, to nie da się z niej wyjść poprzez „przewycięzenie”, ponieważ z założenia nie powinno nastąpić „znaczące” zjawisko tego typu, które doprowadzi do wyjścia z nowoczesności i uwolni od jej wzorców, bo one są do przewycięzania. Krótko mówiąc: „przewycięzenie przewycięzania” wydawało się nielogiczne i wewnętrznie sprzeczne. Dopiero nihilistyczna konkluzja miała pozwolić zostawić za sobą nowoczesność. (Nowoczesność, z którą Nietzsche zechciał się żegnać już u schyłku XIX wieku.) Zatem, *de facto*, Nietzsche dość szybko radykalizuje swoje poglądy i całkowicie już odrzuca odwołanie się do sił ponadhistorycznych. Przechodzi on do krytyki najwyższych wartości kultury, polegającej na ich redukcji. W 1889 roku – rzecz można – desperacko stwierdza: „...tak naprawdę to ja jestem wszystkimi imionami historii...”, dając wyraz konieczności jej odrzucenia choćby z powodu odebrania jej obiektywnego charakteru¹. Kontynuatorzy ponowoczesnej wizji świata (neoliberalowie) dotąd domagają się od nas odrzucenia historii. Postulują patrzenie w przyszłość, która miałaby całkowicie abstrahować od przeszłości.

Nihilizm Nietzschego polega na tym, że Bóg „umiera” zabity przez religijność, przez żądzę prawdy, którą kultywowano aż do momentu odkrycia, że On też był błędem, bez którego można się obejść. Według Nietzschego, nihilizm to sytuacja, kiedy człowiek stacza się z centrum w stronę jakiegoś X. Nihilizm to proces, w wyniku którego z immanentnego bycia „nie zostaje już nic”. Dla Nietzschego nihilizm to śmierć Boga i dewaluacja wartości najwyższych.

Heidegger natomiast chce odwrócić zależność istniejącą pomiędzy przedmiotem a podmiotem na korzyść przedmiotu. Dla Heideggera nihilizm oznacza zredukowanie bycia do wartości, przy czym wartość ta miałaby być stale wymienna².

Przemijanie. Wartość wymienna

Dominacja wartości wymiennej opiera się na zjawisku przemijania. Przemijanie z jednej strony stymuluje wymiennosć wartości, a z drugiej – komplikuje sytuację poprzez permanentną trudność zrozumienia istoty prze-

» 1 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przekł. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2006, s. 154-158.

» 2 *Ibidem*.

mijania w świecie „wiecznie nowego”. Jeżeli stwierdzamy, że przemijają wartości, to oczywiście równie znacząco przemijaniu podlegają: idee, zasadność dziś akceptowalnych założeń przestrzennych, materiały, rzeczy... My przemijamy. Ale tak naprawdę ponowoczesny człowiek nie chce się godzić z przemijaniem czegokolwiek poza wartością. Wciąż pragnie ulegać złudzeniu życia w cywilizacji – „wiecznie nowego”. Wbrew naturze sam pragnie być taki, jak jego wyobrażenie o wartości. Pragnie być odnawialny.

Ponieważ rozstaliśmy się z kulturowo zakorzenionym systemem wartości, nie potrafimy się odnaleźć wobec przemijania. Odchodzenie tłumaczyła nasza kultura. Kultura PRZEJŚCIA i ODRÓDZENIA. Podświadomie uciekamy przed myślą o przemijaniu. Chcemy je traktować jako swojego rodzaju błąd. Zdarza się nam negować – a może lekceważyć – fakt starzenia się nie tylko naszego ciała, ale także naszego otoczenia. Jako projektanci niejednokrotnie doświadczamy ze strony zleceniodawców oczekiwania, by projektowane miejsca nosiły charakter nadnaturalnej trwałości. Często nasi klienci wymagają, by stosowane we wnętrzach materiały nie podlegały starzeniu się. Można się zorientować, że skłonność ta najczęściej dotyczy osób, które nie mają wielopokoleniowych powiązań z projektowanym miejscem. Wydaje się, że brak zakorzenienia w miejscu wydatnie utrudnia budowanie świadomości przemijania.

Tworzony przez tysiąclecia system podstaw etycznych naszej zachodnioeuropejskiej kultury, budowany na fundamencie antycznej Grecji, tradycji judeochrześcijańskiej, spuściznie starożytnego imperium rzymskiego i wreszcie na kulturowym monolicie chrześcijańskiej Europy, odchodzi na mocy nihilistycznej redukcji wartości najwyższych. On ma już nie istnieć. Jeżeli jeszcze bytuje, to tylko w nieposłusznych nowoczesności sercach. Oznacza to, że aktualnie system ten każdy musi sobie wypracować, odnaleźć w sobie i przyjąć jako własny. Twierdzenie o zaistnieniu ponowoczesnego, uniwersalnego systemu wartości, oznaczałoby dokładnie tyle, co przyjęcie czyichś indywidualnych wyobrażeń jako teoretycznie powszechnych.

Tekst *Potęgi mitu* przemawia słowami Joshepa Campbella: „Literatura grecka, łacińska i biblijna stanowiły kiedyś część przeciętnej edukacji. Kiedy je z niej usunięto, zagubiona została cała zachodnia tradycja informacji mitologicznej. W przeszłości zwykle było tak, że te historie tkwiły w umysłach ludzi. Kiedy nosisz w umyśle taką bądź inną historię, spostrzegasz jej związek z tym, co przytrafia ci się w życiu. Daje ci ona pewną perspektywę, w której umieszczasz to, co ci się przydarza. Ze stratą takiej historii utraciliśmy coś istotnego, bo nie mamy na jej miejsce żadnej porównywalnej z nią literatury. Te fragmenty informacji z dawnych czasów, związane ze sprawami, które pomagały ludziom żyć, budowały cywilizacje i przez całe tysiąclecia kształtowały religie, mają też ścisły zwią-

zek z głębokimi problemami wewnętrznymi, z duchowymi tajemnicami i progami, jakie musimy forsować, i jeśli nie masz na tej drodze żadnych drogowskazów, musisz wypracować je sobie sam”³. Podobnie brzmiących twierdzeń odnajdziemy więcej. André Malraux, tłumacząc stworzone przez siebie wieloznaczne pojęcie „muzeum wyobraźni”, dostrzega zanik zasadniczego porządku narzuconego światu przez chrześcijaństwo, a zwłaszcza przez katolicyzm. (Podkreślał rolę katolicyzmu, ponieważ protestantyzm nie wznosił monumentów, katedr jako artefaktów utrwalających kulturę, a zatem nie budował historycznie trwałego, materialnego świadectwa.) Według francuskiego pisarza i wieloletniego ministra kultury Republiki Francuskiej, ponowoczesny rozum niejako przegrał przy próbie budowania własnego, „nowego” porządku. On okazał się niezdolny do wznoszenia swoich idei, a tym samym godnych jej katedr i pałaców, a jednocześnie nie chciał powielać wcześniejszych „nierozumowych” wzorców. Z tego powodu nowa cywilizacja stała się niezdolna do zainspirowania wielkiej ekspresji świata, wielkiej ekspresji człowieka⁴.

W nowoczesnym świecie wraz z systemem wartości zmienia się pogląd na rzeczywistość. Zmienia się również rozumienie sztuki jako takiej, a w tym zakresie także sztuk projektowych. André Malraux – powtórnie odnieśmy się do jego „muzeum wyobraźni” – szeroko rozwodzi się nad tym zagadnieniem, opisując współczesną specyfikę postrzegania i rozumienia dzieł sztuki w kontekście jej kontrastu z przednowoczesną percepcją. Twierdzi zatem, że Michał Anioł nie mógł zmazać swoich grzechów stworzonymi przez siebie postaciami, ponieważ nawet w rozumieniu samego Buonarrotiego były one tylko reminiscencjami Stworzenia, reminiscencjami Pana Boga⁵. Nowoczesne przezwyciężenie, a później ponowoczesny nihilizm odmieniły stosunek do rzeczywistości. Odtąd wartości miał ustanawiać człowiek, by natychmiast je przezwyciężać – wymieniać.

Wejdźmy jednak głębiej w myśl André Malraux. Otwiera on nasze oczy na całkiem nowy sposób postrzegania sztuki, który współcześnie – *de facto* – powszechnie kultywujemy. O ile w pomnikach możemy dostrzec jeszcze konkretnych ludzi i ich historie, to oglądając obrazy i współczesne rzeźby, dostrzegamy coś całkiem innego niż widział człowiek w czasach, gdy one powstawały. Obserwujemy skrzętnie już skatalogowane dzieła stworzone przez starające się zdominować naszą uwagę indywidualności, a nie desygnaty przedstawiane przez te dzieła. Niejako bezwolnie odcinamy się od przekazu – semiotyki – dość gładko przechodząc do zachwy-

» 3 Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem, oprac. B.S. Flowers, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2013, s. 21.

» 4 A. Malraux, *Muzeum wyobraźni*, tłum. I. Wojnar, „Studia Estetyczne” 1978, t. XV, s. 359.

» 5 A. Malraux, *Ponadczasowe*, tłum. J. Lisowski, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 10.

tu wyrażonego wykrzyknikiem w rodzaju: „O, popatrz to Rembrandt!”. Tymczasem widoczny na obrazie na przykład mężczyzna w hełmie, wobec przytłaczającej indywidualności twórcy obrazu, wobec katalogu dzieł stworzonego w naszej wyobraźni, staje się już mało ważny. Ten portret przestaje znaczyć cokolwiek poza pustym, anonimowym wyobrażeniem uwiecznionym przez znanego twórcę. *Muzeum wyobraźni*, które wyszło spod pióra André Malraux, zręcznie tłumaczy powyżej przedstawioną sytuację w następujący sposób: „Krucyfiks romański nie był najpierw rzeźbą, Madonna Cimabuego nie była przede wszystkim obrazem, nawet Atena Fidiasza nie była od początku posągami”. W ten sposób Malraux daje nam znać, że w dziełach twórców gromadzonych w muzeach nie dostrzegamy ich sensu, lecz coś zupełnie innego. Następnie rozwija ten wywód, nadając swojej myśli głębszy sens: „Jeżeli popiersie Cezara, konny portret Karola V są jeszcze Cezarem i Karolem V, to – książę Olivares jest już tylko Velazquezem. Co nas obchodzi zidentyfikowanie *Człowieka w hełmie* czy *Mężczyzny z rękawiczką*? Nazywają się oni: Rembrandt i Tycjan. Portret przestaje być przede wszystkim czymś portretem. [...] Muzeum nie zna świętości ani świętego, ani Chrystusa, ani przedmiotu czci, podobieństwa, wyobraźni, ozdoby czy własności, są tylko obrazy rzeczy, różne od rzeczy samych i wywodzące z tej specyficznej różnicy racje własnego istnienia. Muzeum jest konfrontacją metamorfoz”⁶.

II.

Do-wyobrażenie twórcze

Powiększenie. Nowy zakres muzeum wyobraźni

Jest wysoce prawdopodobne, że przywołany tu proces percepcji sztuki rozszerza się na postrzeganie otaczającej nas rzeczywistości. W tej kategorii należy też widzieć obszar tego, co rozumiemy przez sztuki projektowe. Równie specyficznie jak sztukę, postrzegamy współczesną wykładnię projektowania, ponieważ ona równie głęboko uzależniona jest od specyfiki indywidualnego przezwyciężania i już pełnej akceptacji systemu wartości wymiennych. Równie trudno dopatrzeć się w niej języka przekazu, semiotyki właściwej dla naszego pokolenia. Niewidoczny jest przekaz pokoleniowy, który mógłby świadczyć o tym, w jaki sposób rozumiemy architekturę i czego od niej oczekujemy. Ona w dużej mierze zamilkła. Głos jest po stronie pojedynczych indywidualności.

Skutki indywidualizmu dla twórczości

Doświadczenie, które należałoby teraz poruszyć, aby zgłębić znaczenie indywidualizmu dla współczesnego tworzenia (projektowania), najlepiej dostrzega się, kiedy osiągamy wiek, z którego najlepiej zapamiętaliśmy swoich rodziców. Wówczas łatwiej się nam zdarza nagle dostrzec fizyczne podobieństwo do nich. W pierwszym odruchu wydaje się ono dość oczywiste, ale później włącza się inna płaszczyzna interakcji. Oczekujemy własnej odrębności. To oczekiwanie jest konsekwencją syndromu wrośnięcia w kulturę przewycięzania. Rozstanie się ze złudzeniem o własnej odrębności musi stać się powodem pewnego niepokoju. Ale prawdziwe doświadczenie – a może nawet rozczarowanie – dotyczące podobieństwa nadchodzi od momentu, kiedy zorientujemy się, że mamy podobne wady jak nasi rodzice. Chodzi nie tylko o te cechy fizyczne dotyczące urody, bo to jest prawdopodobnie mniej bolesne. Najgorsze staje się podobieństwo charakteru, a zwłaszcza dziedziczenie wad przodków. Od momentu odkrycia dziedziczenia wad charakteru, owo podobieństwo nagle musi objawić się jako coś bardzo trudnego, ale jednocześnie staje się ono odkryciem szczególnie istotnej tajemnicy. Jest znaczącym świadectwem.

Nic i nigdy się nie zaczyna i nie będzie się zaczynać „od początku”. Otoczenie, w którym funkcjonujemy, ma swoje uwarunkowania, swojego rodzaju cechy genetyczne. Rzeczy i zjawiska istnieją. Nie ma pustki jako enigmatycznego „zera”. Także wszystko, co uczynimy, będzie miało swoje konsekwencje. Nic nie jesteśmy w stanie zrobić tylko „sobie”. Konsekwencje ewentualnie przyjętego, młodzieńczego założenia: „zrobię sobie coś” – ponosić będziemy nie tylko jako sprawcy tego czegoś, ale także jako jego otoczenie. Oto tajemnica niepoczątku. Nieprzypadkowo też pada słowo: „Wszystko”, ponieważ to, co napotkamy i inicjujemy, zostało już wcześniej rozpoczęte. Ma to też swoje konsekwencje. Kiedy odkrywamy i próbujemy – choć trochę – zrozumieć tajemnicę podobieństwa i tajemnicę niepoczątku, to wówczas dostrzeżemy prawdziwy wymiar przestrzeni. On jest głęboko zapisany w naszej kulturze jako przestrzeń permanentnie rozpoczęta; czyli przestrzeń rozpoczętych zjawisk i zdarzeń.

Od opisanego powyżej poziomu świadomości rozpoczyna się myślenie altruistyczne, myślenie kategorią indywidualizmu, ale również kategorią miłości (Caritas jako współodczuwanie). Zasadne byłoby stwierdzenie, że dopiero od tego momentu faktycznie zaczynamy myśleć. Skoro chcemy siebie kochać i szanować, to musimy dostrzec, że inni są w podobnej sytuacji jak my. Też zmagają się ze swoimi podobieństwami. Być może nie są tacy, jakimi ich widzimy, bo tego pragnęli i pragną. Oni też są pod presją podobieństw. Są też ich beneficjentami. Od tego momentu rozpoczyna się nasza świadomość niedoskonałości i świadomość tego, które z naszych

zalet możemy zawdzięczać sobie, a co po prostu mamy, bo taki był nasz „początek”. Z tego powodu, do momentu pojawienia się ery komercjalizacji życia wyobrażonej przez slogan reklamowy: „brawo ja”, uczono nas pokory wobec rzeczywistości, a zwłaszcza znaczenia i wartości własnej osoby. Od tego poziomu refleksji indywidualizm zaczyna nabierać prawdziwego kolorytu.

Dowyobrażenie twórcze

Miejsce kiedyś zajmowane przez zbiór zasad, odruchów tworzących metodę projektową, opartą o system wartości, wypełnione zostaje indywidualnie budowanym potencjałem wyobraźni, na który składa się suma osobistych doznań wspomagających nasze człowiecze doświadczenie. Doznania te zapisują się na obrazach (kadrach) stale i nieomal podświadomie gromadzonych w pamięci. To jest nasz osobisty nie-początek, rozpoznawany jako punkt, do którego możemy się odnieść, zaczynając, inicjując działanie, rozpoczynając projekt. Proces tego gromadzenia samoczynnie toczy się, począwszy od momentu narodzin, aż do dzisiaj. Owe kadry są subiektywne w treści i niejednokrotnie bardzo osobiste. Dzięki temu są gwarantem indywidualnego charakteru dzieł twórczych. Otwierają się prawie samoczynnie pod impulsem doświadczenia miejsc powierzonych nam do projektowania i zdarzeń z nimi związanych. Wydaje się, że świadome przyjmowanie i kontrolowanie tych obrazów oraz płynących z nich wniosków jest podstawą do budowania współczesnej semiotyki architektury. Doznania, zapisane w kadrach przeniesionych na projekt, pozwolą nadać projektowanym przez nas przestrzeniom treść przekazu i specyficzną dla każdego projektanta estetykę. Pozwolą nadać architekturze czytelny charakter, czyli styl. Uwzględnienie tych wyobrażonych obrazów, świadomie przyjętych do-wyobrażeń twórczych, pozwala nam odnieść się do czegoś więcej niż – ciągle oczywistej i nadal obowiązkowej – pragmatyki wynikającej z przeznaczenia architektury i jej bilansu ekonomicznego.

Należy sądzić, że z samego przyzwyczajenia do istnienia trwałego systemu wartości, dziś nadal odruchowo się za nim rozglądamy. Do-wyobrażenie twórcze wypełnia tę lukę. Nakreśla drogę poszukiwania, jeżeli ta droga jest jeszcze komuś potrzebna.

„Chwytałem ją, wchodząc do ogrodu ciotki. Nawet dziś kłamka ta jawi mi się jako szczególny znak wkraczania do świata różnorodnych nastrojów i zapachów”⁷.

Zumthor kojarzy swoją siłę do-wyobrażania z doświadczeniami z dzieciństwa: doznaniem ogrodu, zapamiętanym przez jego dłoń kształtem kłamki od furtki prowadzącej do ogrodu, która jest początkiem ciągu

» 7 P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, przeł. A. Kozuch, Karakter, Kraków 2010, s. 7.

bytujących w nim obrazów. Obrazów opowiadających o zwykłości pomieszczeń, przez które wówczas przechodził, a które później – poprzez pamięć tejsze zwykłości – nabierają jakiegoś szczególnego znaczenia. Są świadkami ustanawiania się człowieczego istnienia, bytu. Świadcstwo szczególnego znaczenia tych obrazów stanowi powtórne ich przeżycie przez dojrzałego już architekta⁸. Zumthor dodaje: „Takie wspomnienia zawierają najgłębiej osadzone doświadczenia związane z architekturą, jakie są mi znane. Stanowią one trzon architektonicznych nastrojów i obrazów, które staram się zgłębić jako architekt”⁹.

Należy więc uznać, że uniwersalny system wartości zostaje wyparty przez sumę indywidualnych do-wyobrażeń. Stąd – jak nigdy dotąd – narażeni jesteśmy na tworzenie „własnej architektury”; architektury własnych odczuć. Trudno powiedzieć, czy to jest dobrze, ale wydaje się, że po prostu – tak jest.

III.

Realia do-wyobrażania, czyli zderzenie z rzeczywistością

Indywidualizm dominuje współczesną rzeczywistość. Z jednej strony dostosowujemy się do niego. Nie da się też ominąć jego aspektu w kształceniu projektantów. Z drugiej strony – ciekawa jest sprzeczność tego obrazu rzeczy z realiami prawnymi kierującymi inwestowaniem, czyli projektowaniem i realizowaniem architektury.

Europejskie realia prawne inspirują jakże zaskakujące relacje pomiędzy projektantem, inwestorem, wykonawcą, a samą istotą projektowania w przestrzeni oraz prawem regulującym zależności pomiędzy nimi. W ramach tego niezwyklego konceptu projektantowi odebrano prawo do wolnego formowania zespołów twórczych. Chodzi tu o wolność tworzenia zespołów rozumiejących się nawzajem projektantów i wykonawców. Ponadto, co najważniejsze, zabrania się swobodnego doboru materiałów i technologii, jakie miałyby być zastosowane w projektowanej architekturze. Prawo to przekreśla wszelkie zasady tworzenia dobrej architektury, wypracowane przez długie tysiąclecia. Rolę architekta, de facto, przejmuje jakiś proces inwestycyjny kierowany przez dość enigmatyczną grupę decydentów, którzy zwykle posiadają wiedzę i doświadczenie budowlane, ale nie architektoniczne.

Zdecydowanie ważniejszy i szczególnie znaczący jest mechanizm powstawania wspomnianych zależności prawnych. Zrodziły się one chyba na gruncie dziedziczenia przez neoliberalną Europę spuścizny ideologii socjalizmu realnego. Otóż tworząc prawo, nie przyjęto, wydawałoby się,

» 8 *Ibidem*, s. 7.

» 9 *Ibidem*, s. 8.

oczywistego założenia, zgodnego z humanistycznym punktem widzenia, że człowiek może mieć i podtrzymywać pozytywne intencje dążenia do dobra. Wyjściowe założenie było dokładnie odwrotne. Odrzucając wynikające z naszej chrześcijańskiej kulturowości dążenie człowieka do dobra, w stworzonym prawie przyjęto założenie, że ponowoczesny człowiek musiałby być kimś nienormalnie naiwnym, żeby nie podjąć próby oszustwa. Stąd wysnuto wniosek, że należy przyjąć prawo przewencyjnie resocjalizujące wolnego człowieka. Bo mimo wszystko, w ten sposób nadal chcielibyśmy postrzegać Europejczyka.

Zatem, architekcie! Odtąd nie masz prawa do decydowania, ponieważ hipotetycznie możesz zblądzić. W związku z tym, szanowny architekcie, zadecyduje za was kolektyw. Do tego punktu doszliśmy...

Porzucając już ten ton żalu, zamykam tę sprawę przykrą konkluzją, że jednak to my jesteśmy dla prawa, a nie ono dla nas. Wykazane powyżej, zapisane w naszym prawie, domniemanie nieuczciwości jest tego ewidentnym świadectwem.

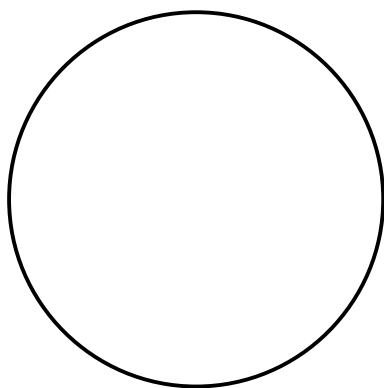
Jeżeli refleksyjnie spojrzelibyśmy na zapisy tejże ustawy, to należałoby się rozprawić choćby z tą najnowszą przeszłością, aby uzyskać szerszy obraz konsekwencji opisywanej tu przeze mnie sytuacji. Jeżeli nie mamy możliwości jednoznacznego i precyzyjnego określenia materiału, jakiego potrzebujemy, i nie mamy możliwości wybrania konkretnego wykonawcy, to czy osiągalny będzie detal architektoniczny?

Jeżeli tylko pobieżnie przyjrzymy się istotnym realizacjom z ostatniego czasu, to nie może umknąć nam niejednokrotnie ekspresyjna forma architektoniczna (z betonu lub budowlanych systemów elewacyjnych) zestawiona z typowymi rozwiązaniami stolarki okiennej, barier, poręczy schodów itp. Kontrast pomiędzy tymi elementami jest rażący. Architekci z większymi możliwościami i odpowiednią siłą przebicia uciekają w detal w skali makro. Skoro niemożliwe staje się posługiwanie detalem w formie tradycyjnej, to – na przykład – w Muzeum Guggenheima w Bilbao Frank Gehry nie posługuje się normalnym detalem, tylko tworzy go we wnętrzu z kilkumetrowych, a czasem nawet z kilkunastometrowych form złożonych z systemów elewacyjnych przeszkleń. Dzięki temu zabiegowi typowe okna i drzwi przemawiają podobną strukturą, jak wspomniane detale. W ten sposób udało się uniknąć wymienionego powyżej niekorzystnego kontrastu. Czy mamy się już zżegnać z detalem dostosowanym do skali człowieka, którego będzie można objąć wzrokiem i dłońmi? Wygląda na to, że na skutek wspomnianych zasad prawnych, nawet gdyby teoretycznie mógł on przetrwać w budynkach tworzonych na wolnych zasadach, to jednak z tych regulowanych prawnie realizacji promieniuje efekt, który można by łatwo określić sloganem: „Wygrywa najtańsze”. Ta zasada rozprzestrzenienia się z szybkością światła i nieuchronnie promieniuje na większość realizacji.

Należy zwrócić uwagę, że nie ma mowy o optymalnym rozwiązaniu, tylko o najtańszym. Ten zapis znajduje swoich zwolenników, dając nadzieję na swojego rodzaju pasywność architektury, ale...

Na koniec należy sobie zdać sprawę z tego, że *de facto*, wobec aktualnych zapisów ustawowych, architektura o ekspresji podobnej do tej, jaką tworzył na przykład Antonio Gaudí, obecnie jest ustawowo jednoznacznie zabroniona. Całkowicie niemożliwe byłoby osiągnięcie tego efektu w ramach teraźniejszych regulacji prawnych. Tym, którym Gaudí się nie podoba, jeszcze raz należy powiedzieć, że nie dotykamy estetyki. Odnosimy się tylko do zakresu ekspresji. Współcześnie budowle Antonio Gaudiego są już bardziej odległe od naszego czasu niż piramidy egipskie.

Z pewnością przy pomocy niniejszych rozważań nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie o możliwości odnalezienia nowego systemu wartościowania przywracającego czytelność semiotyki architektury. Należy jednak uznać, że warto poszukiwać komunikatywnego języka przekazu i warto wiedzieć, o czym miałyby świadczyć architektura naszego czasu. ●



Katarzyna Utecht

Architekt wnętrz, projektant mebli,
wykładowca akademicki. Adiunkt
w Katedrze Architektury Wnętrz
i Form Użytkowych na Wydziale
Sztuk Wizualnych Akademii Sztuki
w Szczecinie. Prowadzi Pracownię
Projektowania Mebla. Organizuje
warsztaty i wystawy. Inspiracje czerpie
m.in. z natury i geometrii. W swojej
twórczości koncentruje się głównie
na rozwijaniu zagadnień z zakresu
mikromieszkalnictwa.

Proces kształtowania przestrzeni prywatnej – tożsamość miejsca a architektura emocji

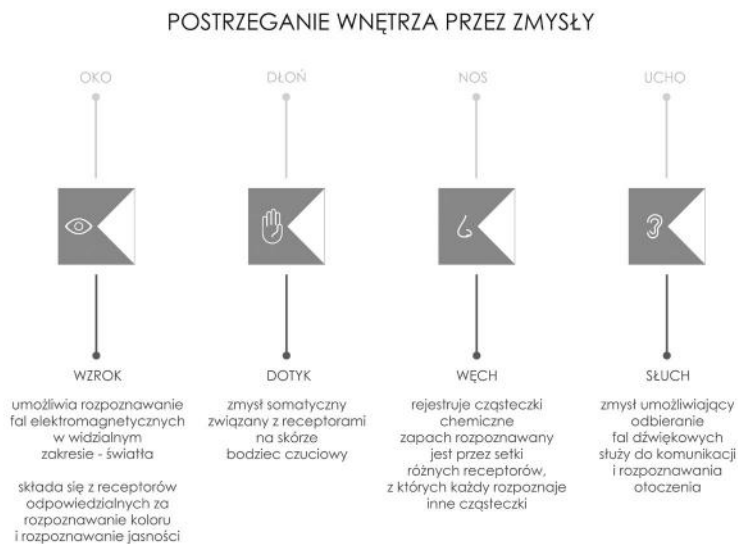
Architektura ma swój własny obszar istnienia.
Pozostaje w wyjątkowo cielesnym związku z życiem.
W moim wyobrażeniu nie jest ona zasadniczo ani przesłaniem,
ani znakiem, lecz oprawą i tłem dla przemijającego życia,
wrażliwym naczyniem dla rytmu kroków po podłodze,
dla skupienia przy pracy, dla ciszy snu¹.

Wydaje się, że jednym z podstawowych doświadczeń człowieka jest poczucie istnienia przestrzeni i w tym kontekście najczęściej mówimy o jej postrzeganiu, doznaniach wzrokowych czy też emocjach, jakie towarzyszą podczas jej odbioru. Ważnym aspektem jest korelacja pomiędzy wnętrzem a przestrzenią zewnętrzną. W tym miejscu można posłużyć się cytatem, który obrazuje złożoność funkcji i procesów zachodzących w odbiorze przestrzeni przez człowieka: „Pisząc o moich badaniach nad posługiwaniami się przez człowieka przestrzenią – przestrzenią, która odgradza się od innych, która zapełnia wokół siebie w domu i w pracy – pragnąłbym pomóc czytelnikowi w samoidentyfikacji, w pogłębieniu doświadczenia i w przezwyciężaniu alienacji. Jako antropolog nawykłem cofać się do początków i szukać takich substruktur biologicznych, z których wyrasta dany aspekt ludzkiego zachowania. W podejściu tym szczególny nacisk kładzie się na fakt, iż człowiek – jak wszelkie zwierzę – przede wszystkim, zawsze i ostatecznie jest więźniem swego biologicznego organizmu”².

» 1 P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, przekł. A. Kożuch, Karakter, Kraków 2010, s. 12.

» 2 M.R. Hall, E.T. Hall, *Czwarty wymiar w architekturze. Studium o wpływie budynku na człowieka*, przekł. R. Nowakowski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2001, s. 32.

Domy muszą zapewniać bezpieczną przestrzeń prywatną, która będzie wynikała ze świadomej afirmacji własnej osobowości. Przestrzeń mieszkalna jest symbolem statusu społecznego, powinna stwarzać poczucie więzi społecznych. Trzeba zmienić radykalnie sposób tworzenia przestrzeni prywatnych i więzi społecznych w gęstej zabudowie. Należy projektować budynki mieszkalne, które stawiają indywidualne potrzeby mieszkańców przed jego wyglądem.



Il. 1.

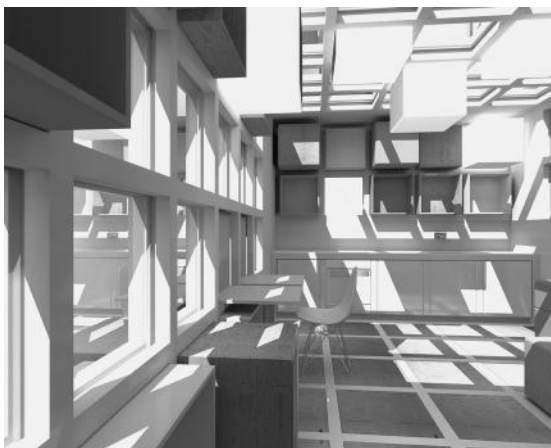
Schemat – postrzeganie wnętrza przez zmysły

Skoro ludzie się różnią to dlaczego mieszkania są niemal identyczne?

Źle zaprojektowane otoczenie może wpływać na wyniki w szkole, na związki, a nawet na wagę. Niektórzy sądzą, iż sam wygląd domu wpływa na umysł i ciało. Należy przemyśleć, jak to zastosować w budownictwie masowym, jak tworzyć piękno i harmonię w architekturze, żeby wszystkim służyły w optymalny sposób. Zasadnym jest rozważenie, jak stworzyć i zaprojektować jednostkę mieszkalną, która da odczucie piękna oraz ukształtuje nasz stosunek do otoczenia i wywoła pozytywne emocje dające przy tym poczucie ładu i przestrzeni, spełniając równocześnie wszystkie funkcje i potrzeby człowieka.

Jak stwierdził Marian Mazur w publikacji *Cybernetyka i charakter*, do optymalnego stanu człowieka dochodzi się szybciej, z mniejszym tru-

dem i w krótszym czasie od nadmiernej ogólności niż od nadmiernej szczególności. Człowieka i jego reakcje na daną przestrzeń możemy poznać przez obserwację i działanie, nie tylko od strony psychicznej, ale również w ekspresji, w sposobie bycia, ruchu, interakcji, co dopiero daje spójny obraz. Aby można było analizować zjawisko odbioru przestrzeni, a także jego wpływ na człowieka, muszą nastąpić procesy odbioru przestrzeni przez człowieka – bodziec i reakcja. Musi zaistnieć sprzężenie między bodźcem a reakcją. Oddziaływanie bodźców przestrzennych na człowieka odbywa się w sferze odczuć psychicznych, doznań i kontakcie fizycznym, a także na płaszczyźnie elektromagnetycznej i psychotronicznej. Ze względu na fakt, iż człowiek ma potrzebę akceptacji przestrzeni, w jakiej przebywa, odbieranie przez zmysły stało się kluczowym w fazie postrzegania. Aby nastąpiła odpowiedź człowieka na bodziec, musi wystąpić kwalifikacja wrażenia, doznania i właściwe uchwycenie złożoności form zawartych we wnętrzu. Nałożenie kilku elementów i rozwiązań, natłoczenie i ich nadmiar może spowodować niepokój i niechęć do przebywania w takiej przestrzeni. Przez zaburzenie bliskości, naruszenie bezpiecznej odległości, natłoczenie osób w jednym pomieszczeniu może skutkować nietolerancją, a także prowadzić do konfliktów. Doświadczenie przestrzeni odbywa się przez doznania i zmysły. Każdy człowiek posiada własny kod odbioru przestrzeni, jest to



Il. 2.

Projekt wnętrza jednostki mieszkalnej minimum

spowodowane różnym wykorzystywaniem i stanem naszych receptorów. W percepcji architektury wnętrz wykorzystujemy cztery podstawowe zmysły.

Sumą naszych doznań, jakie płyną ze zmysłów, jest doświadczenie przestrzeni. Każdy z nas doświadczenie zdobywa w zależności od dojrze-

łości, wieku, intelektu i rozwoju. Doświadczać to znaczy poznawać, odkrywać, wyciągać wnioski, uczyć się. Jest to proces złożony i uwarunkowany bodźcami odbieranymi z każdego wnętrza mieszkalnego. Jak obrazuje powyższy schemat przy odbiorze przestrzeni największe znaczenie ma receptor wzroku, następnie dotyk, węch i słuch. Moi rozmówcy postrzeganie wnętrza za pomocą aparatu wzroku i receptorów dotyku mogli racjonalnie wytłumaczyć, potrafili opisać swoje spostrzeżenia podczas doświadczania przestrzeni. Gorzej było z reakcją na zapach lub dźwięk, gdyż jest to subiektywna percepcja, bardzo indywidualna.

Percepcja wnętrza przez zmysły jest to proces złożony, a także uwarunkowany bodźcami odbieranymi z każdej przestrzeni. Takie postrzeżenie



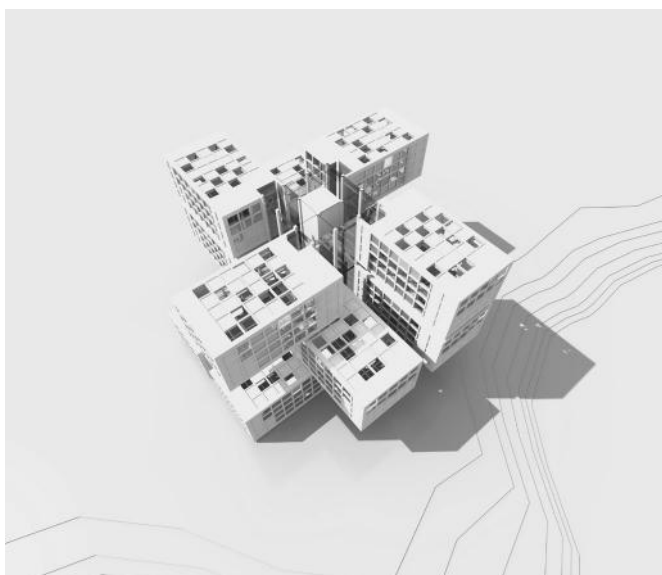
Il. 3.

Jednostki mieszkalne minimum – układ horyzontalny

nie pomaga nam w akceptacji i zaklimatyzowaniu się w danym wnętrzu. Wiadomo jednak, iż każdy potrzebuje inną ilość czasu na przyswojenie danej przestrzeni. Osoby młode najłatwiej przystosowują się do zmiany miejsca, przestrzeni, nowości. Im doświadczenie przestrzeni jest mniejsze, łatwiej w jej zakresie dokonujemy zmian. Gdy poznanie jest głębsze i trwa dłużej, nie chcemy ingerować już w otaczającą nas przestrzeń³. Przystosowanie do nowego kształtu mieszkania najtrudniej przychodzi osobom starszym, jest to uwarunkowane doświadczeniem. Przez zaproponowanie

» 3 W książce *Koncepcja psychologiczna człowieka* zwraca Koziński uwagę na funkcje wiedzy o człowieku, pochodzącej bezpośrednio z życia.

innych niż dotychczas stosowane rozwiązania w obrębie przestrzeni zostanie narzucona konieczność szybkiego przystosowania się, a także adaptacji do nowych warunków mieszkaniowych. Tym samym pozwoli to na wejście w strukturę percepcji zmysłowej. Przez obserwacje czynników mających wpływ na adaptację danej przestrzeni, poznanie jej i akceptację, można dostrzec oddziaływanie świadomości. Pewnego rodzajem odwzorowania cech środowiska w umyśle jest świadomość otoczenia. Przez niedostateczne odpowiedzi ciała na przestrzeń mieszkalną może nastąpić wiele stanów stresowych, frustracji, a nawet zmian chorobowych. Wynika to z braku przystosowania się do rzeczywistości.

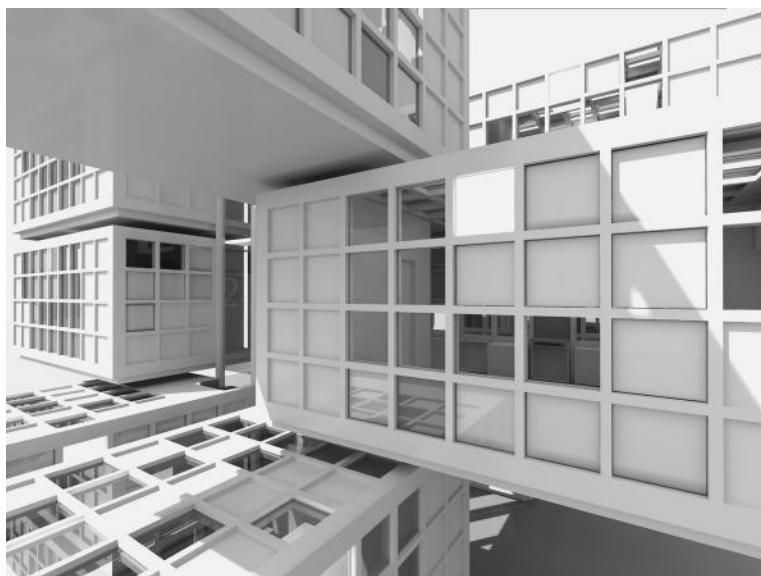


Il. 4.

Jednostki mieszkalne minimum – układ wertykalny

Trudno jest ocenić, ile przestrzeni dany człowiek potrzebuje do prawidłowego rozwoju i życia, dlatego też każdy powinien zdecydować sam za siebie o wielkości przestrzeni mieszkalnej, co bywa trudne w dzisiejszych czasach, gdyż każdy dąży do posiadania własnego, choćby najmniejszego mieszkania. Jest to subiektywne, intuicyjne odczuwanie przestrzeni mieszkalnej, niektórym do funkcjonowania wystarczy 20 m², innym nawet 200 m² będzie niewystarczające. Mieszkania o bardzo małej powierzchni są wciąż tematem rzadko poruszanym, ale szybko zyskują na popularności. Świadczy o tym chociażby nowa polityka mieszkaniowa miasta Nowy Jork, w ramach której promowane jest budowanie mikromieszkań o powierzchni użytkowej od 23 do 35 m². W Polsce natomiast za małe mieszkania

uważa się lokale o powierzchni użytkowej między 12 a 25 m². Mieszkanie ma spełniać oczekiwania pod względem wygody, estetyki, a także bezpieczeństwa. Liczne głosy moich rozmówców wskazywały na potrzebę elastyczności i dostosowywania się przestrzeni mieszkalnych w zależności od konieczności i przeznaczenia danej funkcji. Większość badanych wskazała na fakt, iż w jasnych i doświetlonych przestrzeniach światłem naturalnym lepiej się czują, rzadziej zapadają na choroby, mniej się stresują, nie czują przytłoczenia, nie mają stanów lękowych i depresyjnych. Z drugiej strony, osoby mieszkające w mieszkaniach przytłoczonych dużą ilością przedmiotów, ciemnych, z małymi oknami, odczuwały ogólną niechęć do życia, znudzenie i osłabienie.

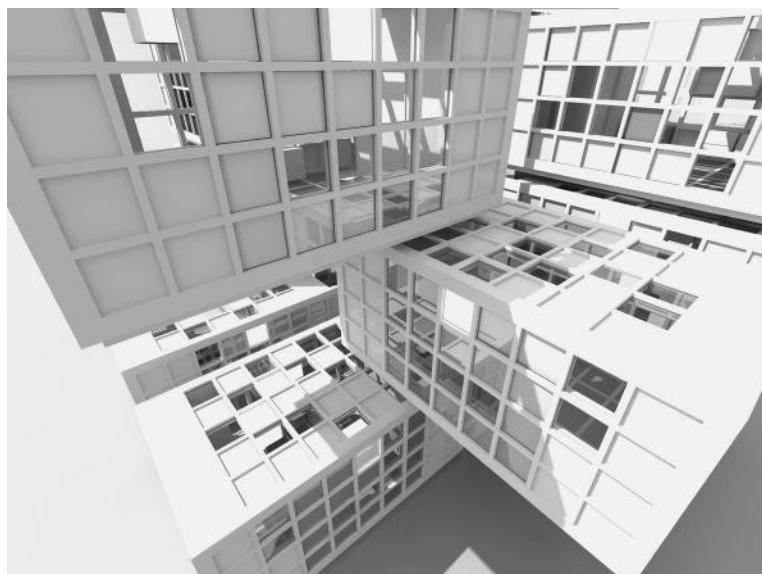


Il. 5.
Między przestrzeniami jednostek

Obiektywnie patrząc, we wnętrzach spędzamy około 85 proc. naszego życia, dlatego jesteśmy pod dużym wpływem architektury, oddziałuje na nas, przez co zmienia się sposób naszego odczuwania i zachowania, a nawet wpływa na stan umysłu. Przez swój interdyscyplinarny charakter architektura wewnątrz skupia aspekty techniki, estetyki, funkcjonalności, ale również nauki socjologiczne, psychologiczne, ekonomiczne i wiele innych. Przez swoją formę architektura zaspokaja emocjonalne, duchowe i estetyczne potrzeby człowieka. Mimo swoich głównych funkcji użytkowych, posiada także istotny aspekt, jak znaczenie i sposób wyrażania tego, kim

jesteśmy, jakie mamy zainteresowania, czym się zajmujemy. W pewien sposób wnętrze mieszkalne jest wyrażeniem tego, jak żyjemy. Przestrzeń mieszkalna, jej doświadczenie jest istotą, jest pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co odczuwalne, jest gdzieś pomiędzy tym, co duchowe, ideowe, a fizyczne. Zrozumienie przestrzeni i jej wpływu na psychikę, zachowania, rozwój i zmysły człowieka jest więc istotą problemu. Przestrzeń mieszkalna jest nieodłącznie wpisana w życie człowieka i odwrotnie, jest jej centralnym miejscem. A doświadczenie przestrzeni przez receptory wzroku, słuchu i dotyku staje się kluczowe w procesie jej odbioru. Człowiek potrafi się adaptować do określonego środowiska, które zastanie, staje się jego częścią. Przez ciągłą ewolucję i różne stopnie rozwoju cywilizacji oraz techniki, warunki historyczne, społeczne i ekonomiczne formy funkcjonalne oraz konstrukcyjne, domy mieszkalne zmieniały się. Na przestrzeni dziejów, mając w pamięci pierwsze stałe osady mieszkaniowe, chaty, należy wskazać, iż przystosowanie, chęć zmiany, polepszenia warunków życia miały wpływ na ukształtowanie przestrzeni mieszkalnych.

Bezspornym staje się fakt, iż w przyjaźnie zaprojektowanych przestrzeniach mieszkalnych człowiek funkcjonuje lepiej, czuje komfort i bez-



Il. 6.
Między przestrzeniami jednostek

pieczeństwo, ma poczucie przestrzeni, nad którą ma kontrolę. To ma bezpośrednie przełożenie na styl życia użytkownika, ponieważ wiadomo, iż

osoba, która ma estetyczne i dobrze zaprojektowane wnętrze, dba o nie, personalizuje się z nim, utrzymuje porządek. Osoby, które mają bałagan, nie dbają o otaczającą przestrzeń, miewają problem z identyfikacją z miejscem zamieszkania, co powoduje ogólną niechęć i brak motywacji do działania. Ważnym elementem, wskazującym na postrzeganie wnętrza, są materiały, z jakich zostały one wykonane, a sposób i styl wykończenia jest wyznacznikiem odbioru danej przestrzeni mieszkalnej.

Bezpośredni wpływ na nasze zmysły i uczucia ma przestrzeń, organizm człowieka reaguje na elementy kompozycji w nim zawarte, a więc takie elementy przestrzeni, jak: pion czy poziom, otwarcie, zamknięcie, czy też przestrzenność i światło. Doświadczenie przestrzeni przez człowieka odbywa się wszystkimi zmysłami, dlatego więc ma wpływ na naszą psychikę. Człowiek jest częścią przyrody, jego zmysły i potrzeby orientacyjne przystosowane są do przetrwania w środowisku przyrodniczym. W dużej mierze orientacja w przestrzeni zależy od naszego wzroku, te wrażenia to połączone działanie kształtu, koloru i światła. To właśnie kolor oddziałuje na nas najsilniej, im większa powierzchnia jest pokryta danym kolorem, tym silniejszy jest jej wpływ na człowieka.



Il. 7.

Między przestrzeniami jednostek

Co zatem sprawia, że odczuwamy niektóre przestrzenie jako przyjazne i chcemy w nich przebywać? Wydaje się, że odpowiedzialne za to jest poczucie klimatu wnętrza, układ funkcjonalny, kolory, kształty i ma-

teriału stymulujące odbiorcę do aktywności zarówno psychicznej, jak i fizycznej. Nie bez znaczenia w percepcji wnętrza jest też przestrzeń oraz dostęp do światła dziennego i oświetlenie wieczorem. Wszystko to stwarza atmosferę intymności, bezpieczeństwa i harmonię kolorów. Odpowiednio dobrane kolory, materiały mogą w istotny sposób wzmocnić energetycznie człowieka, pobudzić go, zachęcić do przebywania w nim, ochraniać przed szkodliwym wpływem środowiska, a nawet leczyć. Udowodniono, że w ładnych przestrzeniach zdrowiejemy szybciej, odczuwamy mniejszy ból. Często spotykamy się z przestrzeniami, które wzbudzają w nas niepokój,



Il. 8.
Między przestrzeniami jednostek

apatie, strach, są to miejsca, w których nie została zachowana harmonia, gdzie panuje chaos. Jeżeli we wnętrzu panuje nieporządek, wywołuje to nasz wewnętrzny niepokój, rozdrażnienie, ospałość, niechęć do działania i myślenia. A przebywając w takim wnętrzu, stwierdzamy, że brakuje nam energii. Bałagan spowodowany dużą ilością mebli i niepotrzebnych rzeczy zatrzymuje nas w przeszłości i nie pozwala na nowe wydarzenia w życiu. Przez co trudniej podejmować nam nowe, ważne decyzje, popadając w odrętwienie, a nawet w depresję.

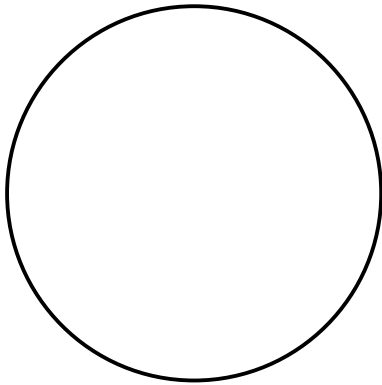
Reasumując, aby wnętrze miało pozytywny i dobry wpływ na człowieka, należy zapewnić równowagę i harmonię. Dobranie odpowiedniej kombinacji form, wielkości i kolorów pozwoli na optymalne postrzeganie

przestrzeni mieszkalnej, która jest przecież naszym miejscem odpoczynku, relaksu i pracy.

„Nadajemy kształt naszym budynkom, a potem one kształtują nas”⁴.

Przechodząc obok budynków, możemy je zwyczajnie zignorować, pójść dalej, ale gdy znajdziemy się we wnętrzu, ma to już na nas bezpośredni wpływ, na naszą psychikę i zachowanie. Architektura wnętrz jest sztuką użytkową, powinna służyć ludziom, powinna być skoncentrowana na odbiorcy, jej celem jest przydatność i pomoc w codziennym funkcjonowaniu ludzi. Wnętrze mieszkalne wywiera wpływ na człowieka. Edward T. Hall w książce *Ukryty wymiar* prowadzi badania dotyczące percepcji przestrzeni, opisuje, że ewolucja człowieka zaznaczyła się rozwojem receptorów przestrzennych – zmysłów wzroku i słuchu. By zrozumieć człowieka, trzeba wiedzieć, jak skonstruowany jest jego system receptorów i jak kultura modyfikuje odbierane przez nie informacje. ●

» 4 Winston Churchill, odniesienie do sprawy Izby Gmin w Westminsterze, gdzie wyraził swój wyraźny sprzeciw dla powiększenia sali, w której rozmawiali przedstawiciele opozycyjnych stronnictw politycznych. Pokój był nieduży (14 x 20,7 m), więc politycy siedzieli bardzo blisko i naprzeciw siebie, Churchill uważał, że w takiej ciasnocie nie bardzo mamy ochotę spierać się w nieskończoność.



Dr hab. Piotr Sudak, prof. UAP
Prowadzi II Pracownię Rysunku
Projektowego w Zakładzie Technik
Przekazu Projektowego na Wydziale
Architektury Wnętrz i Scenografii UAP
w Poznaniu.

Od 2012 roku kieruje Zakładem Technik
Przekazu Projektowego.

Projektuje wnętrza prywatne i publiczne
ze szczególnym uwzględnieniem
kompozycji i znaczenia przestrzeni
w architekturze. Autor wielu
kompleksowych projektów wnętrz
domów jednorodzinnych, mieszkań,
wnętrz handlowych, gastronomicznych
i hotelowych, a także indywidualnych
mebli oraz elementów wyposażenia
wnętrz.

W 1998 roku zdobywca III miejsca
w Konkursie SARP nr 849 za projekt
przestrzennego symbolu miasta
Gniezna (w zespole z Joanną Bozacką
i Maciejem Basałygo), w 2002 roku
nagrodzony Stypendium Artystycznym
Miasta Poznania, w 2004 wyróżniony
w Konkursie SARP za opracowanie
Regionalnego Centrum Kultury
w Kołobrzegu (w zespole z architekt
wnętrz Joanną Bozacką oraz
architektem Jackiem Sudakiem).

W 2005 roku zdobywca I miejsca
i nagrodzony tytułem Architekta Roku
Miele (wraz z architekt wnętrz Joanną
Bozacką) w ogólnopolskim konkursie na
projekt i realizację kuchni Miele.

Współtwórca (wraz z architekt wnętrz
Joanną Bozacką) pracowni projektowej
Studio Nomo.

Architektura codzienności.

W poszukiwaniu znaczenia

przestrzeni

Zbliżający się koniec trzeciej dekady intensywnych przemian otaczającej nas rzeczywistości skłania do przemyśleń i podsumowań. Dotyczy to również obszaru architektury oraz architektury wnętrz, dla których wspomniany okres był czasem szczególnie dynamicznego rozwoju. Niezwykle istotne w tym czasie było poszukiwanie roli i znaczenia twórców reprezentujących wspomniane dziedziny, przy czym wydaje się, iż to dla architektów wnętrz poszukiwanie owej tożsamości było i jest nadal szczególnie ważne.

W powszechnym odbiorze architektura wnętrz postrzegana jest przede wszystkim w kategoriach estetycznych, bazujących na naszych preferencjach oraz modzie. O ile z architekturą czy wzornictwem skojarzony jest aspekt rozwiązywania istotnych problemów funkcjonalnych, konstrukcyjnych, ergonomicznych czy społecznych, o tyle architekturę wnętrz dość często kojarzy się z dekoracją oraz zaspokajaniem wyłącznie potrzeb wizualnych, zawężając tym samym prawdziwy obszar jej kompetencji. Czy rzeczywiście tak jest, iż tym, co zajmuje architektów wnętrz, jest wyłącznie gra plastyczna? Czy owa estetyka stanowi jedynie ucztę dla zmysłu wzroku i powodowana jest hedonizmem bądź wyrasta z konsumpcyjnego modelu społeczeństwa, czy być może ma ona głębsze znaczenie i dotyczy bardziej istotnych potrzeb człowieka? Z wielu powodów to właśnie architektura wnętrz, w szczególności wnętrz mieszkalnych, a więc domów i mieszkań, określona tu jako architektura codzienności, może stanowić źródło odpowiedzi na te i tym podobne pytania.

Wydaje się, iż w obcowaniu z wnętrzem mieszkalnym wpisany jest szczególny rodzaj doświadczenia. Sformułowanie „powrót do domu” nie oznacza wyłącznie powrotu do zamieszkiwanej przez nas przestrzeni. Określenie to rozumiemy powszechnie znacznie szerzej i kojarzone jest ono z powrotem do siebie samych, takich, jacy w rzeczywistości jesteśmy i jacy chcemy być, marzenie zaś o własnym domu to jednocześnie marzenie o sobie oraz o miejscu tożsamym z nami. W architekturze publicznej,

a więc i w publicznej, społecznej przestrzeni, przyjmujemy różnorodne role, nawet te, które nie zawsze są w pełni zgodne z naszym wewnętrznym ja. Część z nich wybieramy świadomie, poszukując niecodziennych doznań. W przestrzeni domu czy mieszkania poszukujemy jednak znacznie bliższej korelacji naszego świata wewnętrznego z tym zewnętrznym. Nieprzypadkowo, myśląc o czymś domu, o naszym domu, mamy na myśli *imago mundi* zamknięte w określonej, prywatnej przestrzeni. Dostrzeżenie tej specyfiki personalnego i osobistego kontaktu z architekturą wnętrza pozwala spojrzeć na dom czy mieszkanie jak na swoiste laboratorium relacji człowiek-przestrzeń. Autentyczność tej relacji, jej szczerość, a jednocześnie wymowność jest wyjątkowa i warta uwagi. Oczywiście, w powszechnym rozumieniu przestrzeń mieszkalna zdominowana jest przez: pragmatyzm towarzyszący naszej codzienności, funkcjonalizm oraz trwałość rozwiązań, a przede wszystkim ekonomię. Jednak nawet taka przestrzeń, poddana rygorystycznym wymogom z jednoczesną redukcją walorów plastycznych, pozostaje wyrazem wewnętrznej konstrukcji jej mieszkańców. Ta, wzbogacona o walor estetyczny, przedstawia jedynie piękniejszy, bo świadomie i celowo skonstruowany obraz, będący odpowiedzią na uniwersalne pytania związane z przestrzenią.

Pomimo tej, wydawałoby się, oczywistości, medialny wizerunek architektury wnętrz eksponuje jej wizualną stronę, koncentrując się na powierzchniowej plastyce rozwiązań. Wymiar znaczeniowy, a w rezultacie egzystencjalny, wydaje się nieobecny w powszechnym rozumieniu tej dyscypliny. Tymczasem prawdziwe i głębokie doświadczenie przestrzeni mieszkalnej prowadzi do refleksji, iż estetyka, ogólnie rozumiana, jest jedynie środkiem, a nie celem samym w sobie. Eksponowana przez media wizualna strona architektury oraz nowatorstwo, a czasem po prostu odmienność jako główne kryteria oceny wartości przestrzeni podsuwają myśl, którą trafnie ujął fiński architekt Juhani Pallasmaa: „Nadmierna koncentracja na intelektualnych i koncektualnych aspektach architektury przyczynia się do zaniku jej fizycznego, zmysłowego i cielesnego charakteru. Pozująca na awangardę architektura współczesna jest o wiele częściej zainteresowana samym dyskursem architektonicznym i poszukiwaniem możliwych marginalnych terytoriów sztuki niż udzielaniem odpowiedzi na pytania o ludzką egzystencję”¹. Dotarcie do problemu znaczenia przestrzeni, rozumianego jako istota architektury wnętrz, pozwala nadać głębszy sens aktywności twórczej projektanta, a również samą architekturę wnętrz stawia w innej relacji wobec kultury i cywilizacji, czyli wobec człowieka.

Problem, określony jako znaczenie, może być pochoinnie zrozumiany jako potrzeba tworzenia architektury symbolicznej, podatnej na intelektu-

» 1 J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, przeł. M. Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012, s. 41.

alne interpretacje. Przeciwnie, proces poszukiwania znaczenia to poszukiwanie tego, co ma bezpośredni wpływ na nasze doświadczenie, przede wszystkim cielesne i emocjonalne bądź duchowe. Tego, co atawistyczne, fizyczne, sensualne i intuicyjne. Niezwykle trafnie pisze o tym Peter Zumthor, stwierdzając: „Dobra architektura winna człowieka przyjmować, pozwalać mu przeżywać i mieszkać, a nie wmawiać mu coś”². Nie sądzę, by straciło swoją aktualność zdanie sformułowane przez Yi-Fu Tuana wiele lat temu: „Architektura nadal oddziałuje bezpośrednio na zmysły i uczucia. Ciało reaguje teraz podobnie jak reagowało dawniej na takie zasadnicze cechy budowli jak: zamknięcie czy otwarcie, pion czy poziom, masę, objętość, wnętrze, przestrzenność i światło”³.

To odintelektualizowanie architektury jest szczególnie ważne w architekturze mieszkalnej, w której człowiek szuka powrotu do podstawowych uczuć i doznań, właściwych mu od wieków. To przede wszystkim w przestrzeni domu konstytuuje się nasza tożsamość oraz emocjonalna i psychofizyczna kondycja. Projektowanie wnętrz mieszkalnych daje nieocenioną okazję do postawienia sobie pytania o istotę i sens architektury, jej naturę i relację wobec człowieka. Ze względu na nasz sposób zamieszkiwania architektury rola architekta wnętrz nabiera tu szczególnego znaczenia. Interesujące w procesie projektowania przestrzeni wewnętrznej jest rozróżnienie pomiędzy architekturą a architekturą wnętrza. O tym, kiedy architektura staje się wnętrzem, decyduje generowana przez nią przestrzeń oraz jej znaczenie dla bezpośrednich i codziennych aktywności człowieka, tak czysto fizycznych, jak i emocjonalnych czy duchowych. Wydaje się zatem słuszna teza Bruno Zeviego, włoskiego architekta oraz krytyka i teoretyka architektury, iż wnętrze jest protoplastą architektury, powodem i celem jej istnienia⁴. Nie ma powodu, by budować, jeśli to, co budujemy, nie stwarza wnętrza, w którym rozgrywa się istotna dla człowieka aktywność. Człowiek, żyjąc w architekturze, w szczególności w przestrzeni mieszkalnej, odbiera ją właśnie głównie poprzez wnętrze, które staje się reprezentantem architektury, jej głosem i obrazem.

Przyjęcie takiej perspektywy skłania do rozumienia projektowania wnętrza jako poszukiwania kształtu przestrzeni, jej ekspresji, a w rezultacie znaczenia. Praktyczna realizacja tej tezy eksponuje problem kompozycji jako głównego narzędzia w tym poszukiwaniu. Kompozycja sama w sobie okazuje się tajemniczym kluczem w uzyskiwaniu ostatecznych rozwiązań.

Uznanie zagadnienia znaczenia przestrzeni za istotę architektury pozwala spojrzeć inaczej na kwestię luksusu, odruchowo kojarzonego z pro-

» 2 P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, przeł. A. Kożuch, Karakter, Kraków 2010, s. 33.

» 3 Y. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 150.

» 4 B. Zevi, *Architecture as Space, How to look at Architecture*, Horizon Press, New York 1957.

jektowaniem wnętrza. Istotne staje się zatem pytanie o zależności pomiędzy znaczeniem przestrzeni uzyskiwanym poprzez właściwą jej kompozycję a bogactwem owej przestrzeni. Celem architektury wnętrza nie jest upiększanie ani stylizacja, lecz poszukiwanie i tworzenie doznań posiadających znaczenie i mających bezpośredni wpływ na jakość życia człowieka, przy czym jakości tej nie należy po prostu łączyć z luksusem, lecz raczej z pogłębianiem świadomości życia zarówno w jego codziennym, jak i ogólnym wymiarze. Wspomniany zaś luksus, jak twierdził Sigfried Giedion, „[...] nabiera sensu z chwilą, gdy rozszerza przeżycia emocjonalne przez nowe odkrycie”⁵. Doświadczenie architektury codzienności z nakierowaniem na jakość przestrzeni realizowanej w pierwszej kolejności poprzez jej kompozycję pozwala ustanowić właściwą hierarchię wartości, postawić kwestię luksusu we właściwym miejscu. Uznanie znaczenia kompozycji samej w sobie uwalnia wnętrze od bezpośredniej zależności od kwestii bogactwa przestrzeni.

Całościowe myślenie o przestrzeni oraz znaczeniu jej poszczególnych elementów, a przede wszystkim relacji, w jakich pozostają, tak na poziomie funkcjonalnym, jak i formalnym czy estetycznym, wydaje się niezwykle istotne z punktu widzenia naszej codziennej kondycji psychofizycznej. Odczuwając przestrzeń i wchodząc z nią w relacje, stajemy się jej częścią, nie tylko widzimy. Zatraceniu ulega relacja podmiot–przedmiot, dzięki czemu mamy szansę doświadczyć poczucia jedności. W szczególności przestrzeń mieszkalna stanowi wyjątkowy przykład integracji człowieka z otoczeniem, stopienia się w pewną całość. Można jedynie powtórzyć za cytowanym tu już Juhani Pallasmaa, iż „Ekspresja artystyczna dotyczy przedwerbalnych znaczeń, które są raczej wcielane i przeżywane, niż po prostu rozumiane za pośrednictwem intelektu. [...] Podobnie zadanie sztuki i architektury jako takich polega na odbudowie doświadczenia nieodróżnicowanego świata wewnętrznego, w którym nie jesteśmy widzami, ale do którego nieodłącznie należymy. [...] W dziełach sztuki nasze egzystencjalne zrozumienie bierze się z samego spotkania ze światem i bycia w świecie – doświadczenia te nie podlegają konceptualizacji czy działaniu intelektu”⁶. Parafrazując Pallasmaa, można by stwierdzić, iż dobra architektura to ta, która jest dobra przede wszystkim poza wzrokiem, w sferze naszych odczuć i relacji wobec niej, a dopiero potem na poziomie intelektualnego rozumienia i podziwu.

Wielu architektów wnętrza projektowanie prowadzi często w stronę architektury rozumianej całościowo. To ona wyznacza przestrzeń domu czy mieszkania, stając się bezpośrednim i najważniejszym kontekstem dla pracy architekta wnętrza. Refleksji tej towarzyszy poczucie pewnej ogra-

» 5 S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura: narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 454.

» 6 J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 33.

niczoności samej architektury wewnątrz oraz świadomość, iż dopiero połączenie z architekturą daje szanse na całościowe podejmowanie problemu jakości przestrzeni i jej znaczenia. Jednocześnie jednak bezpośrednie doświadczenia z samą strukturą architektoniczną pozbawioną wnętrza w sensie znaczeniowym skłaniają do refleksji, iż to właśnie architektura wewnątrz, poprzez tak bliski i bezpośredni związek z codziennością, jako jedyna może intensyfikować, a czasem wręcz nadawać owe znaczenia przestrzeni architektonicznej. Codzienność ta nie powinna być traktowana jako ograniczenie, lecz jako wyzwanie, możliwość nadawania najbliższej człowiekowi przestrzeni innego wymiaru. Prawdziwy cel architektury bowiem leży poza formą, stylem, kompozycją. To są jedynie środki realizacji celu, jakim jest życie konkretnego człowieka i jego mikroświat. Tworząc oprawę dla codziennych rytuałów życia człowieka, możemy właśnie poprzez formę, kolor, światło, materię oraz ich wzajemne relacje, czyli kompozycję, stworzyć taki obraz, w którym codzienne czynności dadzą możliwość głębszego i pełniejszego przeżywania własnego istnienia.

Projektowanie wnętrza mieszkalnego skierowanego do danego odbiorcy jest próbą materializacji bliskich mu ideałów, praw i wartości. Trafnie ujął to Alain de Botton: „Dzieła sztuki projektowania i architektury mówią nam w istocie o życiu, jakie powinno się w nich i wokół nich toczyć. Mówią o nastrojach, jakie chciałyby wywoływać i podtrzymywać w swoich mieszkańcach. Chroniąc przed chłodem i oferując pomoc natury mechanicznej, zachęcają nas jednocześnie, byśmy się stali ludźmi określonego rodzaju. Mówią o wizjach szczęścia”⁷. I dalej „Powiedzenie o budynku, że jest piękny, wyraża coś więcej niż samo tylko estetyczne upodobanie – sugeruje również fascynację życiem, do którego zachęca on swoim dachem, kławkami, ramami okiennymi, schodami i umeblowaniem. Odczucia piękna to sygnał, że natknęliśmy się na materialną artykulację naszych wyobrażeń o dobrym życiu”⁸.

Poszukiwanie przedintelektualnych znaczeń w architekturze prowadzi w stronę odczuć generowanych przez estetykę. Uznanie, iż fizyczna postać świata, form go określających wpływa na nas, a przez to coś dla nas znaczy, nawet jeśli często jest to znaczenie nie do końca uświadomione i zrationalizowane, sprawia, iż rzeczywistość nabiera bogactwa i wielowymiarowości. Poszukując formy wnętrza, poszukujemy znaczeń kryjących się za tą formą. Wizja wnętrza to innymi słowy wizja czyjegoś życia, panujących w nim praw i wyznawanych wartości. „Nasze poczucie piękna

» 7 A. De Botton, *Architektura szczęścia*, przeł. K. Środa, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2010, s. 69.

» 8 *Ibidem*.

i nasze rozumienie natury dobrego życia są ze sobą wzajemnie powiązane”⁹ – konkluduje De Botton.

Wnętrze domu nacechowane znaczeniowo dla jego użytkowników może stanowić swego rodzaju powrót do domu, rozumianego jako nasze prawdziwe ja. Świadomie definiując najbliższe otoczenie, a więc dom czy mieszkanie, wzmacniamy naszą tożsamość, a przez to egzystencję. Prawda ta odnosi się do całego zjawiska architektury, ma jednak szczególnie znaczenie w architekturze mieszkalnej, towarzyszącej nam w codziennej podróży. Będąc w jakimś sensie przedłużeniem nas samych, ma szansę, dzięki swej codziennej obecności, w subtelny sposób wzmacniać nasze najlepsze oblicze. Świadomość tych możliwości architektury wnętrz czy wręcz powołania, przesuwają w refleksji o projektowaniu środki ciężkości z obszaru estetyki w obszar filozofii czy egzystencjalnej refleksji. Wskazywał na to cytowany tu wielokrotnie Juhani Pallasmaa: „Dzieło architektury zawiera w sobie zarówno struktury fizyczne, jak i mentalne. [...] Sztuka architektury także jest powiązana z metafizycznymi i egzystencjalnymi problemami ludzkiego bycia w świecie”¹⁰.

Aby zrozumieć rolę architekta wnętrz, należy ją ująć jako integralną część całościowego procesu budowania, o którym pisał Heidegger¹¹; istotne jest również doświadczenie samej architektury, w jej strukturze konstrukcyjno-budowlanej, która nie tworzy jeszcze miejsca. Jak to ujął Heidegger: „Związek człowieka z miejscem i poprzez miejsca przestrzeniami polega na zamieszkiwaniu. Stosunek człowieka i przestrzeni nie jest niczym innym jak zamieszkiwaniem pomyślanym w sposób istotny”¹². W tym samym tonie wypowiadał się również Yi-Fu Tuan: „Przestrzeń przekształca się w miejsce w miarę uzyskiwania określeń i znaczeń”¹³. W codziennej praktyce oznacza to znaczenie zrozumienia marzeń i aspiracji człowieka. To również kwestia pewnej uwagi i wnikliwości wobec ludzkiej natury. W indywidualnym doświadczeniu każdego projektanta może stanowić warunek poczucia właściwego sensu pracy. Architektura wnętrz, właśnie poprzez swój udział w codzienności, jest wyjątkową płaszczyzną, na której możemy owej codzienności nadawać znaczenie. Odkrywanie autentycznych i esencjonalnych potrzeb człowieka, zarówno tych funkcjonalnych, jak i emocjonalnych, wydaje się bardzo istotne w czasach kultury okulo-centricznej eksponującej jedynie wizualną stronę rzeczywistości. Wydoświadczenie się ponad powierzchnię samej estetyki jest dziś niezwykle trudne,

» 9 *Ibidem*, s. 96.

» 10 J. Pallasmaa, *Oczy skóry...*, s. 54-56.

» 11 M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Czytelnik, Warszawa 1977.

» 12 *Ibidem*, s. 329.

» 13 Y. Tuan, *Przestrzeń i miejsce...*, s. 173.

jednak wewnętrzna potrzeba tworzenia własnego, integralnego świata, zarówno na poziomie materii, jak i poza nią, nadal istnieje i jest powszechna, choć często nieuświadomiona. Dotarcie do tych wymiarów projektowania wnętrz wyznacza architekturze wnętrz i jej twórcom istotne miejsce tak w kształtowaniu jednostki, jak i społeczeństwa, tym samym sprawia, iż architektura wnętrz stanowi nieodłączny oraz istotny element naszej kultury i cywilizacji. ●

Bartosz Kostia Jakubicki

Dr hab. Bartosz Jakubicki, prof. ASP
pseudonim art. KOSTIA,
Akademia Sztuk Pięknych
im. E. Gepperta we Wrocławiu,
Wydział Architektury Wnętrz
i Wzornictwa.

W 1989 roku ukończył w ASP we
Wrocławiu, gdzie następnie rozwinął
swoją drogę naukową oraz dydaktyczną
i jest obecnie zatrudniony jako profesor
nadzwyczajny w Katedrze Architektury
Wnętrz. Pracę habilitacyjną pt.
*Obiekty projekcyjne jako elementy
wnętrz* obronił w ASP im. J. Matejki
w Krakowie, w 2012 roku.

Aktualnie prowadzi wykłady w kilku
uczelnianach wrocławskich: ASP, PWiR
i UP, pracuje również czynnie jako
architekt wnętrz, realizując zarówno
wystawy multimedialne, jak i lokale
gastronomiczne, wnętrza siedzib firm
i domów prywatnych. Naukowo zajął
się badaniami dotyczącymi korelacji
nowych technologii elektronicznych
z wnętrzami. Tą dziedzinę autor
eksploruje, kreując hybrydowe
pomieszczenia i obiekty, takie jak
projekcyjne meble oraz tematyczne
wystawy stałe z wykorzystaniem
inteligentnych mediów. Hybrydowość
obiektów wyposażenia wnętrz
uważa za niezwykle obiecującą
technologię, dającą nieporównywalne
z niczym dotąd kreacje plastyczne
i możliwości transmisyjne, dostosowane
ponadto do percepcji społeczeństwa
informacyjnego. Swoimi teoriami
stara się inspirować doktorantów,
studentów oraz projektantów grupy
OM-Lab (Laboratorium Obiektów
Multimedialnych), z którymi podejmuje
się wielu spektakularnych działań
projektowych.

Badania nad projekcyjną powłoką LED, owlekającą przestrzenne elementy wnętr

Materialno-projekcyjna hybrydowość obiektów wyposażenia wnętrz jest niezwykle obiecującą technologią, dającą interesujące kreacje plastyczne i możliwości transmisyjne we wnętrzach. Spośród technologii projekcyjnych powszechnie już używanych, takich jak: bezszwowe ekrany, projekcje z rzutników, elastyczne matryce oledowe, wielkogabarytowe ekrany LCD czy telewizory 3D; projekcje diodowe wyróżniają się adaptacyjnością ekonomii budowy i wachlarzem modułowych rozwiązań, co zapewnia im stabilną pozycję, mimo przemijania innych technik. Możliwe bowiem jest dobieranie odpowiednich podzespołów diodowych dla osiągnięcia optymalnych rozdzielczości, jasności i rozpiętości ekranów, wedle uznania i możliwości finansowych. Dodatkowo ekrany z paneli lub listew diodowych pozwalają rozczłonkować się na mniejsze fragmenty i odtwarzać obrazy w dowolnych prostokątach lub liniach rozrzuconych w przestrzeni. Natomiast kurtyny diodowe lub systemy pasków LED można wyginać w przestrzeni, osiągając trójwymiarowe powłoki ekranowe.

Ta swoboda kształtowania formy ekranu ceniona jest przez twórców i często wykorzystywana w multimedialnych scenografiach, chociażby scen widowisk i koncertów. Mniej uwagi poświęcają diodowym projekcjom ekranowym projektanci wnętrz i mebli; prawdopodobnie ze względu na zauważalną z mniejszej odległości pikselizację obrazu, diody rozstawione są standardowo w odległości od 3 do 30 mm między sobą. Płynnie spójny obraz postrzegamy dopiero z kilku metrów, co predysponuje tę technologię bardziej do skali architektonicznej. Projekcje złożone z rozproszonych punktów degradują często precyzyjne treści wyświetlanych obrazów, uniemożliwiają także przekaz złożonych informacji tekstowych. Zauważyć trzeba jednak, że postępująca miniaturyzacja urządzeń elektronicznych dotyczy także oświetlenia diodowego i należy się spodziewać stworzenia mat

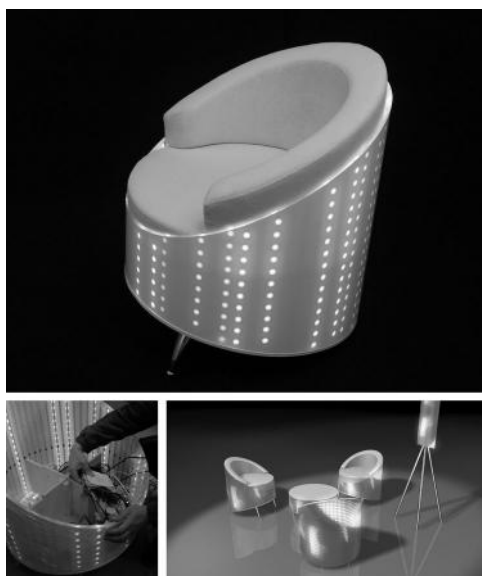
diodowych z niezauważalnymi odstępami poszczególnych diod. Póki co, punktowy raster obrazu diodowego trzeba uznać za naturalną właściwość tego typu projekcji, zaaprobować i wykorzystać jego grafikę do zadań, którym kropkowy charakter sprzyja lub przynajmniej nie przeszkadza. Będą to zatem duże elementy wewnątrz lub takie, gdzie przekaz informacji jest ograniczony, ważne są za to: dynamiczna świetlistość, zmienność w czasie, sterowana kolorystyka, prosta interakcja lub sygnałowe informacje. We wnętrzach zadań takich nie brakuje.

Pierwszym przykładem niech będą projektowane przeze mnie Meble Ekrany, w których między innymi wykorzystałem projekcje diodowe. Iluminacje diodowe w wielu typach mebli odgrywają przede wszystkim rolę dekoracyjną, zmienną grafikę – sterowalną, ale też uwolnioną od zbędnego przekazu. Większe pola diodowe mogą służyć jako dynamiczne oświetlenie otoczenia, odpowiedni sterownik i sensory mogą spowodować, że system diodowy będzie reagował na użytkownika lub otoczenie. Istotnym jest dostosowanie efektów świetlnych, interakcji, ewentualnej transmisji informacji, dokładnie do potrzeb stawianych przed danym meblem czy elementem wnętrza. Absorbowanie użytkownika np. inteligentnego domu dziesiątkami małych dotykowych ekranów-sterowników można zastąpić bardziej intuicyjnymi, prostymi sygnałami projekcyjnymi na elementach wystroju. Komunikowanie się człowieka z otaczającym go środowiskiem należy dostosować do kształtowanej przez miliony lat ewolucji zmysłów i bodźców wykorzystywanych w naturze. Nie chodzi mi tutaj o bierne naśladowanie przyrody, choć uważam naturę za niedoścignionego projektanta, ale o wykorzystanie istniejących multisensorycznych kanałów komunikacji, którymi człowiek od tysiącleci percypuje rzeczywistość. Zastosowanie animowanych sekwencji powłoki diodowej wzbudza komunikację za pomocą ruchu i dynamiki obrazów. Zmiany kolorystyczne niosą cały język sygnałów i nastrojów. Ponadto: śledzenie gestów, rejestrowanie dotyku, ruchu ludzkiego ciała, komend dźwiękowych czy reagowanie systemu na muzykę, to dziś powszechnie dostępne technologie, które czekają na utylitarne zastosowania we wnętrzach. Jeśli rozwój cywilizacyjny człowieka pójdzie dalej w kierunku informatyzacji, wnętrza będą wypełnione interfejsami o różnej skali złożoności. Zaktywizowane projekcyjnie meble mogą z powodzeniem wypełniać proste zadania sterowników, a jednocześnie przyjaznego i atrakcyjnego wizualnie otoczenia o cechach komunikacji środowiska naturalnego.

Podczas badań nad wizualnością projekcji diodowych dostrzegłem kilka ciekawych, odrębnych dla tej technologii właściwości, które przedstawię na kolejnych przykładach. Od przeszło dziesięciu lat zaangażowany jestem w przeprowadzenie autorskiego projektu badawczego, poświęconego analizie dostępnych obecnie metod i technologii projekcyjnych w celu

wykorzystania ich do budowy Mebli Ekranów, dla stworzenia prototypów możliwie stabilnej i w pełni użytkowej wirtualno-fizycznej powłoki obiektów wyposażenia wnętrz. Spośród kilkudziesięciu projektów spora część ukierunkowała się w stronę projekcji diodowych z szeroką rozpiętością odmian.

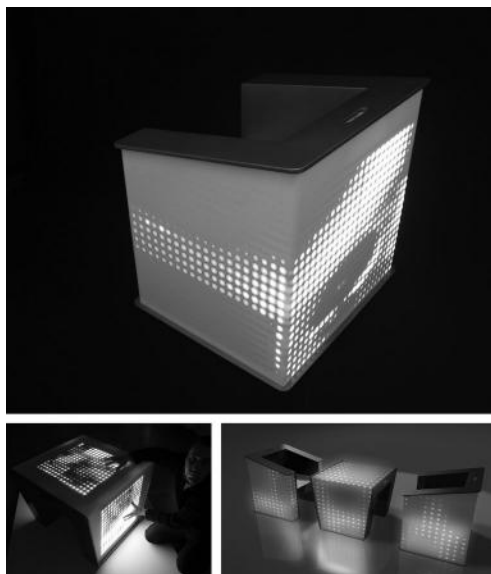
W prototypie fotela z zestawu Kolofot sterowany układ pasków diodowych dowiódł, że nawet prosta animacja świetlistych wzorów mebla daje skupienie uwagi użytkownika oraz lapidarny zestaw sygnałów komunikacyjnych, porównywalny złożonością do świetlnego języka fluorescencyjnych meduz głębinowych. Przepływające fluktuacyjne wzory są w stanie



Il. 1.
Meble z zestawu Kolofont

wyrażać podstawowe stany emocjonalne, ostrzegać, zaciekawiać, koić lub denerwować. Dochodzi tu do pewnej personifikacji nieożywionego przedmiotu, mocniej odczuwalnej niż w stosunku do smartfona czy komputera osobistego. Prawdopodobnie skala mebla i jego trójwymiarowa bryła, a także duża część jego powierzchni przemawiająca wizualnie, wzbudzają konotacje z rodzimym światem biologicznym. Również zaskakujące, od czasu do czasu, zachowania diodowej powłoki fotela i pozorne zmiany kształtu wynikające ze złudzeń optycznych, na skutek szybkiego ruchu świetlnych linii, zmieniają postrzeganie tego obiektu z biernego na aktywny, a nawet dialogujący, dzięki zbliżeniowemu uruchamianiu sekwencji (il. 1).

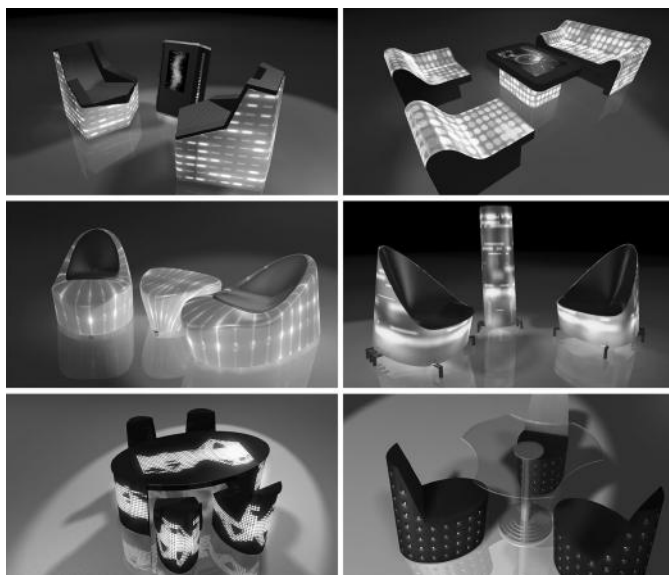
W dwóch kolejnych meblach zestawu Trapez, gdzie bardziej zaawansowane układy diodowe umożliwiały dowolność wyświetlanych obrazów o rozdzielczości 64 x 24 punktów, efekt uosabiania mebla znacznie się obniżył. Diodowe obrazy zdominowały wizualność mebla, w pierwszych próbach widz obserwował projekcyjny spektakl jakby odseparowany od bryły przestrzennej. Okazało się, że zbyt złożony przekaz ekranowy nie sprzyja jedności warstwy fizycznej i projekcyjnej, co było przeciwne zakładanym celom. Większa rozdzielczość ma oczywiście zalety, otwiera przedstawieniowe kanały dialogowe, a nawet płytką immersję w przestrzenność animacji, ale zaburza to kontakt z samą formą fizyczną. Dopiero specjalnie przygotowane animacje, dostosowane do kształtu i rozdzielczości ekranu, o obniżonej intensywności kontrastu, liniaturze graficznej zgodnej z formą mebla, dały ponowne zespolenie warstw i odbiór dzieła jako całości.



Il. 2.
Meble z zestawu Trapez

Pozwoliło to dostrzec konieczność symultanicznego współtworzenia części materialnej mebla z częścią projekcyjną, ale także oprogramem i hardwarem wykorzystanej technologii, co w większości wypadków prowadzi do powołania zespołu współpracujących fachowców. Przeprowadziłem także eksperymenty ze sterowaniem animacjami za pomocą czujników podczerwieni, co mimo skrajnej prostoty interakcji, niezwykle wzbogaciło funkcjonalne relacje z użytkownikiem i dialogiczność kontaktu z meblem. Pojawiły się także niepożądane aspekty interakcji, mianowicie testerzy mebla najczę-

ściej skupiali się na poznawaniu możliwości interakcji, traktowali mebel jak rodzaj gry-zabawki, zapominając zupełnie o jego podstawowej funkcji (il. 2).



Il. 3.
Przykłady Mebli Ekranów

Późniejsze projekty diodowych Mebli Ekranów wyznaczyły odrębną ścieżkę postępowania. Celują w dobraniu subtelniejszych środków projekcyjnych, ograniczeniu tej warstwy do prostych animacji lub linearnej grafiki, możliwie współpracujących z formą przestrzenną i zadaniami mebla. Powstał szereg koncepcji czekających na zrealizowanie, od mebli scenicznych, poprzez wyposażenie przestrzeni publicznych z udostępnianiem bezprzewodowym aplikacji sterujących meblem lub dostępu do Internetu, aż do systemów modułowych grup mebli z funkcją reklamową połączonych projekcji burtowych. Zastosowania takich prostych diodowych interfejsów są bardzo szerokie, stosunkowo łatwe do zrealizowania i podążające za oczekiwaniami społeczeństwa informacyjnego. Potrzeba jedynie świadomych i odważnych inwestorów, którzy dostrzegą potencjał tej technologii (il. 3).

Kolejnym polem doświadczalnym dla technologii projekcji diodowych we wnętrzach jest współpraca ze studentami wrocławskiej ASP, w prowadzonej przeze mnie Pracowni Projektowania Architektury Wnętrz Multimedialnych. Zajmujemy się tam między innymi wielkoformatowymi

projekcjami diodowymi, działającymi w skali całego wnętrza. Kilkadziesiąt koncepcyjnych zadań studenckich, często realizowanych we współpracy z informatykami z Politechniki Wrocławskiej, zgromadziło materiał świad-



Il. 4.

Restauracja w kompleksie restauracyjno-hotelowym w Bałtowie

czący o olbrzymim potencjale i różnorodności zastosowań projekcji diodowych, a także o nowo powstających funkcjach oraz własnościach takich wnętrz. Przedstawię dwa przykłady bliskie komercyjnemu zastosowaniu o nieskomplikowanym systemie diodowej projekcji, odmieniającej wszakże sposób pojmowania wnętrza, pryncypiów projektowych oraz użytkowych.

W projekcie studentki Martyny Krajewskiej restauracja w nowo powstającym kompleksie rekreacyjno-hotelowym w Bałtowie, serwująca luksusowe dania z owoców mórz świata, wyposażona jest w wijący się przez całą przestrzeń wnętrza ekranową wstęgę z kurtyny diodowej. Zapewnia ona podział wnętrza na kameralne strefy otulające stoliki diodowym obrazem z podwodnych kamer internetowych, pokazujących życie morskiej fauny i flory poszczególnych akwenów morskich. W kolejnych dniach tygodnia oraz o różnych porach zmienia się menu restauracji, a wraz z nim obrazy transmitowanych stref oceanicznych. Zabieg ten wprowadza każdorazową zmienność wyglądu restauracji dla gości hotelowych oraz oferuje coś w rodzaju teleobecności w wybranych akwenach, skąd pochodzą składniki egzotycznych dań. Ekran diodowy w tym przypadku

ma dominujący wpływ na wystój wnętrza, a co ważniejsze – przez wyświetlaną treść jest głęboko powiązany z warstwą tematyczną, marketingową i gastronomiczną restauracji. Dostrzec można też aspekt edukacyjny, choć głównym zadaniem projekcji diodowej pozostaje stworzenie nadzwyczajnych wartości wizualnych, zamieniających posiłek w niezwykle przeżycie. Projektant natomiast zaczyna postrzegać takie rozwiązanie jako strukturę powiązań elementów materialnych i treści projekcji, kwestii technicznych, funkcjonalnych, plastycznych, ale też scenariuszowych, marketingowych, kulinarnych, w tym przypadku również geoprzyrodniczych. Warto jeszcze wspomnieć o jednym, bardzo istotnym atucie diodowych projekcji, a mianowicie: diody świecą własnym intensywnym światłem, mocniejszym niż odbite od płaszczyzny światło projektora czy nawet światło ekranów plazmowych; zapewnia to dobrą widoczność projekcji przy oświetleniu dziennym lub intensywnym oświetleniu stref użytkowych wnętrza (il. 4).

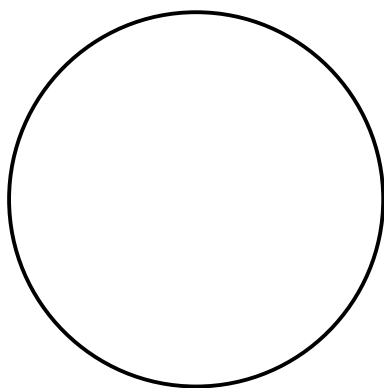


Il. 5.
Klub muzyczny Kameleon

Drugim przykładem zastosowania dużych projekcji diodowych jest projekt klubu muzycznego Kameleon Karoliny Pośpiech, w którym panelami diodowymi wyłożono pas podłogi i sufitu oraz ściany boczne pomieszczenia. Wnętrze mimo swojego muzyczno-rozrywkowego charakteru ma spełniać nieco różne funkcje: za dnia jest klubem spotkań fanów muzyki elektronicznej, wieczorem zamienia się w dyskotekę lub klub nocny. Dio-

dowe ekrany w dyskotekach nie są niczym nowym, ale rzadko całe wnętrze podporządkowane jest ich projekcjom i zyskuje przez to możliwość całkowitej transformacji wizualnej. Zintegrowany na wszystkich płaszczyznach ekranowych obraz jest sterowany automatycznie muzyką lub tworzony przez VJ-a. Innowacją jest podejście projektanta, który z diodowego materiału stworzył dominantę kompozycji, ze wszystkimi jego atutami: zmienności, dynamiki, grafiki i sztucznej przestrzenności tego budulca. Pozostałe części architektury i wyposażenia musiały się wpasować w świetlistą kompozycję, przybierając postać tła, neutralnych obiektów przyjmujących kolorystykę i aktywność diodowej inscenizacji. Dla zmniejszenia dysonansu pomiędzy statycznymi białymi płaszczyznami wnętrza a dynamicznymi ekranami wprowadzono fragmenty luster przecinające pasami monolity filarów oraz dodano lustrzane ścianki mobilnych łóż, baru i oświetlenia. Lustra odbijające obrazy projekcji dekonstruuja przestrzeń wnętrza, zwłaszcza przy chaotycznym rozstawieniu mobilnych łóż, poza tym tworzą w miarę równomierną zawieszinę fragmentów projekcji. Użytkowe oświetlenie zapewniają kierunkowe lampy sufitowe, zamocowane na chromowanych, przegubowych wysięgnikach, które można ukierunkować do każdego rozstawienia stolików. Ten genialny w swojej prostocie projekt syntetyzuje pragmatyczne podejście projektowe z wykorzystaniem diodowych projekcji i digitalnej techniki jako równoprawnych budulców wnętrza. Pokazuje, że w przypadku pierwszoplanowej roli mediów zmienia się sposób kształtowania pozostałych elementów wystroju, a w procesie projektowym należy przewidzieć i kontrolować scenariusz działania oraz zmienność scen. Trudną sztuką jest także pozostawienie takiej swobody ingerencji w dzieło użytkownikom czy digitalnym artystom, która nie ograniczy nadmiernie ich działań, jednocześnie zaś nie zdegraduje spójności i zamysłów plastycznych projektanta (il. 5)

Dzięki wprowadzeniu technologii projekcyjnych do istniejących form wyposażenia wnętrz projektanci zyskali możliwość kreacji twórczej podobnej do pracy reżysera. Poza dotychczasowymi wartościami kompozycyjnymi i materiałowymi projektowania architektury wnętrz wzbogacono środki architekta o projektowanie poszczególnych scen, akcji w czasie oraz dramaturgii kontaktu z użytkownikami. Hybrydowy materiał jest na początku swojego rozwoju, niemniej zaobserwowane możliwości roją szybki progres i szerokie zastosowania tej technologii. W przedstawionych przykładach zauważyć się da także specyficzne walory estetyczne projekcji diodowych, które niewątpliwie dają twórcom nowe narzędzia wypowiedzi artystycznej. Odbiorcy natomiast mają szansę na użytkowanie bajecznie świetlistych i transmisyjnych elementów wnętrza oraz obcowanie z bardziej przyjaznymi, intuicyjnymi interfejsami inteligentnego wnętrza. •



Rafał Szrajber / Julia Wojciechowska

Rafał Szrajber

Dr inż. arch., architekt, twórca,
fotograf – wykładowca w Akademii
Sztuk Pięknych w Łodzi oraz Instytucie
Informatyki Politechniki Łódzkiej.
Naukowo zajmuje się architekturą w grach
wideo, designem gier jako procesem
kreatywnym oraz wykorzystaniem
lokalnego dziedzictwa w nowych mediach
jako sposobu na budowanie lokalnej
wartości i tożsamości. Czasem pozwala
sobie na zanurzenie w VR, by szkicować
nie tylko na kartce. Współtwórca
pojęcia równowagi informacyjnej
w prezentacjach architektury i dzieł
sztuki w nowych mediach oraz autor
teorii warstw nowoczesności. Obecnie
prowadzi badania z zakresu wirtualnych
rekonstrukcji i roli architektury
w grach komputerowych. Twórca
uniwersum Steam Rift / Parowych
Szczelin – alternatywnego XIX w. świata
powiązanego z rodzinnym miastem i jego
industrialną tożsamością.

Julia Wojciechowska

Inż., studentka informatyki
na Politechnice Łódzkiej, zawodowo
grafik 3D w firmie Wastelands Interactive.
Początkowo zafascynowana animacją
komputerową, zgłębiała tajemnice
kompozycji i produkcji filmowej, biorąc
udział w Programie Rozwoju Kompetencji
w Politechnice Łódzkiej w obszarze ICT
(POWER) rozszerzonym o warsztaty
filmowe w studiu WJTeam. Obecnie
umiejętności graficzne wykorzystuje
do tworzenia i badania gier wideo.
W wolnych chwilach wspólnie z zespołem
stworzyła kilka tytułów gier, takich jak
Guiding Light czy *Wired Heart*, które
otrzymały liczne nagrody i wyróżnienia.
Dwukrotnie otrzymała tytuł finalistki
w Konkursie Zespołowego Tworzenia Gier
Komputerowych.

Odczytać wirtualną przestrzeń – komunikacja przez przestrzeń w grach wideo

Odczytywanie przestrzeni jako komunikatu narracyjnego bazuje na interpretacji prezentowanej zawartości dokonywanej przez odbiorcę. Można więc przyjąć, że przestrzeń stanowi rodzaj interfejsu do zawartej w niej informacji. Analizując miejsce jako interfejs przestrzenny, można dokonać jego hierarchizacji i podziału kształtujących go działań w celu świadomego operowania nimi i kształtowania narracji zgodnie z równowagą informacyjną. Wystąpienie i artykuł mają zaprezentować autorską propozycję spojrzenia na przestrzeń wirtualnych światów i doświadczeń VR przez pryzmat zawartości informacyjnej oraz sposobu kształtowania narracji. Zdefiniowane wytyczne stanowią przyjętą metodologię i podwalinę prowadzonych badań.

Wstęp

Projektując przestrzeń, architekt dąży się do uczynienia ją piękną, funkcjonalną i trwałą – można by rzec, że od czasów Witruwiusza¹ nie zmieniło wiele, jednak kolejność tych wartości i ich hierarchia zależą od przeznaczenia przestrzeni, ambicji i celów inwestora oraz postawy samego jej projektanta, jego doświadczenia i świadomości odpowiedzialności za kreowane miejsce. Zmieniło się także we współczesnym świecie rozumienie tych pojęć i trzeba sobie zadać pytanie, czy są one wystarczające do opisu architektury bądź miejsca jako takiego. Przestrzeń zaadaptowana przez

» 1 M. Vitruvius Pollio, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.

człowieka do swoich potrzeb także ewoluowała na różne sposoby, a jednym z istotnych obszarów, które integrują duże ilości jej odbiorców, są środowiska wirtualne. To tam miliony graczy obcują z przestrzenią, poznają ją, wchodzą w interakcje i oswajają, sprawiając, że zostaje zamieszкана². Przestrzeń ta stanowi wraz ze zmieniającą się technologią otwartą kartę dla jej projektantów i badaczy.

Przestrzeń wirtualnych światów

Analizując przestrzeń kształtowaną na potrzeby gier wideo, warto na początku odnieść się do studiów nad grami i przyrzeć dwóm nurtom ideologicznym, które definiowałyby podstawy tego medium, czyli ludologizmowi i narratologizmowi³. Ten pierwszy opiera swoje przekonania na istocie roli, jaką akcja i mechanika odgrywają w grach, drugi zaś jako fundament przedstawia narrację i opowieść przekazywaną przez rozgrywkę. Mimo że spór, jaki wybuchł między zwolennikami jednego i drugiego podejścia, wyznaczył granice, po kilku latach ucichł, a obecnie ideologie te łączą się w jedną całość, która kształtuje rozgrywkę jako ważną zarówno pod względem mechaniki, jak i przekazywanej historii⁴. Podział na nurty ukazał też dwie drogi tworzenia nowych koncepcji gier, a więc uwarunkowania procesu kreatywnego istotnością sposobu rozgrywki lub zawartości fabularnej.

Dotychczasowe podziały, będące wynikiem badań przestrzeni w architekturze, klasyfikują ją ze względu na pełnioną funkcję lub sposoby narracji. Taki podział nie jest jednak ukształtowany przez architektów ani twórców wirtualnych światów, lecz przez ich badaczy czy odbiorców. Jest spojrzeniem z zewnątrz, odnoszącym się do całokształtu świata i próbującym opisać jego poszczególne składowe – cennym i wnikliwym, jednak bez odniesienia do warsztatu twórcy, a więc spojrzenia od wewnątrz, poprzez proces na ten obszar badawczy.

Wprowadzone podziały pozwalają sklasyfikować odbiór, rolę czy funkcję oraz sposób komunikacji z graczem przestrzeni, jednak nie definiują sposobu projektowania, swoistego języka, którym może posługiwać się projektant. Tak więc dwa podstawowe nurty podziału przestrzeni w grach dotyczą roli, jaką odgrywa architektura w stosunku do użytkownika w zakresie jej eksploracji i zakresie sposobu opowiadania historii.

» 2 Proces ten Rafał Szrajber przybliżył w: *Architektura wirtualnych światów jako obszar badawczy*, [w:] *Badania Interdyscyplinarne w Architekturze 2*, t. 1, *Zagadnienia interdyscyplinarne*, red. K. Fross, Wydział Architektury Politechniki Śląskiej, Gliwice 2017, s. 55-66.

» 3 M. Peterowicz, *Ludo-narratywizm, czyli proceduralizm Bogosta na tle sporu ludologii z narratologią*, „Replay. The Polish Journal of Game Studies” 2014, vol. 1, s. 81-91.

» 4 M. Petrowicz, *Zasady przeciw immersji. Zaangażowanie w narrację i zaangażowanie w system formalny gry*, „Replay. The Polish Journal of Game Studies” 2015, vol. 2, s. 35-49.

Podział na podstawie opracowań M. Nitsche⁵ oraz Marcina M. Chojnackiego⁶ definiuje architekturę jako przeciwnika (elementy utrudniające rozgrywkę), przewodnika/sprzymierzeńca (przestrzeń prowadzi nas przez rozgrywkę i pełna jest afrontacji, czyli intuicyjnego wykorzystania elementów przestrzeni), kreatora (nastawiona na zabawę i eksperymentowanie), informatora/narratora (przestrzeń jako źródło informacji). Druga próba zdefiniowania cech przestrzeni dokonana została przez ludologa Henry'ego Jenkinsa⁷. Odnosi się on do sposobów prowadzenia narracji przez otoczenie wirtualne. Cztery wyróżnione typy to: narracja ewokatywna (bazuje na adaptacjach znanych utworów medialnych), narracja odgrywana (umożliwia swobodną eksplorację, często zdefiniowana jest w niej rola użytkownika), narracja wbudowana (otoczenie definiuje fabułę, przestrzeń jest środkiem narracji) i narracja emergentna (środowisko wirtualne reaguje na akcje odbiorcy, to on kształtuje przestrzeń). Nie sposób nie zauważyć, że powyższe podziały ukazują dwa nurty opisane wcześniej, które przeplatają się ze sobą. Żaden z nich nie rozróżnia jednak w przestrzeni hierarchii ani struktury elementów kreujących te zjawiska, odnosi się bardziej całościowo do odczuć, zaspokojenia lub kształtowania potrzeb gracza w danym momencie rozgrywki z uwzględnieniem mieszania się typów narracji i wzajemnego przenikania.

Próbując zrozumieć sposób opowiadania przestrzeni w mediach interaktywnych, istotnym jest, by odnieść się do bardziej klasycznych mediów, które ugruntowały już metody opowiadania obrazem. Scenografia filmowa czy teatralna jest bliska grom wideo, jednak to, co odróżnia nowe medium od swoich poprzedników, to interaktywność oraz swobodna kontrola i eksploracja przestrzeni w czasie rzeczywistym przez jej odbiorcę. Te cechy pokazują też, że tylko taki rodzaj przestrzeni może stać się zamieszkały i oswojony, a nie jedynie odwiedzany przez filmowy kadr czy scenę teatru. Ta różnica rozgranicza miejsce jako przestrzeń obecności w niej odbiorcy od **relacji z miejsca** czy **wglądu w miejsce** za pośrednictwem medium. Jeżeli potraktujemy przestrzeń w grach wideo jako miejsce, to by poprawnie je skonstruować, musi być ono wykreowane na podstawie składowych, które pozwalają miejsce w pełni zidentyfikować⁸.

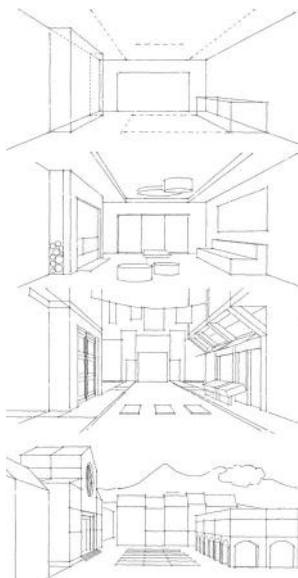
» 5 M. Nitsche, *Video Game Spaces: Image, Play, and Structure in 3D Game Worlds*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 2008.

» 6 M. Chojnacki, *Wirtualne otoczenie jako opowieść – przestrzenne historie w grach wideo*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. nadzw. dr. hab. Piotra Sitarskiego, Instytut Kultury Współczesnej, Uniwersytet Łódzki 2014.

» 7 H. Jenkins, *Game Design as Narrative Architecture, First Person: New Media as Story, Performance and Game*, MIT Press, Cambridge 2004.

» 8 Rafał Szrajber opisał zagadnienie miejsca i jego składowych w mediach interaktywnych, prowadząc badania nad wirtualnymi rekonstrukcjami architektury z uwzględnieniem wartości niematerialnych i jej odbioru w wirtualnej przestrzeni: R. Szrajber, *Niematerialne dziedzictwo kulturowe jako element wirtualnej rekonstrukcji architektury*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo*

Istotnym elementem poruszanego zagadnienia jest określenie wirtualnej przestrzeni jako przestrzeni wewnętrznej. Uzmysłowanie sobie, że odbiorca wirtualnego środowiska przemierza wykreowane wnętrze, nawet eksplorując środowisko otwarte, pozwala zdefiniować składowe, które to wnętrze opisują, a więc: podłogę, ściany i sufit. W wirtualnych światach te elementy są ujęte w procesie projektowym i stanowią istotny element wpływający na odbiór każdej przestrzeni. W świecie rzeczywistym odbiór architektury i przestrzeni ma bardzo indywidualny oraz chwilowy charakter. Zależy więc nie tylko od położenia samego obserwatora i jego wglądu w przestrzeń, ale zmienia się wraz z porą dnia, porą roku, warunkami atmosferycznymi czy sposobami oświetlenia. Kolejnym aspektem jest czas, gdyż miejsce ulega wraz z nim przemianom nie tylko modyfikującym układ przestrzenny, ale pod wpływem czasu wykreowana i opisująca miejsce architektura ulega procesowi starzenia się (patyna materiałów,



Il. 1.

Wnętrze jako podstawowa forma opisująca przestrzeń wirtualnych światów

uszkodzenia itd.). W wirtualnych światach zjawiska te stanowią część projektu przestrzeni, kształtując opowieść. Projekt wirtualnego środowiska obejmuje także kształtowanie oświetlenia jako środka narracyjnego oraz reakcje przestrzeni na poczynania gracza, w tym także dokonywane przez

niego wybory determinujące następujące po sobie możliwe wydarzenia. Badając przestrzeń wirtualnych światów, warto zaznaczyć, że realizacja powyższych zagadnień nie musi opierać się na dążeniu do realizmu, ani środki wyrazu, ani ich forma nie muszą być dosłowne, ponieważ „wyobraźnia jest nieodłącznym elementem świata wirtualnego, bez którego nie mógłby istnieć. Przeciwwstawia ją rozumowi, odgrywającemu główną rolę w świecie realnym”⁹.

Formuła narracyjna wirtualnej architektury

Poszukując rozwiązań projektowych, postanowiliśmy przeanalizować środowisko wirtualne przez pryzmat interfejsów gier wideo oraz zasad projektowania wnętrz, wyodrębniając poszczególne warstwy, z których składa się przestrzeń jako forma ujęta w proces kreacji, z uwzględnieniem sposobów przekazywania informacji oraz budowania czytelności sceny. By powiązać ze sobą projektowanie interfejsów i projektowanie przestrzeni, zdefiniowaliśmy trzy najistotniejsze zasady języka wirtualnej architektury kształtujące odbiór przestrzeni: uporządkowanie, wypełnienie i ekspresję. Pierwszy z nich ma za zadanie wyeliminowanie chaosu, a więc takie ukształtowanie przestrzeni, aby odbiorca był w stanie zrozumieć jej przestrzenne zależności oraz bez żadnego problemu odnalazł się w niej i zdefiniował jej granice. Wypełnienie ma uatrakcyjnić podstawowe doświadczenie, jakim jest lokalizacja w przestrzeni, i dać możliwość interpretacji zawartych w niej informacji. Ekspresja stanowi dopełnienie i sugestię klimatu, nastroju, emocji oraz wszystkich wartości niematerialnych, towarzyszących odbiorowi środowiska, jakie można przypisać do przestrzeni. Wzajemne relacje pozwalają współgrać tym elementom i budować przestrzeń zrozumiałą dla odbiorcy, a każde z podejmowanych działań ma wpływ na całość, gdyż dopiero wspólnie tworzą końcowy przekaz.

Konstruując próbę uporządkowania struktury wirtualnej przestrzeni, bazując przy tym na własnym doświadczeniu, literaturze¹⁰ oraz odnosząc się do szeregu wykładów z konferencji GDC¹¹, głównie

» 9 K. Korab, *Filozofia i socjologia wirtualnej rzeczywistości*, [w:] *Wirtual. Czy nowy wspaniały świat?*, red. K. Korab, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2010, s. 23. Zob. też: K. Sobczak, *Tożsamość czy tożsamości? JA w świecie cyberrealnym*, [w:] *Wirtualność jako realność*, red. Z. Rykiel, J. Kinal, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014.

» 10 Istotnym dla autora opracowaniem są *Elementy Kompozycji Urbanistycznej* Kazimierza Wejcherta, które od początku badań nad wirtualną przestrzenią łączyły świat architektury i urbanistyki z projektowaniem poziomów do gier.

» 11 Kanał prezentujący część wystąpień w ramach Game Developers Conference jest pokaznym źródłem wiedzy dotyczącym projektowania przestrzeni wirtualnych światów w bardzo szerokim ujęciu. Zaproponowane przez autorów podziały wirtualnej przestrzeni wykorzystują szereg opracowań w celu stworzenia własnej wizji podziału i sposobów kształtowania cyfrowego środowiska, https://www.youtube.com/channel/UC0JB7TSe49lg56u6qH8y_MQ [dostęp: 20.09.2018].

Dana Coxa¹² oraz teorii Davida Marra¹³, który próbuje określić mechanizmy percepcji wzrokowej, pozwalające na interpretację obrazu w kategoriach semantycznych, przyjęliśmy za podstawę podziału czytelność przestrzeni jako struktury, a więc jej zrozumienie i podążanie poprzez zawarte w niej informacje oraz umiejętność budowania nastroju czy pobudzania emocji. Człowiek używa percepcji, zatem aktywnych procesów wydobywania informacji z otoczenia, by zrozumieć to, na co patrzy. Percepcja wzrokowa, bo do niej będziemy się odnosić z uwagi na dominujący w kulturze gier zmysł wzroku w przekazywaniu informacji, to zhierarchizowana struktura procesów wzrokowych. Marr wyodrębnia trzy etapy przetwarzania informacji wzrokowej: zarys pierwotny, gdzie następuje detekcja krawędzi, punktów oraz grupowania je w bardziej złożone struktury, co przekłada się na detekcję zarysów powierzchni, ciągłości przestrzennej, układów itp., zarys 2.5 D bazuje na informacji uzyskanej podczas budowania zarysu wstępnego, która jest dalej przetwarzana przez wiele niezależnych procesów, tworząc głębię i pozwalając przypisać do jej składowych elementów współzależności i podstawowe znaczenie (wymaga konfrontacji z reprezentacją zmagazynowaną w pamięci). Reprezentacja przestrzeni w postaci trójwymiarowego odwzorowania zależności to trzeci etap przetwarzania informacji, w którym następuje podział sceny na modele o hierarchicznej strukturze ze względu na bazowe cechy objętości i kształtu. Stanowi to wstęp do odczytania szeregu informacji przestrzennych oraz powiązania ich z doświadczeniem i wiedzą odbiorcy, a przez to przypisanie im różnego typu znaczeń i emocji. Bazując na podstawach teorii projektowania przestrzeni oraz percepcji przestrzeni przez odbiorcę, przyjęliśmy trzy kryteria, które pozwalają opisać wirtualną przestrzeń od strony projektowej i stanowią wytyczne do jej świadomej kreacji. Tworzą one także hierarchiczną strukturę wzajemnych powiązań z założeniem możliwości oddziaływania na siebie, a przez to modyfikacji wcześniej przyjętych wytycznych. Ich wzajemna relacja jest procesem iteracyjnym, podobnie jak projektowanie samych gier w celu uzyskania jak najlepszego efektu końcowego. Podział zaproponowany przez Rafała Szrajbera obejmuje jako główne składowe: Strukturę, Wypełnienie oraz Ekspresję. Wypełnienie składa się z przepływu, funkcji i formy, a składowymi Ekspresji są: ekspresja przestrzenna, środowiskowa i emocjonalna. Taki układ pozwala zrozumieć konstrukcję wirtualnego świata i stanowi uzupełnienie badań z zakresu przestrzennej narracji.

» 12 Dan John Cox podobnie formułuje układ przestrzeni, odnosząc się do zasad projektowania wnętrza.

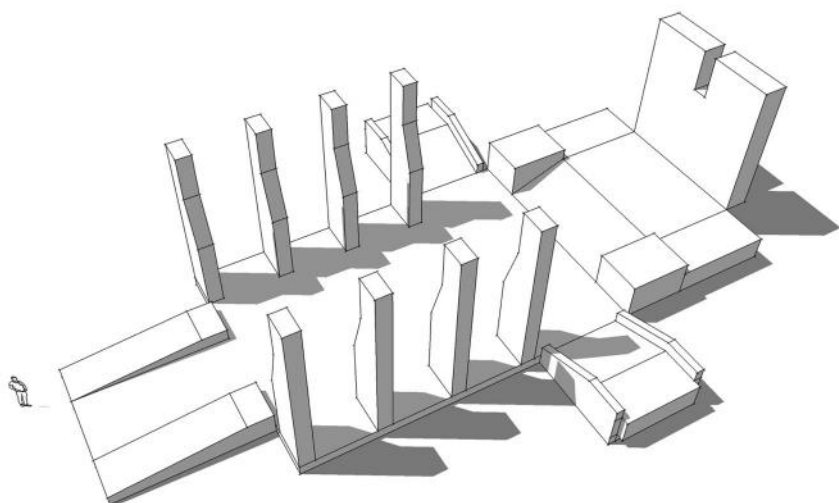
» 13 D. Marr, S. Ullman, T. Poggio. *Vision*, The MIT Press, Cambridge 2010.

Struktura – czytelna kompozycja przestrzeni

Strukturę, rozumianą jako układ czy kompozycja elementów kształtujących środowisko, możemy formować przez zapewnienie odbiorcy orientacji i zdefiniowania ogólnych przestrzennych zależności w kreowanym środowisku. Celem jest nadanie obszarowi pewnego wzoru bądź logicznej konstrukcji, w szerokim znaczeniu tego słowa. Istotne jest więc takie ukształtowanie czy stworzenie powiązań przestrzennych, by stanowiły w obiorze zrozumiałą dla odbiorcy logiczną spójną całość. Tak zdefiniowaną strukturę można również przyrównać do przestrzennej kompozycji, która podobnie jak w grafice 2D, podkreśla te elementy, na jakie autor chciał zwrócić nam uwagę. W przestrzeni trójwymiarowej stanowi to większe wyzwanie, bo punkt obserwacji się zmienia, a co za tym idzie – z różnych stron nasza przestrzeń musi zapewniać poprawny jej odbiór. Struktura odnosi się do głównej konstrukcji przestrzeni, płaszczyzn oraz elementów, które ją definiują i określają. Kiedy zaczynamy eksplorować przestrzeń, nasz mózg wyłapuje najpierw podstawowe poszczególne elementy środowiska, aby potem złożyć je w jedną całość i zorientować nas względem nich podczas jej przemierzania. Kiedy czynność ta się nie udaje, następuje zagubienie i przerażenie. W celu zbudowania orientacji przydatne jest hierarchiczne budowanie struktury. Wykorzystanie siatki, mimo iż niewidocznej, pozwala wykorzystać modułowość, która w przestrzeniach wirtualnych ma także jeszcze inną istotną rolę związaną z możliwościami technologicznymi. Wyróżnienie elementu lub obszaru, stworzenie lokalnej lub globalnej dominanty czy podkreślenie istotnych dla odbiorcy kierunków zapewnić powinno nie tylko sprawną orientację w terenie, ale też zrozumienie przestrzennych zależności i układu całości. Podobnie jak w projektowaniu graficznym, siatka nie stanowi sztywnych ram, a jedynie osnowę całości, którą wprawny projektant może złamać, jednak tak, by zachować spójność całej struktury. Zdefiniowanie struktury przestrzeni odbywa się poprzez stworzenie czytelnego układu głównych elementów wyznaczających wnętrze określające fragment przestrzeni do eksploracji. Tak wyznaczone wnętrze łączy się z następnym i kolejnymi, tworząc ciąg wnętrz sprzężonych. Wykorzystanie w tym przypadku wiedzy z podstaw kompozycji urbanistycznej pozwala spojrzeć na przestrzeń gry bardziej systemowo¹⁴. Podział dużego wnętrza pozwala łatwiej odnaleźć się w całym układzie i zrozumieć poszczególne sekcje i ich znaczenie. Wykorzystanie struktury to swoisty sposób kompozycji przestrzeni oparty na budowaniu jej z poszczególnych wnętrz o różnym rozmiarze, wzajemnie połączonych

» 14 Autor wykorzystuje teoretyczne założenia elementów kompozycji urbanistycznej Kazimierza Wejcherta oraz narzędzia do oceny przestrzeni, modyfikuje i wprowadza je do projektowania przestrzeni w grach wideo.

ze sobą w ramach przyjętej ogólnej formuły stanowiącej zbiór zasad opisujących układ wirtualnego świata. Takie podejście pomaga w zorientowaniu się zwłaszcza w dużych przestrzeniach, ponieważ z założenia – projektując, dzielimy je na mniejsze, łatwiej zrozumiałe sekcje. Te sekcje tworzą kompozycję, która opisuje zależności przestrzeni, bazując na rytmie, kierunkach czy osiach. Pozwala to zbudować odbiorcy wizerunek przestrzeni, nadać jej przestrzenne znaczenie, a przez to zapewnić orientację.



Il. 2.

Struktura jako sposób opisu kompozycji przestrzeni

Stworzenie układu i ciągów komunikacyjnych oraz miejscowej dominanty

Wypełnienie – nośność informacyjna przestrzeni

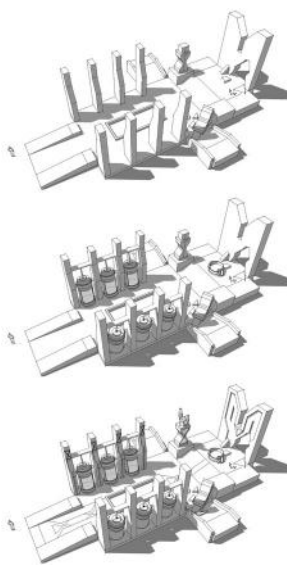
Zadaniem wypełnienia jest przekazanie informacji zawartych w przestrzeni, czyli wsparcia doświadczenia przebywania w zaprojektowanym środowisku. Ten etap projektowania można przypisać do rozmieszczania informacji w formie przestrzennej i graficznej we wnętrzach z ustaloną strukturą naszego układu. Nadrzędnym celem tego etapu jest zachowanie równowagi informacyjnej, którą zdefiniowali dla prezentacji architektury i dzieł sztuki w nowych mediach J. Andrzejczak i R. Szrajber¹⁵. Jest więc

» 15 J. Andrzejczak, R. Szrajber, *Augmented Reality as a Space for Presenting and Passing the information about works of art and architectural monuments*, [w:] *Multimedia and Internet Systems: New Solutions*, red. A. Zgrzywa, E. Kukla, Wydawnictwo TEMPO, Wrocław 2012.

istotne, by informacja przekazywana przez wprowadzone elementy była wystarczająca w zakresie pozwalającym utrzymać płynność rozgrywki, rozumianej jako kształtowanie świadomości gracza, umożliwiającej podejmowanie kolejnych aktywności i decyzji związanych z eksploracją. Trzeba pamiętać, że zbyt duże nagromadzenie elementów stanowiących wypełnienie stworzonej struktury sprawia, iż staje się ona przesycona, zaburzona i traci swój czytelny przekaz (chyba że jest to zamiarem projektanta). Należy znaleźć więc taki stopień nasycenia, gdzie ilość elementów, a więc informacji, nie jest przytłaczająca, w pełni zaś przekazuje istotne dla gracza dane. Wypełnienie możemy rozpatrywać na kilku płaszczyznach. Pierwszą, definiującą ogólny charakter przestrzeni, jest **przepływ**, rozumiany jako operowanie przestrzenią w celu nadania kierunku eksploracji. Wprowadzone elementy przestrzenne tworzą płaszczyzny, linie, których zadaniem jest podkreślenie kierunku, w jakim powinien poruszać się gracz. Manipulując i dobierając ukształtowanie przestrzeni, tworzymy ścieżki, które definiują możliwości eksploracji przestrzeni. Drugą składową wypełnienia jest **funkcja**, kreowana za pomocą poszczególnych elementów czy charakteru projektowanych wnętrz, pozwalając odczytać przeznaczenie przestrzeni. Funkcja spełnia dwa zadania – staje się w warstwie fabularnej informacją o świecie przedstawionym, a więc definiuje miejsce akcji poprzez osadzenie w niej gracza, tworząc z nim relację, oraz stanowi narzędzie do opowiedzenia historii samej przestrzeni, odrębnej od głównych wątków fabularnych. Służy zatem do przekazywania informacji o samej przestrzeni, jej losach, przemianach, ideach, które ją ukształtowały, oraz drugiej grupy informacji dotyczących samej rozgrywki, a zatem historii bohatera i wydarzeń, w jakich uczestniczy. Można wprowadzać jeszcze informacje pośrednie, łączące ze sobą te dwa obszary. Informacje opisane przez funkcje przestrzeni mogą być kształtowane w sposób pośredni lub bezpośredni, nawiązując do równowagi informacyjnej. Część informacji jest udostępniona w prosty do odczytania sposób, a część dostępna tylko po wykonaniu odpowiedniej akcji czy uzyskaniu odpowiedniego poziomu zaawansowania lub wiedzy, która zapewnia możliwość skorzystania z dodatkowej zawartości bądź podpowiedzi w jej odczytaniu. Trzecią składową wypełnienia jest **forma**, która zawiera w sobie kontekst znaczeniowy, więc może być zinterpretowana¹⁶ przez odbiorcę, a tym samym odczytana zawarta w niej informacja. Forma pozwala szczegółowiej zdefiniować czas i miejsce akcji, następstwa w czasie, związki przyczynowo-skutkowe bazując na społecznie utwierdzonych stereotypach poznawczych lub konotacjach. Forma zawiera się więc nie tyle w ogólnym układzie fragmentu przestrzeni, za który

» 16 Wypełnienie może mieć też charakter uzupełniający informacje, stanowić odniesienie do ogólnego stanu wiedzy odbiorcy, np. wiedzy historycznej, która jest podstawą do interpretacji udostępnionego świata. Interpretacja rozumiana jest zgodnie z F. Tilden, *Interpreting our Heritage*, Univeristy of North California Press, 2007.

odpowiada funkcja, a za wygląd, detale i wszystkie te elementy, które definiują miejsce od strony wizualnej. Forma reprezentuje więc tę zawartość przestrzeni, która nie określa bezpośrednio jej mieszkańców, lecz twórców poszczególnych obiektów czy przedmiotów, a tym samym ich idee, dążenia, pragnienia czy uwarunkowania kulturowe, które były podwalinami pierwotnego, kolejnych bądź aktualnego wyglądu elementów definiujących przestrzeń od strony jej domniemanych projektantów czy twórców.



Il. 3.

Wypełnienie – fazy kształtowania wirtualnego środowiska: przepływ, funkcja, forma

Ekspresja – siła wyrazu przestrzeni

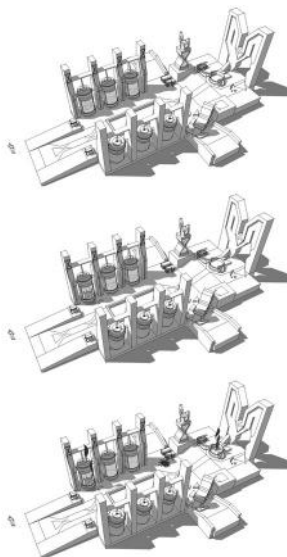
Ekspresja odpowiada za sposób przekazywania informacji zawartych w przestrzeni, a więc budowania ich hierarchizacji i podkreślania znaczenia struktury oraz zawartości wypełnienia, wykorzystując wyrazisty sposób, w kreowanych wnętrzach, przekazywania uczuć, przeżyć lub myśli. Kształtowanie ekspresji, czyli zdolności przekonującego wyrażania i przekazywania emocji przez przestrzeń, odbywa się na kilku płaszczyznach. Można ją podzielić na: po pierwsze – **ekspresję środowiskową**, która dotyczy zamieszkania świata, zatem odnosi się do bytów w niej funkcjonujących. To obecność mieszkańców (wszelkich typów) zostawia swój ślad w przestrzeni, oznacza ją, nadaje jej charakteru, zmienia. Ożywiona przez ślady jej mieszkańców przestrzeń zapisuje historie i chwilowe stany, tak by kształtowana w ten sposób opowieść była pełniejsza i prawdziwa. To

opisywane przez przestrzeń, rozegrane w niej wydarzenia stają się częścią informacji, którą może odczytać użytkownik poprzez szereg środków i elementów definiujących obecność w niej mieszkańców. Drugim rodzajem ekspresji jest **ekspresja przestrzenna**, która odpowiada za modyfikacje wpływające na strukturę oraz zaburzenia lub wprowadzenia zmian w wypełnieniu przestrzeni, tak by zwiększyć i podkreślić dynamikę lub znaczenie fragmentu przestrzeni oraz ukierunkować gracza na podążanie bądź zwrócenie uwagi na wybrane elementy czy obszary środowiska. Ekspresja ta odpowiada za przekazywanie informacji głównie o tym, czy dane miejsce zaprasza do eksploracji czy też nie, czy stanowi przyjazne czy wrogie środowisko oraz odpowiada za wnikliwsze ukierunkowanie poczynąń gracza. Układ przestrzenny, charakterystyczne obiekty i ich modyfikacje ukierunkowują bezpośrednio na możliwości eksploracji (drzwi, rampy, schody, uchwyty do wspinaczki itp.), nadają miejscu charakteru otwartego na poczynania gracza lub ograniczonego dla jego aktywności. Gdy chcemy wskazać drogę, a tym samym przemieścić gracza do konkretnej lokacji lub pozycji, wyróżniamy te elementy, które sprawiają, by odbiorca mógł dostrzec dane mu możliwości (wyróżnienie kolorem, światłem, zmianą położenia względem podstawowego układu czy ruchem oraz dodatkowymi elementami bądź rekwizytami aktywizującymi poczynania gracza). Ostatnim typem jest **ekspresja emocjonalna**, która zawiera wszelkie sygnały (zmiany w wyglądzie przestrzeni, ruch i dźwięk) emitowane lub komunikowane przez przestrzeń, będące dla odbiorcy wskazówką do towarzyszących środowisku sytuacji i docelowo powiązanych z nimi emocji oraz wykorzystaniem w odbiorze przestrzeni efektów postprocesowych (efekty wpływające na odbiór przestrzeni). Odbiorcy wirtualnych światów nauczyli się czerpać z tych sygnałów wiedzę o intencjach przestrzeni i odpowiednio przewidywać lub reagować na nie. Podobnie jak ekspresja emocji, w tym wypadku ekspresja emocjonalna, także jest wynikiem ewolucji towarzyszącej rozwojowi gier i wytworzyła swój unikalny język. Prowadzone badania mają na celu nie tylko podejmować próbę zrozumienia przestrzeni, ale przede wszystkim procesów towarzyszących kreacji wirtualnych światów.

Podsumowanie

Zaproponowany przez Rafała Szrajbera i aktualnie badany wspólnie z Julią Wojciechowską schemat układu i sposobu kreacji wirtualnych środowisk jest częścią szeroko prowadzonych badań nad kształtowaniem informacyjnego i narracyjnego charakteru przestrzeni. Przeprowadzane badania mają na celu nie tylko weryfikacje oddziaływania wyodrębnionych i zaprezentowanych działań, kształtujących wirtualną przestrzeń, ale także próbę

zdefiniowania oddziaływania poszczególnych elementów występujących w scenie: od rekwizytów, poprzez elementy ruchome, po fragmenty scenografii stanowiące tło akcji. Kolejnym istotnym i analizowanym aspektem w rozważaniach nad językiem architektury wirtualnych światów jest



II.4.

Ekspresja jako emocjonalny środek wyrazu i kształtowania narracji w przestrzeni

sposób, w jaki ten świat odbieramy – czy przez ekran, stanowiący okno do innej rzeczywistości, czy środowisko zanurzeniowe pozwalające przenieść się bardziej immersyjnie do wykreowanej przestrzeni. Każdy z tych sposobów wymaga jeszcze osobnej analizy i badań. Istotnym weryfikującym i uzupełniającym prowadzone działania aspektem jest uwzględnienie widoku, z jakiego odbiorca eksploruje wirtualny świat i powiązanie oraz wpływ widoku na proces kreacji i odbioru przestrzeni. Obszarem dopełniającym całość badań nad narracyjnym charakterem przestrzeni jest analiza możliwości i sposoby interakcji z zaprojektowanym środowiskiem. Artykuł podsumowuje i definiuje autorskie spojrzenie na kształtowanie wirtualnej przestrzeni i daje podstawę do prowadzonych badań weryfikujących przyjęte założenia. ●

Bibliografia

Andrzejczak J., Szrajber R., *Augmented Reality as a Space for Presenting and Passing the information about works of art and architectural monuments*, [w:] *Multimedia and Internet Systems: New Solutions*, red. A. Zgrzywa, E. Kukla, Wydawnictwo TEMPO, Wrocław 2012.

Chojnacki M., *Wirtualne otoczenie jako opowieść – przestrzenne historie w grach wideo*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. nadzw. dr. hab. Piotra Sitarskiego, Instytut Kultury Współczesnej, Uniwersytet Łódzki 2014.

Fagerholt E., Lorentzon M., *Beyond the HUD, User Interfaces for Increased Played Immersion in FPS Games*, Goteborg, Sweden 2009.

Fragoso S., *Interface Design Strategies and Disruptions of Gameplay: Notes from a Qualitative Study with First-Person Gamers*, „Lecture Notes in Computer Science” 2014, vol. 8512, Springer, *Human-Computer Interaction. Applications and Services. HCI 2014*, red. M. Kurosu.

Frisby J. and Stone J., *Seeing: The Computational Approach to Biological Vision*, The MIT Press, 2010.

Janik J., *Miasto-pozamiastem. Przejawy współczesnego flaneuryzmu w medium gry wideo*, „Replay. The Polish Journal of Game Studies” Numer 1(2) / 2015, vol. 2, s. 21-33.

Jenkins H., *Game Design as Narrative Architecture, First Person: New Media as Story, Performance and Game*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 2004.

Korab K., *Filozofia i socjologia wirtualnej rzeczywistości*, [w:] *Wirtual. Czy nowy wspaniały świat?*, red. K. Korab, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2010.

Marr D., Ullman S. and Poggio T., *Vision*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 2010.

Nitsche M., *Video Game Spaces: Image, Play, and Structure in 3D Game Worlds*, The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London 2008.

Petrowicz M., *Zasady przeciw immersji. Zaangażowanie w narrację i zaangażowanie w system formalny gry*, „Replay. The Polish Journal of Game Studies” 2015, nr 1(2), vol. 2, s. 35-49.

Peterowicz M., *Ludo-narratywizm, czyli proceduralizm Bogosta na tle sporu ludologii z narratologią*, „Replay. The Polish Journal of Game Studies” 2014, nr 1(1), vol. 1, s. 81-91.

Prajzner K., *Wirtualne spacerory. Struktury przestrzenne w grach komputerowych*, „Kultura Współczesna”, 2010, vol. 3, s. 151-163.

Rogers S., *Level Up! The Guide to Great Video Game Design*, 2nd edition, WILEY, West Sussex 2014.

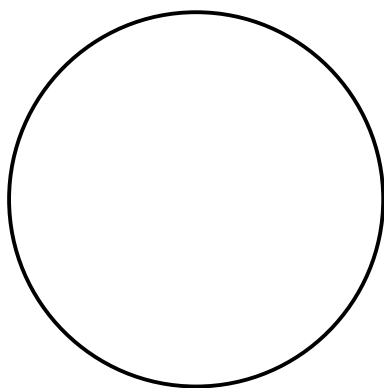
Sobczak K., *Tożsamość czy tożsamości? JA w świecie cyberrealnym*, [w:] *Wirtualność jako rzeczywistość*, red. Z. Rykiel, J. Kinal, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014.

Szrajber R., *Architektura wirtualnych światów jako obszar badawczy*, [w:] *Badania interdyscyplinarne w architekturze 2*, t. 1, *Zagadnienia interdyscyplinarne*, red. K. Fross, Wydział Architektury Politechniki Śląskiej, Gliwice 2017.

Szrajber R., *Niematerialne dziedzictwo kulturowe jako element wirtualnej rekonstrukcji architektury*, [w:] *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: zakresy – identyfikacja – zagrożenia*, Seria: *Niematerialne dziedzictwo kulturowe w Polsce i jego ochrona*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Narodowy Instytut Dziedzictwa, Lublin-Warszawa 2015.

Tilden F., *Interpreting our Heritage*, Univeristy of North California Press, 2007.

Vitruvius Pollio M., *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004.



Aleksandra Gajzler-Baranowska

Ur. 1985, mgr, Wydział Architektury Wnętrz i Wzornictwa, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, od 2010 roku zatrudniona na macierzystej uczelni w dyplomującej Pracowni Projektowania Architektury Wnętrz Multimedialnych. Od 2012 roku jest członkiem grupy projektowej OM-Lab – złożonej z projektantów różnych specjalności artystycznych i technicznych współpracujących przy przedsięwzięciach multimedialnych, które są związane z przestrzeniami publicznymi. Organizatorka międzynarodowych warsztatów projektowych dla studentów w ramach programu Erasmus. Laureatka konkursów, m.in.: konkurs na aranżację wystawy stałej Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku, konkurs na aranżację wystawy czasowej *Solidarność norwesko-polska* we Wrocławiu. Stypendystka XII edycji Programu Młoda Polska. Od 2016 roku otwarty przewód doktorski, którego tematem są interaktywne obiekty multimedialne w przestrzeniach użyteczności publicznej.

Interaktywne obiekty w przestrzeni użyteczności publicznej jako medium komunikacji ze współczesnym użytkownikiem

Przedmiotem mojego artykułu jest interaktywność obiektów znajdujących się w przestrzeniach użyteczności publicznej oraz sposoby komunikowania się tychże obiektów z użytkownikami-interaktorami. Szczególną rolę odgrywa tu wykorzystanie nowoczesnych technologii stymulujących zmysły i zachowania społeczne na linii obiekt – informacja – użytkownik.

Czym jest INTERAKTYWNOŚĆ i jakie jest jej miejsce we współczesnej kulturze? Interaktywność jest pojęciem niezwykle pojemnym a zarazem niekonkretnym. Termin ten bywa często nadużywany, mylnie interpretowany, przez co jego zastosowanie bywa problematyczne. Przymiotnik INTERAKTYWNY stał się słowem-kluczem, które współczesny marketing odmienia przez wszystkie przypadki. Interaktywność pojawia się w reklamach zabawek dla dzieci, najnowocześniejszego sprzętu AGD, gier komputerowych, wystaw edukacyjnych, a także w tekstach kuratorskich dotyczących sztuki nowych mediów. Interaktywność to poza tym bycie 24 godziny na dobę *online* dzięki inteligentnym urządzeniom przenośnym – wszak od wielu już lat wszystkie portale społecznościowe są interaktywne. Francuski filozof i badacz kultury Pierre Moeglin napisał, parafrazując słowa Kartezjusza: „Jesteś interaktywny, więc jesteś”¹.

» 1 Wywiad z Ryszardem Kluszczyńskim, <https://culture.pl/pl/artykul/prof-kluszczyński-jestes-interaktywny-wiec-jestes-wywiad>, [dostęp: 01.05.2018].

O paradoksalnym statusie, jaki obecnie posiada interaktywność, bardzo obszernie pisze Ryszard W. Kluszczyński we wstępie swojej książki pt. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Można tu natrafić na wiele interesujących refleksji związanych z tym zjawiskiem. Zgadzam się z autorem *à propos* twierdzenia, iż rozważania nad interaktywnością powinny uwzględniać mnogość jej możliwych wcieleń². Definicja leksykograficzna mówi o interaktywności jako o wzajemnym oddziaływaniu na siebie osób, przedmiotów lub zjawisk³. Piotr Zawojski pisze z kolei o interaktywności w kontekście sztuk plastycznych jako o „założonej przez twórców dzieła możliwości interwencji odbiorcy-użytkownika w jego wewnętrzną strukturę”⁴.

Najtrafniejszą, moim zdaniem, definicję pojęcia w kontekście sztuki i projektowania podaje Ryszard W. Kluszczyński. Według niego, interaktywność jako własność dzieła sztuki sprawia, że jego odbiorca może podjąć działania, które wpłyną na kształt końcowy dzieła⁵. Ponadto uważa, iż technologie cyfrowe dają możliwości osiągnięcia interaktywności na najwyższym poziomie, w sposób niemal nieograniczony i całkowity⁶.

Podstawową cechą interaktywności jest zatem współzależność pomiędzy użytkownikiem a maszyną, a konkretnie – między użytkownikiem a systemem. Obie strony komunikują się ze sobą na różne sposoby, wymieniają informacje, przez co wpływają na swoje wzajemne zachowania i reakcje. Ewa Wójtowicz proponuje, podobnie jak Dent Rhodes i Janet Azbell, trzy poziomy interaktywności: interaktywność reaktywna (z małą możliwością kontrolowania przez odbiorcę struktury treści i z założonymi wcześniej opcjami feedbacku), interaktywność koaktywna (gdzie użytkownik kontroluje kolejność, styl czy tempo), interaktywność proaktywna (w przypadkach, gdy odbiorca może kontrolować i manipulować treściami, zarządzać strukturą)⁷.

Wszelkie instalacje i obiekty interaktywne dają zatem twórcom szansę na stworzenie wyjątkowego dialogu pomiędzy systemem a odbiorcą. Dla każdego dialog ten może przybierać inne formy, co daje możliwość indywidualnego kreowania doświadczeń. Użytkownik tego typu instalacji staje się poniekąd kreatorem i odbiorcą komunikatu w tym samym momencie

» 2 R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010, s. 10.

» 3 <https://sjp.pwn.pl/slowniki/interakcja.html> [dostęp: 01.05.2018].

» 4 Definicja pojęcia interakcja, P. Zawojski, *O sztuce Interaktywnej*, „Opcje” 1999, nr 2, s. 30-35.

» 5 R.W. Kluszczyński, *Film-Wideo-Multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Instytut Kultury, Warszawa 1999, http://pl.wikipedia.org/wiki/Interaktywno%C5%9B%C4%87_w_sztuce [dostęp: 01.05.2018].

» 6 R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, s. 20.

» 7 E. Wójtowicz, *Net Art*, Rabit, Kraków 2008, s. 119.

jednocześnie. Mowa tu o możliwości dokonywania wyborów, dowolności w podejmowaniu działania czy inicjatywy, kreatywności. Można powiedzieć, że odbiorca wciągany jest przez obiekty interaktywne lub przez przestrzeń o takim charakterze, w rodzaj komunikacyjnej gry.

W tytule referatu pojawia się także pojęcie przestrzeni użyteczności publicznej. Zaczęć od doprecyzowania, że wszelkie przestrzenie użyteczności publicznej, których dotyczą poruszane zagadnienia, są nierozdzielnie związane z miastem. W dobie globalizacji oczywistym wydaje się, że to właśnie miasta znajdują się w centrum życia społecznego, gospodarczego i technologicznego. Współczesna przestrzeń publiczna jest wynikiem powiązań i zależności pomiędzy wpływami biznesu, lokalnej władzy, innowacji i kultury⁸. Zgodnie z definicją zawartą w polskiej ustawie o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym: „Przestrzeń publiczna to obszar o szczególnym znaczeniu dla zaspokajania potrzeb mieszkańców, poprawy jakości ich życia i sprzyjający nawiązywaniu kontaktów społecznych ze względu na jego położenie oraz cechy funkcjonalno-przestrzenne”⁹. Do przestrzeni tego typu można zatem zaliczyć: place, skwery, ulice, parki, parkingi itp. Są to obszary przestrzeni użyteczności publicznej o charakterze otwartym. Do przestrzeni użyteczności publicznej o charakterze zamkniętym można przypisać budynki pożytku publicznego. Wydaje się, że najistotniejszą cechą przestrzeni użyteczności publicznej jest jej dostępność, co ściśle wiąże się z formą własności. Generalnie najprostszy podział to ten, który rozgranicza przestrzeń prywatną od państwowych. Stopień dostępności może być uzależniony od różnych czynników, na przykład czasowych czy przestrzennych¹⁰.

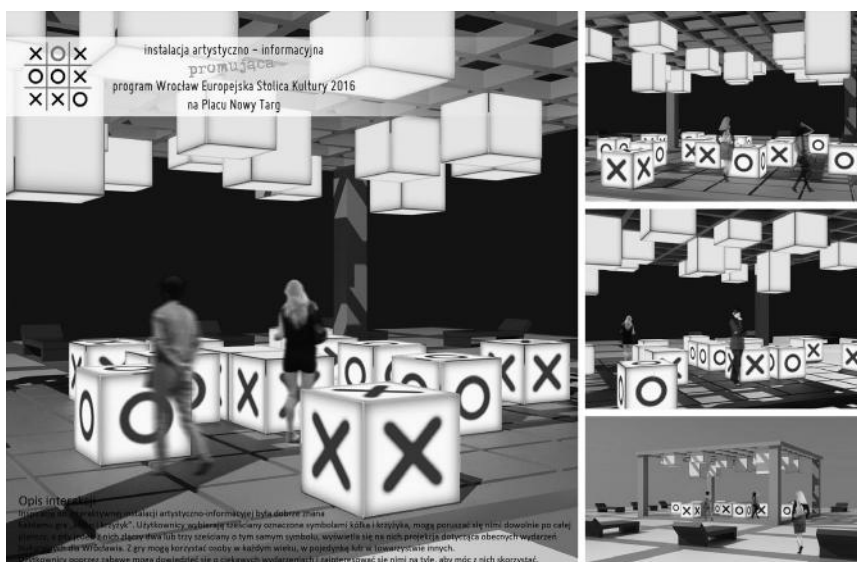
Projektowanie interaktywnych obiektów i instalacji multimedialnych w przestrzeni miasta to główny temat zajęć prowadzonych przeze mnie na kierunku architektura wnętrz na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta w Laboratorium Działań Interaktywnych i Multimedialnych. Celem zajęć jest tworzenie projektów na potrzeby instytucji kultury, festiwali o charakterze promocyjno-informacyjnym lub edukacyjnym w przestrzeniach publicznych. Zadaniem studenta jest sprawne skomunikowanie projektowanych obiektów z wybranym tematem – zarówno pod względem wizualnym, funkcjonalnym, jak i medialnym. Komunikacja między obiektami a użytkownikami odbywa się za pośrednictwem mediów cyfrowych. W procesie projektowym istotną rolę odgrywa wybór

» 8 M. Dymnicka, *Przestrzeń publiczna a przemiany miasta*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013, s. 144.

» 9 Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 13 maja 2016 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz.U. z 2016 r. poz. 778) [dostęp: 1.05.2018].

» 10 M. Marody, A. Giza-Poleszczuk, *Przemiany więzi społecznych*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2004, s. 273.

strategii komunikacyjnej i scenariusza interakcji. Ryszard Kluszczyński pisze o strategiach w sztuce interaktywnej jako o celowych programach interaktywnego doświadczenia ukierunkowanych dla osiągnięcia zamierzonego efektu. Wybór strategii jest istotnym działaniem twórcy instalacji interaktywnej, decyduje o scenariuszu dla projektowanych zachowań obiektów i użytkowników. Strategie wpływają na odbiór doświadczenia, określają zakres i rodzaj komunikacji. Autor wymienia osiem strategii: instrumentu, gry, archiwum, labiryntu, kłacza, systemu, sieci, spektaklu¹¹.



Il. 1.

Instalacja artystyczno-informacyjna promująca program Wrocław – Europejska Stolica Kultury 2016 na Placu Nowy Targ

Przedstawię kilka prac studenckich, w których komunikacja pomiędzy użytkownikiem a obiektami wydaje mi się szczególnie interesująca.

Projekt interaktywnej instalacji prezentującej program Europejska Stolica Kultury Wrocław 2016 (il. 1), został zlokalizowany na placu Nowy Targ we Wrocławiu. Jest to jeden z trzech historycznych targowych wrocławskich placów. W 2013 roku został zrewitalizowany (projekt pracowni Roman Rutkowski Architekci). W przestrzeni miasta została zaproponowana interaktywna gra, która bazuje na znanej wszystkim zabawie w „kółko i krzyżyk”. Grafika kół i krzyżyków została naniesiona na wielkogabarytowe mobilne sześciiany. Duże rozmiary klocków i ich ciężar zachęcają

» 11 R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna...*, s. 221.

do włączenia się do aktywnej i dynamicznej zabawy kilku osób jednocześnie. Przesuwając obiekty po szynach i zmieniając ich położenie względem siebie, użytkownicy uruchamiają dźwięki i animacje (wyświetlane na kubikach od wewnątrz). Celem wywoływanych prezentacji jest informacja o aktualnych wydarzeniach festiwalowych związanych z programem Europejska Stolica Kultury Wrocław 2016. Instalacja została zaprojektowana w strategii gry – użytkownik układa rzędy kółek lub krzyżyków, aby odkryć kolejne animacje i spoty promocyjne – różne konfiguracje obiektów dają różne efekty. Pod względem formalnym instalacja wpisuje się architekturę placu Nowy Targ – geometryczny układ posadzki (szare kwadraty w układzie czarnej siatki). Głównym założeniem było poinformowanie mieszkańców, ale także integracja przypadkowych przechodniów, nadanie zastanej przestrzeni nowego, rozpoznawalnego charakteru.



Il. 2.

Interaktywna instalacja dźwiękowa w przejściu podziemnym przy placu Strzegomskim we Wrocławiu

Kolejny projekt to interaktywna instalacja multimedialna zlokalizowana w przejściu podziemnym przy placu Strzegomskim we Wrocławiu (il. 2). Jest to ważny węzeł komunikacyjny i przesiadkowy (w okolicy znajdują się Muzeum Współczesne oraz Akademia Sztuk Teatralnych). Komunikacja między użytkownikami a systemem zachodzi za każdym razem, kiedy czujniki ruchu wychwycą obecność przechodnia w korytarzu w obrębie

instalacji. Uaktywnia się wówczas skoordynowany ze sobą pokaz światła i emisja muzyki klasycznej. Instalacja wykorzystuje światło i dźwięk jako materiały osławające nieprzyjazną przestrzeń. Wizualnie projekt nawiązuje do zastanej architektury i do istniejących linii oświetlenia. Instalacja została zbudowana z rur zamocowanych do ścian tunelu – powielenie pojedynczej poręczy to nawiązanie do pięciolinii. Na poręczach umieszczone są nuty przedstawione jako prostopadłościennne czarne bloczki, które jednocześnie pełnią funkcję głośników i lamp. Poetycki charakter pracy ma na celu „odczarowanie” nieprzyjaznej przestrzeni przejścia, jest to też próba zapobiegania zjawiskom wandalizmu. Realizacja jest przykładem instalacji zbudowanej w oparciu o strategię instrumentu – interakcja po-



Il. 3.
Multimedialny słup informacyjny na stacji Wrocław Główny

lega na odtwarzaniu gotowej, uprzednio przygotowanej przez projektanta formy. Odtwarzanie tej formy ma wymiar „zarządzania fasadą”, a proces ten najczęściej przybiera charakter wizualny lub audialny.

Projekt interaktywnego słupa informacyjnego (il. 3), zlokalizowanego przy wejściu na Dworzec Główny we Wrocławiu. Projekcja na posadzce jest elementem dynamicznym, który „zaczepia” przypadkowych przechodniów i zachęca do wejścia w bliższą interakcję. Czujniki ruchu po wykryciu obecności uaktywniają muzykę powiązaną z reklamowanym festiwalem. Podświetlana minigaleria plakatów umożliwia przeglądanie grafiki także

po zmroku. Ekran dotykowy umieszczony po drugiej stronie obiektu informuje o aktualnych wydarzeniach muzycznych i koncertach, dostępności biletów i wejściówek. Formą i kolorystyką obiekt nawiązuje do dobrze znanych miejskich słupów ogłoszeniowych. Głównym celem instalacji jest promocja bieżących wrocławskich festiwali muzycznych. Obiekt jest przykładem realizacji w strategii archiwum – mamy do czynienia z rodzajem bazy danych, po której można się poruszać, używając określonych narzędzi nawigacyjnych.

Analizując wyżej opisane projekty, można wyodrębnić kilka cech wspólnych dla interaktywnych obiektów multimedialnych w przestrzeniach użyteczności publicznej. Związane są one z partycypacją społeczną, wymagają aktywności jednostek, często także ich decyzyjności. Ich celem jest podnoszenie jakości przestrzeni publicznej. Obiekty interaktywne tego typu, zlokalizowane w przestrzeniach publicznych, stanowią filtr nałożony na otaczającą rzeczywistość, są oknami prowadzącymi do wirtualnych światów (szczególnie te, które mają połączenie z Internetem). Bez wątpienia można stwierdzić, że stanowią nowy rodzaj medium w komunikacji ze współczesnym użytkownikiem. Sądzę, że dynamiczny rozwój technologii wymaga od projektantów aktywnych badań na tym polu. Przemiany, jakie zachodzą w życiu społecznym i w przestrzeniach miast, wymuszają niejako na designerach szukanie środków komunikacji adekwatnych do potrzeb współczesnego odbiorcy. ●

Konstancja Pleskaczyńska

Dr hab., prof. Uniwersytetu
Artystycznego w Poznaniu, kierownik
Pracowni Projektowania Przestrzeni
Publicznej na Wydziale Architektury
Wnętrz i Scenografii. W zakresie
aktywności artystycznej zajmuje się
projektowaniem przestrzeni publicznej
i wystaw oraz grafiką projektową.
W działalności badawczej koncentruje
się na zagadnieniach związanych
zarówno z historią, jak i najnowszymi
tendencjami w kreowaniu przestrzeni
publicznej jako miejsc o szczególnym
znaczeniu dla użytkowników pod
względem budowania poczucia
tożsamości i wspólnotowości oraz
sprzyjających integracji społecznej.

Aspekty projektowania współczesnych realizacji przestrzennych na obszarach dawnych niemieckich obozów natychmiastowej zagłady

W 2010 roku, w opracowaniu *Pamięć o II wojnie światowej a relacje Polaków z innymi narodami*, opublikowane zostały wyniki ankietyzacji, w której między innymi zadano pytanie: „Jakie zabytki lub miejsca na terenie Polski zasługują na upamiętnienie ze względu na to, że w czasie II wojny światowej dokonano w nich zagłady ludności żydowskiej?”. W odpowiedzi 57,5 proc. respondentów wskazało na obóz koncentracyjny Auschwitz-Birkenau, 15,9 proc. na Majdanek, 13,8 proc. na Treblinkę, 1,9 proc. badanych wymieniło Sobibór, a 0,9 proc. – Bełżec¹. Warto skonfrontować te miejsca z liczbą ofiar ludności żydowskiej, które zostały tam poniesione: Auschwitz-Birkenau – 1 100 000, Majdanek – 78 000, Treblinka 800 000, Sobibór – 200 000 i Bełżec – 450 000. O ile rzeczywiście w obozie Auschwitz-Birkenau zginęło najwięcej osób, to już w Majdanku, który wymieniany jest na drugim miejscu, o wiele mniej niż w innych, wskazanych na kolejnych miejscach obozach. Okazuje się zatem, że kojarzenie tych miejsc jako w najwyższym stopniu zasługujących na upamiętnienie, nie wiąże się bezpośrednio z liczbą ofiar, lecz wynika z innych przesłanek. Z jakich? W obozach koncentracyjnych w Oświęcimiu i na Majdanku w dobrym stanie zachowała się cała infrastruktura obozowa,

» 1 L.M. Nijakowski, *Pamięć o II wojnie światowej a relacje Polaków z innymi narodami*, [w:] *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, P.T. Kwiatkowski, L.M. Nijakowski, B. Szacka, A. Szpociński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Gdańsk-Warszawa 2010, s. 277.

w związku z czym mogły one zostać po wojnie, a w przypadku Majdanka jeszcze w czasie jej trwania, wyznaczone jako główne miejsca świadczące o zbrodniach niemieckich. Były to niejako gotowe muzea, w których ocalałe budynki i całe przerażające zaplecze zbrodni, służące wyniszczeniu i wyzyskowi ludzi, zostało zachowane (fot. 1). Jakkolwiek w Auschwitz-Birkenau śmierć poniosło najwięcej osób, wielu więźniów przeżyło ten dramat i mogło dać świadectwo prowadzonej tam przerażającej działalności. Istniały jednak obozy zagłady, których nie przeżył żaden wyznaczony do eksterminacji człowiek, a całą infrastrukturę zdążyli zlikwidować Niemcy, by zatrzeć dowody swych zbrodni. Były to obiekty, w których zabijanie



Fot. 1.

Zachowane baraki w byłym niemieckim obozie koncentracyjnym na Majdanku

dokonywane było na skalę przemysłową, w których ofiara od momentu przywiezienia traciła życie w ciągu maksymalnie dwóch godzin. Miejsca te to obozy zagłady. Należy tutaj wyraźnie rozróżnić terminy „obóz koncentracyjny” i „obóz zagłady”, gdyż w powszechnej świadomości panuje chaos terminologiczny i pojęcia te, całkowicie niepoprawnie, stosowane są w sposób wymienny. Obóz koncentracyjny był przede wszystkim miejscem wykonywania niewolniczej pracy i niejako przy okazji miejscem eksterminacji, natomiast obozy zagłady służyły wyłącznie jednemu celowi: wymordowaniu dostarczonych ofiar w jak najkrótszym czasie – ludzie nie otrzymywali tu żadnych numerów, uniformów, nie istniała jakakolwiek zabudowa dla bytowania więźniów. Machina śmierci działała natychmiast

i nie przewidywała selekcji, wszyscy skazani byli na śmierć (z wyjątkiem pojedynczych osób wyznaczanych do obsługi obozu, które ostatecznie również w niedługim czasie były zabijane). Poza Birkenau, który pełnił początkowo funkcję obozu koncentracyjnego, a od 1942 roku również obozu zagłady, istniały jeszcze cztery miejsca natychmiastowej eksterminacji: Treblinka, Sobibór, Bełżec oraz Chełmno nad Nerem. Owe cztery obozy, założone od razu jako miejsca zagłady, łączyły podobne zasady lokalizacji: zakładano je w lasach, w ukryciu i odosobnieniu, lecz w pobliżu linii kolejowych (ewentualnie budowano bocznice). Schemat organizacyjny, który prześledzić można na przykładzie rozplanowania Trebłinki, był następujący – po przywiezieniu transportu kilku tysięcy Żydów (od tysiąca do czterech tysięcy), którym wmawiano, że dotarli na stację przesiadkową, byli oni kierowani do „dezynfekcji”. Dla osiągnięcia pełni pozorów Niemcy stosowali drobiazgową inscenizację – perony posiadały rozkłady jazdy i zegary – czy to dla uniknięcia paniki, czy dla niepojętej perfidnej satysfakcji. Ofiary przeganiane były do rozbieralni (ich rzeczy osobiste trafiły do sortowni), a oni sami przepędzani byli nago do komory gazowej umieszczonej w budynku w kształcie bożnicy, z kwiatami w donicach przed wejściem. Wyciągane z drugiej strony zwłoki, po przeszukaniu miejsc intymnych, w których mogły być ukryte kosztowności, i wrywaniu złotych zębów, zakopywano w gigantycznych dołach. Później, w obliczu pogarszającej się sytuacji na froncie wschodnim, Niemcy w obawie przed ujawnieniem swych zbrodni rozpoczęli proces wykopywania zwłok i palenia ich na specjalnych rusztach, intensywnie zajęli się także rozbiórką budynków obozowych. Cały teren zostawał zaorany i obsadzony.

Jak już wspomniano, tuż po wojnie rolę głównego pomnika pamięci o zagładzie ludności żydowskiej miał odgrywać były niemiecki obóz koncentracyjny Auschwitz-Birkenau oraz obóz koncentracyjny na Majdanku, z pominięciem czterech obozów zagłady. Również środowiska żydowskie przyjęły takie rozwiązanie, nie przejawiając wówczas większego zainteresowania upamiętnieniem obozów zagłady i skupiając się na wydarzeniach o charakterze heroicznym – stąd ich zaangażowanie w ideę wzniesienia pomnika Bohaterów Getta w Warszawie. Pierwszym obozem zagłady, który wybrano jako miejsce upamiętnienia ludobójstwa, została Treblinka – ze względu na skalę zbrodni oraz heroizm organizatorów powstania w obozie, dzięki którym udało się zbiec kilkudziesięciu więźniom. W 1947 roku zawiązał się Komitet Upamiętnienia Ofiar Trebłinki, który zorganizował konkurs architektoniczny na pomnik-mauzoleum. Zwyciężył projekt autorstwa architekta inż. Władysława Niemca oraz architekta krajobrazu Alfonsa Zielonki. „Droga główna, szeroka wprowadza przez szereg monumentalnych pylonów do wnętrza cmentarza ujętego w formie gwiazdy sześcioramiennej. Obwodnica gwiazdy ma być obsadzona brzozą, a całość

terenu poza gwiazdą – sosną. [...] Główna droga wiodąca poprzez schody, doprowadza na plac, gdzie ustawiony jest stół ofiarny, basen z wodą, oraz 25 mtr. wysokości dekalog z napisem «Nie zabijaj»². Poza tym zakrojony na wielką skalę projekt zakładał między innymi wzniesienie szklanej kopuły ze szczątkami ofiar oraz kurhanów z prochami. Koncepcja nie doczekała się realizacji nie tylko ze względu na rozmach, ale również z uwagi na zbyt ewidentną symbolikę żydowską. Władze komunistyczne życzyły sobie, aby projekt miał bardziej uniwersalny, „internacjonalistyczny” wydźwięk. W kolejnym konkursie ogłoszonym w 1955 roku wyłoniono do realizacji projekt autorstwa rzeźbiarza Franciszka Duszeńki i architekta



Fot. 2.

Pomnik wraz z fragmentem kompozycji przestrzennej w byłym niemieckim obozie zagłady w Treblince

Adama Haupta, w późniejszym czasie do zespołu dołączył również rzeźbiarz Franciszek Strynkiewicz. Odsłonięcie pomnika-mauzoleum, a w zasadzie realizacji przestrzennej obejmującej teren dawnego obozu, nastąpiło w 1964 roku. Należy przyznać, że koncepcja ta odznacza się wyjątkową siłą wyrazu artystycznego – proste formy, surowe materiały, potężna skala, multiplikacja robią do dziś niesłychanie mocne, wręcz ekspresyjne wrażenie. Zastosowane zostały proste bryły symbolicznie odnoszące się do ogrodzenia terenu, bramy oraz torów kolejowych, dalej są już tylko dziko poskręcane, uformowane przez ogień bazaltowe bloki w miejscu krematorium.

» 2 Cmentarz obozu zagłady Narodu Żydowskiego w Treblince I, „Architektura” 1949, nr 3, s. 79.

torium oraz gęszcz 17 tysięcy grubo ociosanych, surowych odłamów skał symbolizujących macewy rozmieszczone na betonowej, popękanej płycie o powierzchni 22 tysięcy metrów kwadratowych (fot. 2, 3). Prostota i gwałtowność form współistnieją w tym – dziś spokojnym, niemal idyllicznym krajobrazie, przypominając o dokonanej tu niewyobrażalnej zbrodni w sposób wręcz skromny, a jednocześnie jakże silny. „Naszą wytyczną była jak największa powściągliwość, unikanie wszelkiego rodzaju efekciarstwa. Sprawa, którą mieliśmy naszym projektem przekazać potomności ku przestrodze była zbyt poważna, aby ją rozdrabniać w szczegółach i zdobnicztwie, aby ją przeestetyzować”³. Pomnik Ofiar Obozu Zagłady w Treblince



Fot. 3.

Symboliczne tory kolejowe, fragment założenia przestrzennego w Treblince

uznany został przez Jewish Museum w Nowym Jorku za „wybitne dzieło architektury pomnikowej i najbardziej poruszającą kompozycję architektoniczno-rzeźbiarską poświęconą pamięci ofiar Holokaustu”⁴. Bezpośrednie odniesienia do symboliki żydowskiej odnajdziemy jedynie na monumentalnym pomniku, który nawiązuje do Ściany Płaczu w Jerozolimie, w górnej jego części zaś znajdują się, obok płaskorzeźb przedstawiających

» 3 „Głos Wybrzeża” nr 36 (4454) z 11 lutego 1961 roku, *Stacja końcowa: śmierć*, cyt. za: K. Radecka, *Upamiętnienie zrealizowane w Treblince*, [w:] *Co wiemy o Treblince?*..., s. 312.

» 4 T. Kranz, *Po co młodzież ma przyjeżdżać do takich miejsc jak Treblinka?* [w:] *Co wiemy o Treblince?*..., s. 18.

poruszającą kompozycję fragmentów ludzkich ciał – dłonie złożone w geście błogosławienia (częsty motyw umieszczany na macewach), natomiast z tyłu widnieje menora. Na kamiennej płycie obok pomnika wyryto napis „Nigdy więcej”, choć w pierwotnej wersji miał się tam znaleźć tekst z utworu Władysława Broniewskiego *Żydom polskim*⁵. Widoczna jest tutaj powszechna tendencja propagowana przez ówczesne, podporządkowane Związkowi Radzieckiemu komunistyczne władze – nieekspozowania martyrologii żydowskiej i unikania wskazywania narodowości ofiar – wszyscy byli obywatelami radzieckimi lub w przypadku Polski – polskimi. Wyrazem takiej ideologii były pomniki w innych obozach, pomimo że stawiane



Fot. 4.

Monument na terenie byłego niemieckiego obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem

na fali odwilży po 1956 roku, nadal ogólnikowo informujące o „ofiarach ludobójców hitlerowskich” – jak w przypadku Chełmna nad Nerem.

Oboz zagłady w Chełmnie, bodaj najmniej znany, działał wedle nieco innej zasady niż pozostałe – tu nie było stacjonarnych komór gazowych, ich rolę odgrywała specjalnie przygotowana ciężarówka, którą przewożono ofiary do lasu ruchowskiego i w trakcie drogi gazowano spaliniakami wtłaczanymi do wnętrza. W miejscu pochówku w 1957 roku pojawiła się skromna Gwiazda Dawida na słupku, natomiast dopiero w latach 60. ubiegłego wieku powstał monumentalny Pomnik Ofiar Faszystów projektu

» 5 K. Radecka, *Upamiętnienie zrealizowane w Treblince...*, s. 312.

mgr. inż. Jerzego Buszkiewicza i artysty rzeźbiarza Józefa Stasińskiego. Na ścianach monumentu znajduje się płaskorzeźba przedstawiająca pochód ku zagładzie oraz kontur ciężarówki – komory gazowej, z drugiej zaś strony widnieje napis – fragment odezwy jednego z więźniów, Izaaka Zygelmiana, z której jednak odjęto dwa zdania mówiące o tym, że ofiarami obozu zagłady w Chełmnie byli Żydzi – co, jak już zostało wspomniane, było charakterystyczne dla czasów dominacji komunistycznej (fot. 4).



Fot. 5.

Pomnik Więźniarki z Dzieckiem oraz monument w miejscu, gdzie stała komora gazowa w obozie zagłady w Sobiborze. Fot. archiwalna ze zbiorów autorki

W przypadku dwóch pozostałych obozów zagłady w owym czasie sytuacja przedstawiała się następująco: w Bełżcu, gdzie Niemcy zamordowali czterysta tysięcy ludzi, do lat 60. działał tartak, a teren rozjeżdżany był przez ciężarówki. Nie istniała choćby najmniejsza tabliczka informująca o dokonanych w tym miejscu zbrodniach. Dopiero w 1963 roku wzniesiono pomnik projektu Stanisława Strzyżyńskiego z ogólnikowym napisem: „Pamięci ofiar hitlerowskiego terroru zamordowanych w latach 1942-1943”, oraz symbolicznie zaznaczono masowe groby. W ostatniej kolejności „przypomniano sobie” o byłym obozie zagłady w Sobiborze. W 1965 roku postawiono tam zaprojektowany przez artystę rzeźbiarza Mieczysława Weltera pomnik, który pierwotnie znajdował się obok prostopadłościennego monumentu symbolizującego komorę gazową (fot. 5). Autorem

całej koncepcji zagospodarowania terenu byłego obozu zagłady był architekt i urbanista Romuald Dylewski, który wprowadził także do projektu potężny kopiec-mauzoleum oraz przy wejściu mur z napisem „Sobobór”, na którym zamieszczono tablice informujące o liczbie ofiar w następujący sposób: „W obozie tym wymordowano 250 000 jeńców radzieckich, Żydów, Polaków, Cyganów” – znów odzwierciedlając w ten sposób linię polityki historycznej PRL-u.



Fot. 6.

Upamiętnienie w byłym niemieckim obozie zagłady w Bełżcu. Szczelina-Droga między masowymi grobami wiodąca ku Niszy Ohel

Po 1989 roku, po upadku komunizmu, sytuacja związana z kwestią upamiętniania diametralnie się zmieniła, co prześledzić można na przykładzie byłego obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem, gdzie w krótkim czasie powstawać zaczęły liczne pomniki wznoszone z inicjatywy rozmaitych gmin żydowskich, wspólnot, stowarzyszeń i instytucji. W 1990 roku wzniesiono z surowego betonu mur, na którym widnieje napis: „Ściana Pamięci Żydów pomordowanych w Chełmnie 1941-1945”. Do ściany przybijane są tablice pamiątkowe, a w okolicy, na terenie lasu rzuchowskiego, z inicjatywy różnych fundatorów wznoszone są liczne pomniki, niemal każdy w innej formie i materiale, co stwarza wrażenie rozdrobnienia, braku spójności stylistycznej i pewnego przestrzennego chaosu. Monumenty istnieją niejako niezależnie od siebie i zapewne każdy z ich fundatorów jest ze swoim pomnikiem emocjonalnie związany – zatem trudno byłoby

dziś podjąć próbę wprowadzenia całościowej koncepcji projektowej. Inicjatywę taką udało się za to przeprowadzić w Bełżcu, który poza Trebłinką przedstawia obecnie najbardziej kompleksowy i spójny stylistycznie projekt zagospodarowania całej przestrzeni byłego obozu. Konkurs rozstrzygnięty został w 1997 roku, zwyciężył projekt zespołu artystów rzeźbiarzy w składzie: Andrzej Sołyga, Marcin Roszczyk i Zdzisław Pidek. Założenie



Fot. 7.

Symboliczne imiona pomordowanych wykute w ścianie Niszy Ohel, Bełżec

obejmuje cały teren byłego obozu i przesyczone jest wyważoną, dyskretną symboliką. Oczom przechodzących przez bramę ukazuje się bezmierne pole wysypane żużlem hutniczym, niczym wypalone w pożodze, bezduszne i nieludzkie – przez które przebiega pęknięcie, zapadająca się coraz niżej szczelina (fot. 6). Idący zagłębiają się w niej, a coraz wyższe ściany zamykają nad nimi niebo. Na końcu tej przejmującej drogi znajduje się Nisza Ohel, na ścianach której widnieją imiona pomordowanych tu pół miliona ludzi (fot. 7). Na wprost wznosi się wielometrowa granitowa ściana z cytatem z *Księgi Hioba*: „Ziemio nie kryj mojej krwi, iżby mój krzyk nie ustawał”. Masowe groby otacza ścieżka, wzdłuż której umieszczono setki nazw miejscowości, z których kolejno przywożono Żydów do obozu w Bełżcu, wraz z datami deportacji (fot. 8). Istotnym wyróżnikiem założenia jest włączenie budynku muzeum (projekt architekta Piotra Uherka) do całości kompozycji przestrzennej. Swą podłużną formą nawiązuje on do pociągu,

którym przywożone były ofiary. Ciekawe rozwiązanie zastosowano również we wnętrzu⁶, które w większej części pełni funkcję ekspozycyjną, natomiast ostatni człon to puste, ciemne pomieszczenie. Za wchodzącym z łoskotem zamykają się wrota i pozostaje on sam ze sobą, swoimi myślami, w ciszy i skupieniu. Pomieszczenie to służy kontemplacji, pustka, ciemność i dojmująca cisza działają na emocje zwiedzającego. Całe założenie zawiera jeszcze inne elementy o charakterze symbolicznym, między innymi przy wejściu na teren byłego obozu znajduje się rzeźba nawiązująca do stosów paleniskowych, na których Niemcy palili zwłoki pomordowanych. Miejsce pamięci w Bełżcu jest niezwykle przemyślanym projektem, silnie oddzia-



Fot. 8.

Nazwy miejscowości, skąd deportowano Żydów do obozu natychmiastowej zagłady w Bełżcu

lującym na emocje zwiedzających, pomimo braku jakichkolwiek zachowanych elementów dawnej infrastruktury. W tym przypadku postanowiono zlikwidować dawniej istniejące, podupadłe z biegiem lat pomniki i wprowadzić kompleksowe rozwiązanie, co z pewnością niezwykle korzystnie wpłynęło na estetykę i walory artystyczne tego miejsca.

Inną ścieżką projektową podążyli autorzy⁷ zwycięskiej koncepcji nowego upamiętnienia w dawnym obozie zagłady w Sobiborze, którzy postanowili zachować główne elementy istniejącego upamiętnienia i włączyć je do nowego projektu (między innymi Pomnik Więźniarki z Dzieckiem oraz obelisk w miejscu istnienia komory gazowej). Koncepcja przyjęta została w 2013 roku i planowana jest do ukończenia w roku 2019. Projekt zakłada wprowadzenie pewnych podziałów przestrzennych – ścian i ścieżek wyznaczających główne miejsca funkcjonujące w dawnym obozie zagłady, takich jak: droga do komory gazowej, miejsce strzyżenia ofiar, komora gazowa, masowe mogiły. Projektanci rozdzielili jednak drogę, którą po-

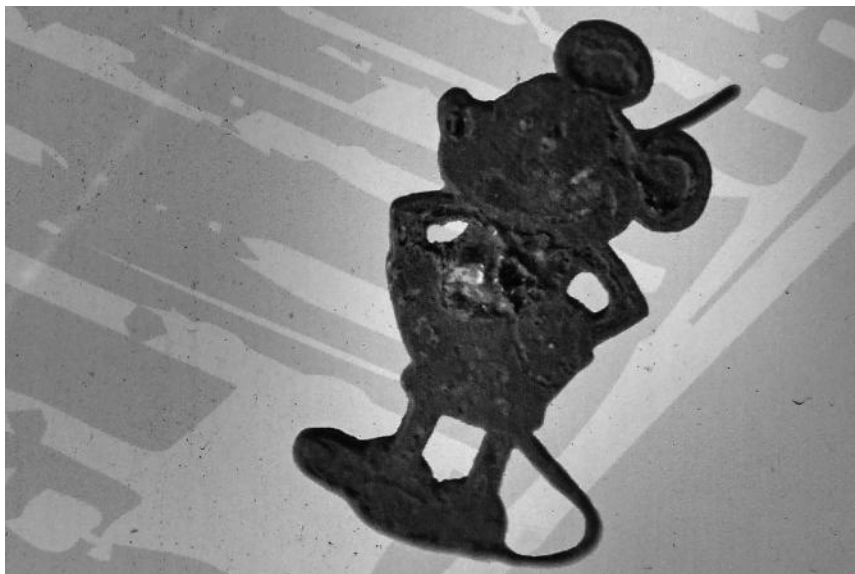


Fot. 9.
Kopiec Pamięci Ofiar, fragment nowego upamiętnienia w byłym niemieckim obozie zagłady w Sobiborze

dążali więźniowie ku zagładzie, od ścieżki, którą przechodzą zwiedzający. Dwa światy, umarłych i żywych, zostały tu na zawsze rozdzielone. „Decyzja o niedopuszczeniu gości do jej użytkowania *wprost* – czyli zakaz wejścia na nią, wytłumaczony został przez autorów mistyką przynależności tej drogi do niedostępnego nam świata zmarłych. Jest to zdaniem Sądu Konkursowego odważna decyzja, wprowadzająca nową, oryginalną i niepo-

» 7 Zespół projektowy w składzie: arch. Marcin Urbanek, arch. Piotr Michalewicz, arch. Mateusz Tański oraz mgr Łukasz Mieszkowski.

wtarzalną jakość do całości rozwiązania”⁸. Teren masowych mogił również otoczony zostanie murem i tylko przez trzydziestodwumetrowy wyłom będzie je można oglądać – miejsce to w całości pokryje biały grys kamienny, z wzniesionym kurhanem – Kopcem Pamięci Ofiar (fot. 9). Dobrym rozwiązaniem wydaje się usytuowanie pawilonu wystawienniczego u wejścia na teren upamiętnienia, gdzie zwiedzający zostaną wyposażeni w pewien zakres wiedzy o rozgrywającej się tu tragedii i wejdą na teren byłego obozu z odpowiednim przygotowaniem. Wydaje się ono niezbędne w przypadku zwiedzania każdego z miejsc pamięci, zwłaszcza w sytuacji, gdy, jak ma to miejsce odnośnie do obozów zagłady – w Sobiborze, Bełżcu i Treblince,



Fot. 10.

Broszka dziecięca odnaleziona w trakcie prac archeologicznych na terenie obozu. Fotografia z wystawy plenerowej w Sobiborze

nie pozostał po ich dawnej działalności żaden (lub, jak w przypadku Chełmna nad Nerem, prawie żaden) materialny ślad w postaci infrastruktury, budynków ani innych obiektów niezbędnych do prowadzenia zbrodniczej działalności. Rzetelna wiedza przekazana w uczciwy sposób ukróci również najróżniejsze spekulacje i niedomówienia na temat prawdziwych sprawców owych tragedii, czyli Niemców. Władze wolnej Polski wspierają ba-

» 8 Uzasadnienie rozstrzygnięcia konkursu na opracowanie nowej ideowo-artystycznej koncepcji architektoniczno-krajobrazowej miejsca pamięci na terenie byłego niemieckiego obozu zagłady w Sobiborze, s. 1, <http://sobibor.info.pl/wp-content/uploads/2014/01/Uzasadnienie-rozstrzygni%C3%84%C2%99cia-konkursu.pdf> [dostęp: 1.09.2018].

dania mające na celu odkrycie prawdy o obozach zagłady, wyniki badań również powinny być na bieżąco udostępniane w formie aktualizowanej ekspozycji czy dostępnych publikacji.

Należy mieć nadzieję, że zarówno badania, jak i wysoki poziom artystyczny działań przestrzennych upamiętniających owe miejsca kaźni spowodują, że zaistnieją one bardziej w świadomości społecznej i zostaną ocalone od zapomnienia. Na zatarciu wszelkich śladów ludobójstwa na przemysłową skalę zależało najbardziej samym oprawcom, nie można zatem dopuścić do urzeczywistnienia ich planów. Z pewnością obiekty te powinny odgrywać dwojaką rolę – za pośrednictwem placówek muzealnych, wystaw, stron internetowych czy publikacji powinny informować o historii obozów, przekazywać prawdę o ich działalności za pomocą wszelkiej dostępnej dokumentacji, odkrytych artefaktów i pamiątek, zdjęć, relacji oraz innego rodzaju źródeł historycznych. Mogą one zostać wykorzystane do opracowania ekspozycji z zastosowaniem zarówno najnowszych, jak i tradycyjnych technik wystawienniczych. Najdrobniejszy autentyczny przemawiać z niewyobrażalną siłą, jak choćby odnaleziona na terenie Sobiboru broszka dziecięca w kształcie Myszki Miki (fot. 10)⁹. Miejsca te powinny również przemawiać w sposób sugestywny do wyobraźni zwiedzającego, działać na jego sferę duchową poprzez wysoką jakość artystyczną i estetyczną zaprojektowanej przez profesjonalistów przestrzeni. Powinny wywoływać określone stany emocjonalne i wrażenia za pomocą symboliki, ale również za pośrednictwem pewnych zrozumiałych niezależnie od kręgu kulturowego środków. Monumentalizm, pustka, cisza, prostota, surowość form i materiałów, otwarta przestrzeń czy klaustrofobiczne zamknięcie oddziałują w sposób uniwersalny. Niewątpliwie najlepszym rozwiązaniem jest przeprowadzenie kompleksowej aranżacji całej przestrzeni, niejednokrotnie jednak jest to uniemożliwiane przez bardzo aktywne i dynamicznie działające gminy czy stowarzyszenia żydowskie, które niejako przejęły mentalną pieczę nad miejscami zagłady. Rodzi to najróżniejsze konflikty, które mogliśmy śledzić choćby przy okazji próby założenia domu klasztornego tuż przy byłym obozie Auschwitz czy umieszczenia na jego terenie krzyża – choć życie straciło tu przecież około 150 tysięcy polskich katolików. Warto pamiętać, że zadanie projektantów i artystów jest w tych miejscach niezwykle odpowiedzialne i trudne, gdyż mamy do czynienia ze skalą tragedii, którą współcześnie nawet trudno nam sobie wyobrazić. ●

» 9 „Z badań nad percepcją przestrzeni miejsc pamięci wynika, że największe wrażenie na odwiedzających wywiera widok relikwów historycznych i bezpośredni kontakt z autentycznymi artefaktami”, za: T. Kranz, *Po co młodzież ma przyjeżdżać do takich miejsc jak Treblinka?* [w:] *Co wiemy o Treblince?...*, s. 18.

Bibliografia

Bem M., *Sobibór. Obóz zagłady 1942-1943*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2014.

Grzegorzczak A., Wąsowicz P., *Obóz zagłady Kulmhof w Chełmnie nad Nerem. Przewodnik po miejscu pamięci*, Wyd. Muzeum Martyrologiczne w Żabikowie, Żabikowo-Chełmno 2015.

Kwiatkowski P.T., Nijakowski L.M., Szacka B., Szpociński A., *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Gdańsk-Warszawa 2010.

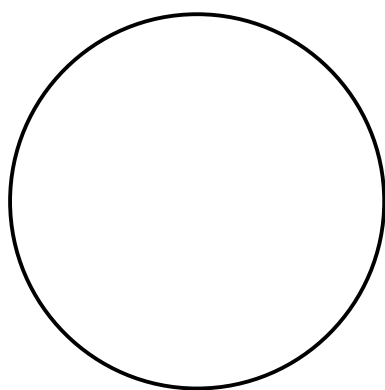
Kuwałek R., *Obóz zagłady w Bełżcu*, Wyd. Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2010.

Co wiemy o Treblince? Stan badań, red. E. Kopówka, Wyd. Muzeum Regionalne w Siedlcach, Siedlce 2013.

Olesiuk D., Wójcik A., *70 lat Państwowego Muzeum na Majdanku*, Wyd. Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2014.

Pamięć wojny w sztuce, red. J.M. Michałowski, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978.

Wiśnioch M., *Majdanek. Przewodnik po obiektach historycznych*, Wyd. Państwowe Muzeum na Majdanku, Lublin 2012.



Beata Wawrzecka

Adiunkt na kierunku architektura
wnętrz, na Wydziale Wzornictwa
i Architektury Wnętrz Akademii
Sztuk Pięknych im. Władysława
Strzemińskiego w Łodzi.

Ukończyła PWSSP w Łodzi, uzyskując
tytuł magistra sztuki ze specjalizacją
grafiki projektowej w pracowniach prof.
Łabęckiego i prof. Różgi. Studiowała
w Southern Connecticut State University
w New Haven w USA.

Wykładowca akademicki, od 18 lat
projektuje strony i aplikacje internetowe
dla firm polskich i zagranicznych. Jest
również autorką wielu opracowań
graficznych wydawnictw książkowych,
plakatów, folderów i identyfikacji
wizualnych firm.

Również od 18 lat współpracuje
z muzeum Etnograficznym
i Archeologicznym w Łodzi, projektując
wystawy stałe i czasowe z zakresu
archeologii, etnografii i numizmatyki.
Dwie wystawy przez nią projektowane
zdołały „Sybille”(nagrody w konkursie
Ministerstwa Kultury na wydarzenia
muzealne roku).

Przestrzeń wewnętrzna wystaw czasowych.

Projektowanie wystaw czasowych we wnętrzach zabytkowych, nieprzystosowanych do celów wystawienniczych

Artykuł dotyczy usystematyzowania i podsumowania zagadnień i problemów, z którymi autorka musiała się zmierzyć podczas swojej wieloletniej współpracy z Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi, występujących przy projektowaniu wystaw czasowych: archeologicznych, etnograficznych i numizmatycznych.

Podjęmowane zagadnienie, a jest nim w tym przypadku określony tematycznie proces projektowania wystaw czasowych, jest złożone z wielu częściowych zagadnień. To ograniczona czasem wieloetapowa praca, zaczynająca się od koncepcji, poprzez projekt plastyczny wystawy, a kończąca się na działaniach w obrębie sal wystawienniczych. Zazwyczaj w pierwszych etapach prac projektowych nie mamy do dyspozycji wszystkich zabytków (często przyjeżdżają z innych muzeów albo są wypożyczane ze zbiorów prywatnych), które można obejrzeć i ocenić. Dysponujemy tylko scenariuszem wystawy, będącym spisem zabytków i koncepcji merytorycznej całości ekspozycji. Niekiedy nie wiadomo, jakich rozmiarów są zabytki lub jak dokładnie wyglądają. Na tej podstawie powstaje koncepcja plastyczna, która podlega weryfikacji podczas dyskusji z autorami wystaw. Koncepcja plastyczna wystawy jest z jednej strony determinowana przez założenia merytoryczne, a z drugiej – to od niej zależy prawidłowe pod-

kreślenie wszystkich kluczowych treści i przesłania wystawy oraz oddania klimatu prezentowanych zabytków. Projekt plastyczny uszczegóławia wygląd i kompozycję sal poprzez zaprojektowanie rozwinięć ścian, sufitów i rozlokowanie gablot. Na tym etapie dokonuje się również wyboru wszystkich elementów oddziaływania plastycznego, takich jak: kroje pisma, kolorystyka ścian, wygląd gablot, sposoby montażu niektórych elementów służących do ekspozycji zabytków, czy proponowane zdjęcia, jeśli są potrzebne. Projekt plastyczny wystawy to szkielet, na podstawie którego mogą zostać rozpoczęte działania w fizycznej przestrzeni wystawienniczej muzeum. Końcowym etapem projektowym jest właśnie praca wszystkich



Fot. 1.

Plakat, zaproszenie, zakładki do książek, książka. Wystawa czasowa *Wyróżnieni strojem*. *Huculszczyzna – tradycja i współczesność*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

zaangażowanych ekip wykonawczych w salach wystawienniczych. Jest to moment weryfikacji całej idei plastycznej wystawy. Etap ten zawsze jest pełen niespodzianek, wymagających od projektanta czujności i wprowadzania na bieżąco wszystkich koniecznych poprawek. Obejmuje on nadzór nad pracami montażowymi, jeśli są wymagane, rozmieszczenie wszystkich elementów komunikacji wizualnej w obrębie sal wystawienniczych oraz kompozycję prezentowanych zabytków. Praca projektowa nad wystawą kończy się w momencie jej otwarcia.

Hasło „Przestrzeń wewnętrzna – przestrzeń zewnętrzna” stało się inspiracją i podstawą pozwalającą na usystematyzowanie zagadnień i problemów podejmowanych zarówno w trakcie procesu projektowego, jak i podczas realizacji prac w salach wystawienniczych.

Przestrzeń zewnętrzna i dlaczego w ogóle o niej wspominamy

Przestrzeń zewnętrzna wystaw to otoczenie wokół budynku muzeum, przestrzeń publiczna ulic i placów, to nasze zwykłe toczące się życie, to reklamy i prezentacje nas otaczające, to również świat wirtualny, w którym codziennie większość z nas się porusza i istnieje poprzez maile, portale społecznościowe, portale informacyjne czy sms-y i rozmowy telefoniczne. To jest punkt odniesienia projektanta, którego zadaniem jest dotarcie do przestrzeni zewnętrznej życia społecznego, zaznajomienie i poinformowanie o wystawie, zainteresowanie nią jak największej liczby zwiedzających. Projektant posiada wiele narzędzi i możliwości projektowych, ułatwiających wystawie dotarcie ze swoim przesłaniem i informacją do świata zewnętrznego. Zaliczyć można do nich plakaty, banery, flagi, happeningi uliczne, zaproszenia i kampanie informacyjne w środkach komunikacji miejskiej, a w świecie wirtualnym tworzenie projektów stron informacyjnych o wystawie, wydarzeń na portalach społecznościowych czy współpracy z autorem wystawy przy prowadzeniu wirtualnej kroniki tworzenia wystawy (fot. 1). Cała ta działalność plastyczna, wychodząca poza obszar sal wystawienniczych w przestrzeń zewnętrzną, prowadzi do rozpoznawalności samej wystawy i jej sukcesu mierzonego w liczbie odwiedzających ją osób. Przestrzeń zewnętrzna ma ogromne znaczenie dla każdej wystawy, która przecież bez zwiedzających ją osób nie miałaby sensu.

Sama wystawa natomiast ma swoją bardzo złożoną przestrzeń wewnętrzną.

Przestrzeń wewnętrzna. Materialna i niematerialna. Czym jest i jakie problemy generuje

Przestrzeń wewnętrzna wystawy to przestrzeń w obrębie sal wystawienniczych. Jest ona bardzo złożona i ma wiele znaczeń. Aby ją lepiej zrozumieć i opisać problemy projektowe pojawiające się w jej obrębie, można przestrzeń wewnętrzną podzielić na przestrzeń materialną i niematerialną.

Przestrzeń materialna to wizualny i fizyczny wymiar wystawy

Przestrzeń materialna to przestrzeń tworzona podczas realizacji projektu wystawy. Projekt wystawy jest przedstawieniem pewnej historii i wymaga

przystosowania do niej wnętrza. To przekształcona przestrzeń sal, tak aby oddawała atmosferę wystawy i była oderwanym światem często nienawiającym dialogu z rzeczywistym wyglądem wnętrz wystawienniczych. Wewnętrzna przestrzeń materialna to stworzony plastyczny obraz wystawy.

Aby zbudować atmosferę wystawy, nie wystarczy zaprezentowanie zabytków w gablotach czy powieszenie banerów informacyjnych. Całościowe działanie kolorem, typografią i kompozycją dodatkowych elementów wystawienniczych, niekoniecznie zabytkowych, ale podkreślających atmosferę wystawy, jest niezbędne i zazwyczaj wymaga ingerencji w strukturę budynku albo innych rozwiązań konstrukcyjnych. Aranżacja zabytków to zawsze jest kompromis poprawności merytorycznej i możliwości wystawienniczych. Stworzenie takiej przestrzeni plastycznej rodzi każdorazowo wiele problemów, które trzeba na bieżąco rozwiązywać.

Najwięcej problemów tworzy się w trakcie końcowego etapu prac projektowych, czyli podczas działań podejmowanych w obszarze samych sal wystawienniczych. Wynika to zarówno z ograniczeń konstrukcyjnych samych sal, szczególnie w budynkach zabytkowych, jak i braku możliwości wcześniejszego zapoznania się z wszystkimi planowanymi do ekspozycji zabytkami. Ponadto wystawy archeologiczne, etnograficzne czy numizmatyczne prezentują w ramach wybranego tematu niezwykle dużą liczbę eksponatów, zazwyczaj różniących się znacząco rozmiarami. Często trzeba zaprojektować wystawę tak, aby pomieścić do tysiąca sztuk zabytków lub zaprezentować monety bądź inne drobne przedmioty na tyle zaskakująco, aby nie zanudzić i nie zniechęcić zwiedzających. Prezentacja i zabezpieczenie tak różnorodnych zabytków wymaga nieszablonowych rozwiązań konstrukcyjnych.

Możliwe problemy projektowe

Niektóre muzea usytuowane w budynkach zabytkowych (np. Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi) wykorzystują do prezentacji wystaw czasowych wnętrza zupełnie nieprzystosowane do takich celów. Nie można na przykład niczego wieszać na ścianach i nie można ich przemaľować, bo są objęte ochroną konserwatorską lub ich struktura (trzcina i zaprawa tynkarska) ze względu na swój brak wytrzymałości nie pozwalają na zawieszanie jakichkolwiek elementów wystawienniczych. Zdarza się, że jedynym istniejącym oświetleniem sal są lampy świetłówki z lat 70. ubiegłego wieku, a do sieci nie można podpiąć dodatkowego oświetlenia ze względu na możliwość przeciążenia sieci wewnętrznej.

Aranżacja przestrzeni wystawienniczej nigdy nie jest przypadkowa. Projekt całości wystawy ma pomóc zrozumieć zwiedzającemu przesłanie, które niesie ze sobą wystawa, ma również ułatwić zapoznanie się z ar-

no z zabytkami, jak i ich historią. Wymaga to odpowiedniej oprawy przestrzennej i wizualnej całości tak, aby każdy przedmiot znalazł swoje miejsce i był wyeksponowany i opisany.

Gotowe systemy wystawiennicze są, a przynajmniej były dziesięć lat temu, zbyt drogie i nie można ich było wielokrotnie dowolnie przemalowywać ani dostosowywać poza ich przewidzianymi funkcjami, a żadne muzeum nie pozwoli sobie na zakup systemu wystawienniczego przeznaczonego tylko dla jednej wystawy. Dlatego przy wystawach wymagających radykalnych zmian wizualnych w przestrzeni sal muzealnych gotowe systemy wystawiennicze nie sprawdzały się.



Fot. 2.

Przebudowa ścian z karton-gipsu pod nową aranżację. Wystawa czasowa *Utracone – odzyskane. Ciąg dalszy...*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Oczywiście, trzeba również wspomnieć o finansowym aspekcie projektowania wystaw w kontekście wiecznego ich niedofinansowania i szukania tanich rozwiązań jednocześnie dających pożądany efekt wizualny.

Potrzeby

Wystawy archeologiczne, numizmatyczne lub etnograficzne są specyficzne ze względu na dużą różnorodność prezentowanych eksponatów. Wiąże się to z potrzebami funkcjonalnymi przestrzeni wystawienniczych:

- potrzebna jest duża liczba solidnych ścian, do których w różnych miejscach można mocować zabytki,
- potrzebna jest duża liczba różnorodnych gablot do prezentacji zabytków, które są zbyt małe lub zbyt delikatne, aby prezentować je niezabezpieczone poza gablotami,
- musi być możliwość przewietrzania pomieszczeń, przy braku klimatyzacji,
- konieczne są ścianki działowe ułatwiające tematyczne podziały wystawy,
- wymagane jest dodatkowe, odpowiednio zaprojektowane oświetlenie wybranych zabytków lub fragmentów wystawy,
- potrzebne jest przystosowanie wnętrza do istniejących gablot wykorzystywanych w muzeum,
- ważna jest możliwość aranżacji przestrzeni kolorem.



Fot. 3.

Konstrukcja wewnętrznych ścian wystaw. Widok od zaplecza, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Zastosowane rozwiązanie

W przypadku Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi nie ma możliwości wykorzystania istniejących ścian ani oświetlenia do celów

prezentacji wystawienniczych. Ze względu bowiem na ochronę konserwatorską wygląd pomieszczeń nie może ulec żadnym zmianom. Na ścianach nie można nic powiesić ani ich przemalować. Sale nie są atrakcyjne wizualnie i nie można również wkomponować elementów wystawienniczych w istniejącą przestrzeń. Z tego względu zastosowano prosty i tani, ale w warunkach muzealnych dość rewolucyjny pomysł stworzenia zupełnie niezależnych sal wystawienniczych w przestrzeni oryginalnych pomiesz-



Fot. 4.

Nadrukowany sufit napinany, oświetlający wystawę. Wystawa czasowa *Pieniądz rządu. Bogactwo złotem, srebrem i miedzią mierzone*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

czeń muzealnych. W salach Muzeum przeznaczonych na wystawy czasowe zbudowano system wewnętrznych ścian z płyt kartonowych na konstrukcji metalowej, wydzielający wewnętrzną przestrzeń wystawienniczą. Nowa konstrukcja ścian zamontowana została w odległości około 0,8 m od ścian budynku (fot. 2). Ściany te stały się ramą, do której zamontowane zostały półprzezroczyste sufity napinane. Dzięki temu udało się rozwiązać większość problemów projektowych:

1. Powstała oddzielna przestrzeń zaplecza wystawy, która umożliwia swobodne przemieszczanie się obsługi Muzeum. Może tu zostać

umieszczony dodatkowy system elektryczny, zasilający oświetlenie bądź elementy systemu audiowizualnego (fot. 3).

2. Pojawiła się możliwość dowolnego kształtowania wewnętrznej przestrzeni wystawienniczej oraz zastosowanie dodatkowych podziałów ściankami działowymi, służącymi do lepszej kompozycji wystawy, prezentacji treści merytorycznych lub zabytków.



Fot. 5.

Multimedia. Wystawa czasowa *Utracone – odzyskane. Ciąg dalszy...*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Założeniem projektowanych wystaw w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym w Łodzi jest zawsze prezentowanie jak największej liczby zabytków poza gablotami, aby zwiedzający miał bezpośredni kontakt z eksponatami, nawet jeśli nie może ich dotknąć. Ściany z dostępem do zaplecza dają możliwość łatwego zabezpieczenia zabytków.

Wolnostojące gabloty są niezbędnym wyposażeniem każdej wystawy, etnograficznej, archeologicznej czy numizmatycznej. Ponieważ są elementem stałym, istniejącym na stanie Muzeum, trzeba wewnątrz przystosować do ich form i gabarytów. Możliwość dowolnej aranżacji ścianek działowych jest w tym procesie bardzo pomocna. Ponadto ściany dają możliwość „ukrycia” w nich gablot. Nie zabierają one miejsca w salach i ułatwiają zabezpieczenie prezentowanych zabytków, bo nie ma do nich swobodnego dostępu od strony wystawienniczej, a jednocześnie można oglądać całą ich zawartość.

Górne zwieńczenie ścian zakończone zostało systemem gzymsów, który umożliwia instalację punktowego oświetlenia w dowolnych miejscach z własnym, niezależnym zasilaniem, a przez to uzyskuje się odpowiednie oświetlenie wszystkich prezentowanych zabytków oraz stworzenie pożądanej atmosfery wystawy. Niezależne stabilne ściany wewnętrzne dają również możliwość zainstalowania sufitów napinanych. Ze względu na właściwość równomiernego rozproszenia światła przez materiał, z którego sufity te są zrobione, możliwe jest, w razie potrzeby, wykorzystanie tradycyjnego oświetlenia sal istniejącymi świetłówkami. Sufit taki działa w tym przypadku jak jedna wielka lampa. Ze względu na możliwość zadrukowania powierzchni sufitu dowolnym obrazem, dodatkową wartością jest uzyskanie olbrzymiej przestrzeni do działań plastycznych (fot. 4).



Fot. 6.

Typografia. Wystawa czasowa *Pieniądz rządzi. Bogactwo złotem, srebrem i miedzią mierzony*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Przestrzeń otwarta, ukryta przez gzymsy przed wzrokiem zwiedzających, służy do zachowania w miarę poprawnej cyrkulacji powietrza. Jest to bardzo trudne, gdyż ze względu na obostrzenia konserwatorskie i koszty wymaganego remontu oraz jego zakres, nie można w tym przypadku zastosować klimatyzacji. Przewietrzenie sal odbywa się poprzez otwarcie okien na zapleczu i drzwi do sal. Nie spełnia ono, niestety, wymagań zwłaszcza

przy wysokiej temperaturze na zewnątrz i dużej liczbie zwiedzających. Jest to problem nie w pełni rozwiązany.

Oprócz przestrzeni wewnętrznej materialnej każda wystawa posiada swoją unikalną wewnętrzną przestrzeń niematerialną

Przestrzeń niematerialna to przestrzeń komunikacji wizualnej wystawy, wymagająca również starannego przemyślenia i realizacji, podobnie jak jej materialna część.



Fot. 7.

Typografia. Wystawa czasowa *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna – tradycja i współczesność*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Obecnie, w dobie powszechnego dostępu do Internetu i informacji, komunikacja ta obejmuje działania w trakcie powstawania wystawy, poprzez Facebook, Instagram czy inne media, komunikaty drukowane znajdujące się w przestrzeni wystawienniczej, wydawnictwa i gadżety związane z samą wystawą, a wychodzące poza jej mury. Znaczenie zyskują również multimedia, których zadaniem jest poszerzanie dostępu do znacznie większej liczby dokumentów i informacji niż było to możliwe w tradycyjny sposób, czy kształcenie poprzez zabawę dzieci odwiedzających wystawę (fot. 5).

Możliwe problemy przestrzeni niematerialnej

Jesteśmy społeczeństwem obrazkowym, mało czytamy i porozumiewamy się za pomocą symboli. Wystawa niesie w sobie wiele treści, które muszą się pojawić w przestrzeni ekspozycji i trzeba je przekazać w formie najbardziej przystępnej dla każdego zwiedzającego. Wystawy odwiedzają osoby w bardzo różnym wieku, dlatego musi być ona dostosowana do możliwości odbioru właściwie wszystkich grup wiekowych, poczynając od dzieci, osób niepełnosprawnych, a na osobach starszych kończąc. Trzeba również wziąć



Fot. 8.

Typografia. Wystawa czasowa *Utracone – odzyskane. Ciąg dalszy...*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

pod uwagę obcokrajowców, dla których należy przygotować odrębną ofertę, zazwyczaj przynajmniej w trzech językach obcych. Każda z tych grup musi znaleźć na wystawie interesujące ją treści. Dlatego komunikaty wizualne, które pojawiają się w przestrzeni wystawy, muszą być przygotowane i dostosowane do różnych poziomów percepcji zwiedzających.

Zastosowane rozwiązanie

Projektant wystawy ma do dyspozycji wiele narzędzi plastycznych, pozwalających mu na kreowanie atmosfery wystawy jako wydarzenia, oraz jej przesłania, zgodnie z oczekiwaniami autora merytorycznego.

Ten komunikat wizualny działa poprzez kształt, kolor i kontrast oraz słowo i jego typografię, a wszystko łączy w całość kompozycja płasko-przestrzenna i światło.



Fot. 9.

Aranżacja zabytków poza gablotami wystawienniczymi. Wystawa czasowa *Utracone – odzyskane. Ciąg dalszy...*, Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi

Kolor jest jednym z najważniejszych bodźców wizualnych. Możliwość doboru koloru ścian zgodnie z założeniami projektu jest ogromnym ułatwieniem w aranżacji wystawy. Pozwala na podział przestrzeni zgodny z wymaganiami merytorycznymi i może przyciągać uwagę do wybranych elementów wystawy (fot. 6, 7, 8).

Odpowiednio dobrane i ujednolicone formy typograficzne napisów, ich umieszczenie i skomponowanie z otoczeniem, mają ułatwić w miarę szybkie przeczytanie najważniejszych treści. Ponadto odpowiednio dobrana typografia, jej wielkości i kolorystyka pozwalają na wprowadzenie ładu i intuicyjne usystematyzowanie przez zwiedzającego komunikowanych treści.

Zaaranżowanie dużych przestrzeni ścian elementami graficznymi, takimi jak fotografia i na przykład tytuły czy ważne hasła, systematyzuje merytoryczne obszary wystawy i uatrakcyjnia je wizualnie, szczególnie dla grup (dzieci), dla których treści merytoryczne nie są najważniejsze.

Możliwość użycia multimediiów w postaci filmów, gier, katalogów i dodatkowych galerii zdjęć, niezwykle uatrakcyjnia możliwości merytoryczne wystaw. Dzięki grom internetowym nawiązującym do treści wystaw, można zaangażować dzieci, jednocześnie ucząc je. Dorosłym osobom programy do prezentacji materiałów archiwalnych umożliwiają poszerzenie wiedzy na interesujące ich tematy, a także przejrzenie zasobów, nie-
możliwych do zaprezentowania w formie materialnej na wystawie.

Dodatkowe gadżety, w postaci dedykowanych wystawie przedmiotów, rozdawane zwiedzającym, mają za zadanie promowanie wystawy na zewnątrz i zachęcenie większej liczby osób do odwiedzin.

Bardzo ważnym elementem komunikatu wizualnego jest odpowiednia aranżacja eksponatów. Dzięki niej można kreować sugestywne obrazy i podkreślać najcenniejsze czy najciekawsze zabytki. Bardzo ważna również jest możliwość zbliżenia się zwiedzającego do jak największej liczby pokazywanych eksponatów i bezpośredni kontakt z nimi bez ograniczenia ze szkła. Przybliża to realność przekazu wystawy (fot. 9).

Całość aranżacji wystawy „spina” oświetlenie. Poprzez jego umiejscowienie, barwę i intensywność można podkreślać wybrane elementy wystawy lub je ukrywać. Można „oprowadzać” świadomie zwiedzającego po wystawie zgodnie z zamysłem merytorycznym, nie narzucając mu dosłownie trasy zwiedzania. I oczywiście, tworzyć niepowtarzalną przyjazną, atmosferę wystawy.

Podsumowanie

Autorka opracowania, którego kluczowym hasłem jest „Przestrzeń zewnętrzna, przestrzeń wewnętrzna”, podsumowała swoje przemyślenia dotyczące projektowania wystaw czasowych następująco:

Tworzenie przestrzeni wewnętrznych plastycznego wizerunku wystaw czasowych to ograniczony czasem wieloetapowy proces twórczy z wieloma niespodziankami w tle.

Przestrzeń wewnętrzna wystaw czasowych jest bardzo złożona. Można mówić o jej materialnych i niematerialnych aspektach.

Materialny aspekt wystaw to: ściany, podłogi, sufity, oświetlenie, kolor farby, ekrany monitorów, napisy i prezentowane zabytki oraz ich fizyczna kompozycja.

Materialny aspekt to również pokonywanie ograniczeń wynikających ze struktury samego budynku muzealnego (szczególnie zabytkowego) i wymagań konserwatorskich.

Niematerialny aspekt tej przestrzeni wewnętrznej to przesłanie wystawy, jej komunikat do odbiorcy wykreowany poprzez wszystkie jej fizyczne elementy. To ta nieuchwytna wartość, dzięki której zwiedzający, dziecko lub dorosły, wychodząc, mówi, że wystawa była fajna, interesująca czy udana.

Niematerialny aspekt wystawy to również wychodzenie poza przestrzeń wewnętrzną wystawy na zewnątrz do świata, zapraszając go do odwiedzin wnętrza poprzez zewnętrzne kampanie informacyjne, świat wirtualny czy specjalnie zaprojektowane gadżety reklamowe. ●

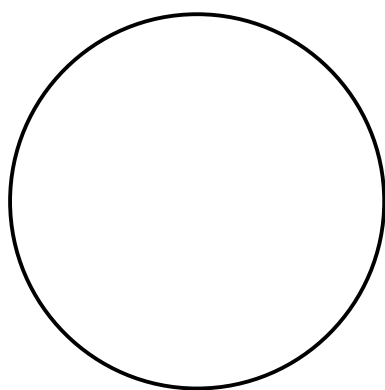
* * *

Bibliografia

Wawrzecka B., Materiały własne do wystawy *Pieniądz rzędzi. Bogactwo złotem, srebrem i miedzią mierzone* (1.10.2011 – 15.01.2012 przedłużona do kwietnia 2012).

Wawrzecka B., Materiały własne do wystawy *Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna – tradycja i współczesność* (17.05.2012 – 30.10.2012 przedłużona do 2013).

Wawrzecka B., Materiały własne do wystawy *Utracone – odzyskane. Ciąg dalszy* (15.09.2017 – 27.05.2018).



Doktor historii sztuki, muzeolog, adiunkt na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, wieloletni kierownik Działu Edukacji Muzealnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu (2005-2015), kurator wystawy głównej Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu (2015-2016), wicedyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (2016-2017). Współzałożyciel i animator Forum Edukatorów Muzealnych (2006). Zajmuje się współczesną problematyką muzealną, teorią edukacji muzealnej i nowymi technologiami teleinformatycznymi wykorzystywanymi w muzealnictwie. Od 2011 członek ICOM Polska. Autor/współautor książek oraz kilkudziesięciu artykułów o muzealnictwie, kolekcjonerstwie sztuki współczesnej, historii sztuki i edukacji muzealnej.

Adaptacje historycznych wnętrz na przestrzenie muzealne w kontekście współczesnych tendencji wystawienniczych

W niniejszym artykule, poświęconym aranżacji budynków historycznych na przestrzenie muzealne, skoncentruję się na problemie napięcia między sprzecznymi oczekiwaniami muzealników i publiczności oraz na wyzwaniach, jakie stoją współcześnie przed projektantami i kuratorami wystaw w przestrzeniach historycznych. Swoje uwagi będę formułował z perspektywy osoby zaangażowanej w realizację zadania związanego z przygotowaniem ekspozycji we wnętrzu historycznym, która szuka rozwiązania pozwalającego pogodzić oczekiwania muzealników z potrzebami ekspozycyjnymi, uwzględniającymi jednocześnie współczesne trendy w zakresie projektowania wnętrz i wystaw muzealnych, dedykowanych zróżnicowanej publiczności. Projekt, który mam na myśli, dotyczy konserwacji i aranżacji wystawy w wchodzącym w skład zespołu Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie (il. 1). Przy czym celem artykułu nie jest próba wskazania idealnego rozwiązania dla będącej obecnie (druga połowa 2018 roku) w fazie przygotowywania koncepcji projektowej, lecz koncentracja wokół pytania, na ile współczesne doświadczenia w zakresie aranżacji wnętrz ekspozycyjnych mogą lub powinny stanowić semantyczny kontekst, mający wpływ na decyzje merytoryczne odnośnie do sposobu przygotowania wystawy w remontowanym i przeznaczonym na cele wystawiennicze historycznym wnętrzu?

Zacznę jednak od wyjaśnienia, co rozumiem pod wspomnianym napięciem. Przyjęło się uważać, że muzealnicy sprawujący pieczę nad budynkami historycznymi, zwłaszcza takimi, które jednocześnie traktowane są jako miejsce dziedzictwa, z zasady skoncentrowani są na ochro-

nie i zabezpieczeniu nienaruszonej substancji zabytkowej historycznych przestrzeni i miejsc, dążąc do (re)konstrukcji wnętrza, oddającego swym charakterem cechy konkretnych epok historycznych, mód czy stylów, panujących w czasach, kiedy wnętrza te pełniły zupełnie inne funkcje niż muzealne¹. Współczesna publiczność muzeów z kolei spodziewa się również współczesnych form prezentacji treści historycznych, estetycznych i artystycznych, stosowania nowoczesnych rozwiązań wystawienniczych i nierzadko oczekuje zaprezentowania historii związanej z wnętrzem, jego walorów architektonicznych oraz artystycznych w sposób komunikatywny, dostępny i angażujący. Zwraca się uwagę, że przysługuje jej swoista „karta praw” podstawowych, zapewniająca nie tylko prawo do komfortu, orientacji w przestrzeni, miłego przyjęcia, spędzenia przyjemnie czasu, rozrywki, lecz również prawo do rozwijania więzi społecznych, szacunku, zrozumiałej i partnerskiej komunikacji, uczenia się i możliwości wyboru².

Niemniej, dyktomia ta prezentuje uproszczony obraz problemów, jakie wiążą się z przygotowywaniem ekspozycji muzealnej w przestrzeni historycznych wnętrz. Pomija bowiem okoliczności związane z oczekiwaniami i ambicjami osób bezpośrednio zaangażowanych w tworzenie wystaw, takich jak kuratorzy i projektanci, których doświadczenia zawodowe, osobiste i świadomość współczesnych tendencji w wystawiennictwie, sposobów komunikowania i interpretowania treści oraz definiowania w ten sposób wymogów merytorycznych realizowanych wystaw i zakreślania odbiorców mają ogromny wpływ na to, jak ostatecznie napięcie to zostanie rozładowane w postaci konkretnie zrealizowanej ekspozycji.

Wróćmy jednak do kwestii tradycyjnie ujmowanych zadań muzealników, postrzeganych jako strażnicy historycznej substancji powierzonych ich pieczy zabytkowych budynków i wnętrz. W literaturze muzeologicznej dotyczącej tworzenia wystaw w budynkach dziedzictwa co prawda nie znajdziemy idealnej recepty, jak postępować z tego rodzaju przestrzeniami, niemniej często są w niej prezentowane ogólne zasady, które przekładają się na konkretne rekomendacje, co należy brać pod uwagę, przygotowując wystawę w historycznym wnętrzu³. Zasady te i rekomendacje wywodzą się z priorytetów, jakie stawiane są przed muzeami. Te natomiast, wbrew

» 1 Museum & galleries foundation of NSW, Just because it's old: museums and galleries in Heritage buildings, NSW Heritage Office, 2004, s. 12, <https://www.environment.nsw.gov.au/resources/heritagebranch/heritage/justbecause.pdf> [dostęp: 15.03.2018].

» 2 J. Rand, *The Visitors' Bill of Rights*, [w:] *Reinventing the Museum*, Second Edition, red. G. Anderson, Altamira Press 2010, s. 170-190.

» 3 Przykładowo: T. Raphael, M. Burke, *A set of conservation guidelines for exhibitions*, [w:] *Objects Specialty Group Postprints, Volume Seven, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works*, Washington DC 2000, s. 5-20; *Museum Handbook, Part III: Museum Collection Use*, w szczególności rozdział 8, *Using Museum Collections in Historic Furnished Structures*, National Park Service, Washington DC 2007, s. 8:1-8:39, *Historic Housekeeping Handbook*, Minnesota Historical Society, 2000.

poza to, nie są wcale takie jednoznaczne. We współczesnych studiach muzealnych bowiem podkreśla się, że nie tylko ochrona substancji historycznej (w rozumieniu zarówno budynków, jak i eksponatów ruchomych) stanowi sens istnienia muzeów, ale równie ważne jest interpretowanie i komunikowanie chronionych zasobów zwiedzającym⁴. W tym kontekście projektowanie wystaw w przestrzeni historycznej powinno brać pod uwagę różnorodne oczekiwania i możliwości odpowiadania na nie w przestrzeni oddanej projektantowi i kuratorowi wystawy do dyspozycji. Świadomość znajomości tych potrzeb obejmuje również zrozumienie oczekiwań potencjalnych zwiedzających. Mogą to być chociażby takie rozwiązania, jak strefy relaksu dla osób starszych lub zwiedzających z dziećmi czy też sfery kontemplacji i studiów dla profesjonalistów oraz hobbystów.

Kiedy budynek jest przestrzenią dziedzictwa historycznego, to wraz ze swoją zawartością staje się wystawą. Zazwyczaj znajdują się w nim obiekty stanowiące zamkniętą kolekcję, a one same wymagają minimalnych adaptacji, chociaż z reguły nie w Polsce, gdzie ze względu na tragiczne wydarzenia historyczne zachowało się niewiele tego rodzaju przestrzeni. Niemniej, niemal zawsze należy zwracać uwagę na takie kwestie, jak:

- Jak zwiedzający będą poruszać się po budynku?
- Czy są potrzebne jakieś barierki i blokady oraz gdzie powinny one zostać umieszczone?
- Jakimi środkami zostaną udostępnione treści interpretacji, dla przykładu: poprzez umieszczenie podpisów we wszystkich pomieszczeniach, przedstawienia, jeśli to możliwe wizerunków osób związanych z tymi pomieszczeniami czy budynkami, wyłącznie poprzez oprowadzanie grup przez przewodnika, zainstalowanie dźwięku, animacji, filmów?
- Czy potrzebna będzie oddzielana wystawa prezentująca sam budynek i jego historię?
- Czy jakieś elementy kolekcji znajdują się we wrażliwych miejscach, takich jak: ściany zewnętrzne, kominki, okiennice? Czy można je zdemontować, czy też nie? Jak je zaaranżować, bez niszczenia pierwotnego układu oraz wyglądu i charakteru budynku?
- Jaki rodzaj identyfikacji wizualnej należy użyć?
- Jak ludzie będą reagowali w przestrzeni? Czy będą mieli możliwość dotykania eksponatów, manipulowania urządzeniami, otwierania drzwi itp.? Jeśli tak, to jak zapewnić bezpieczeństwo ludziom i tym

» 4 S.E. Weil, *From Bing About Something to Being For Somebody*, [w:] *Reinventing the Museum...*, s. 170-190.

urządzeniom? Jeśli nie, to w jaki sposób można to kontrolować i ograniczyć⁵?

Poza tym w dziedzinie interpretacji muzea we wnętrzach historycznych stoją przed dylematem, jakiego okresu historię budynku mają prezentować, zwłaszcza jeśli jego dzieje architektoniczne nie są równoległe do wydarzeń, jakie miały w nim miejsce. Tak więc, jak w przypadku innych wystaw, ekspozycje we wnętrzach zabytkowych zmuszają kuratorów i projektantów do odpowiedzi na pytania, jaka historia ma zostać zaprezentowana. Czy dotyczyć ma wydarzeń historycznych, jakie miały w nim



Il. 1.

Biały Domek (Dom Biały) przed remontem, proj. D. Merlini, lata 70. XVIII w.

miejsce, a jeśli tak, to z czyjej bądź jakiej perspektywy prezentowanych i jaką rolę w tej prezentacji odgrywać ma sama przestrzeń, a jaką plastyczne i techniczne środki aranżacji wystawy?

To tylko niektóre i zarazem podstawowe zagadnienia, jakie należy wziąć pod uwagę, przygotowując wystawę w historycznym wnętrzu. W praktyce muzealnej odpowiada się na nie regularnie, przygotowując konkretne adaptacje wnętrz historycznych na potrzeby wystawiennicze. Przy czym instancją rozstrzygającą ewentualne problemy z reguły jest zabytkowa substancja, z jaką mają do czynienia muzealnicy i projektanci. To

» 5 Museum & galleries foundation of NSW..., s. 14-15.

ona wyznacza granice przekształceń, ingerencji i sposobów interpretacji. Z perspektywy muzealniczej problemy tego rodzaju wydają się więc rozstrzygnięte.

Z drugiej strony, jak wspomniałem wcześniej, mamy do czynienia z oczekiwaniami publiczności co do doświadczeń, jakie może im zaoferować instytucja muzealna interpretująca materiał historyczny. Te natomiast są coraz większe, bo współczesny krajobraz instytucji muzealnych znacznie silniej eksploatuje bardziej złożone sposoby doświadczania materiału historycznego niż statyczna kontemplacja i zdyscyplinowany sposób poruszania się po wystawie. Dla kontrastu ze stanowiskiem określonym wyżej jako muzealnicze, scharakteryzujmy najważniejsze z nich.

We współczesnym projektowaniu wystaw David Dorn wyodrębnia trzy zasadnicze podejścia: przestrzeń narracyjną, przestrzeń performatywną i przestrzeń symulowanych doświadczeń⁶. Wszystkie obejmują zarówno tradycyjne, jak i nowe tendencje w wystawiennictwie.

Wiele ze współczesnej praktyki projektowania wystaw zwraca się w kierunku przestrzeni narracyjnych. Ten rodzaj eksponowania opiera się na fabule, tworzy opowieści i treści o dużym ładunku emocjonalnym, które pozwalają na zaangażowanie zwiedzającego. Takie ekspozycje traktowane są jako bardziej efektywne pod względem komunikacyjnym i edukacyjnym niż wystawy oparte o narrację wynikającą przede wszystkim z prezentowanych na wystawie treści związanych z eksponatami, uporządkowanymi chronologicznie, w odniesieniu do wydarzeń historycznych lub biografii osób. Przestrzeń narracyjną unikają więc linearność muzeów encyklopedycznych na rzecz struktur wystawienniczych, w których zróżnicowane akcenty i kontekstualizacja prezentowanego materiału historycznego tworzą różnorodne rytmy i poziomy intensywności. Konstrukcja przestrzeni narracyjnej jest bardziej epizodyczna niż chronologiczna czy po prostu sekwencyjna. Przykłady takich wystaw to: Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, Guinness Storehouse w Dublinie, Galerie Brytyjskie w Victoria and Albert Museum w Londynie⁷.

Przestrzeń performatywną stanowią rozwinięcie wystaw narracyjnych i wiązać je można z tzw. „zwrotem preformatywnym” we współczesnej humanistyce. Ten rodzaj wystawiennictwa włącza w obszar wystaw projektowanie doświadczenia. Jest w większym stopniu skupiony na zwiedzającym i traktuje jako wartościowe tworzenie możliwości zaangażowania w proces komunikacji ciała widza, a nie tylko jego zmysłu wzroku. Wychodząc z założenia, że ciało odgrywa fundamentalną rolę w komunikacji i uczeniu się, podejście performatywne akcentuje nowe sposoby interaktywności: zwiedzający i jego ruch w przestrzeni wystawy stanowią

» 6 D. Dorn, *Exhibition Design*, W.W. Norton & Company, New York, London 2006.

» 7 *Ibidem*, s. 20-45.

istotny składnik wpływający na wymianę pomiędzy treścią ekspozycji a indywidualnymi relacjami z nią zwiedzających. Doświadczenie ekspozycji to ciało w ruchu, a wystawa to przestrzeń wydarzeń. Zwiedzający nie jest więc statycznym obserwatorem, lecz aktywnym performerem. Stąd przesunięcie akcentów z podejścia narracyjnego w stronę performatywnego. Dornie charakteryzuje w kategoriach teatrologicznych. Tak jak współczesny teatr, który wprowadził nowe sposoby angażowania widowni, tak przestrzenie performatywne na wystawach muzealnych zapraszają zwiedzających do interakcji z prezentowanymi eksponatami lub zastaną przestrzeń w nowy sposób. Przykłady tego rodzaju wystaw to: Orange Imaginarium w Bristolu, Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku, Science Museum w Londynie⁸. Przy czym warto zauważyć, że mają one swoje korzenie sięgające głęboko do historii wystawiennictwa, związanej z eksperymentami tzw. pierwszej awangardy z okresu dwudziestolecia międzywojennego w Europie w realizacjach Kieslera czy El Lissitzkyego⁹.

Z kolei przestrzenie symulowanego doświadczenia związane są z wystawami immersyjnymi w typie *environment*. Ten rodzaj ekspozycji absorbuje zwiedzających swoją kompletnością i totalnością, podnosząc komunikację do poziomu dramy: czegoś pomiędzy doświadczeniem teatru a doświadczeniem filmu. Zwiedzający chwytny jest w przestrzeń zawieszoną pomiędzy światem fikcyjnym a realnym. Wystawy te są mocno zakorzenione w tradycji dziewiętnastowiecznych dioram, historycznych panoram malarskich, *tableaux* czy *camera obscura*. Na gruncie wystaw sztuki prekursorską praktyką wystawienniczą dla tego rodzaju aranżacji były pierwsze wystawy organizowane w ramach Documenta w Kassel, które przygotował Arnold Bode¹⁰. Obecnie jednak wykorzystuje się do symulacji techniki cyfrowe, które mają na celu poszerzyć spektrum możliwości uczenia się z wystawy. Zastosowanie wyrafinowanych urządzeń, które tworzą multisensoryczne, immersyjne przestrzenie, przenosi doświadczenie zwiedzającego w dziedzinę popularnych gier i filmów. Przekształca tradycyjne projektowanie w emocjonalne wydarzenia, które pozwalają muzeum sięgnąć po publiczność zaznajomioną z językiem prezentacji charakterystycznym dla widowisk muzycznych i filmów. Przykładami tego rodzaju wystaw są: Narodowe Muzeum Fotografii, Filmu i Telewizji w Bradford, wystawa Samsunga w Time Warner Center w Nowym Jorku czy wystawa czasowa w Hayward Gallery w Londynie zatytułowana *Eyes, Lies and Illusion*, zorganizowana na przełomie 2004/2005¹¹.

» 8 *Ibidem*, s. 46-73.

» 9 Ch. Klonk, *Spaces of Experience*, Yale University Press, New Haven & New York 2009, s. 108-120.

» 10 *Ibidem*, s. 174-189.

» 11 D. Dornie, *Exhibition Design...*, s. 74-99.

Współczesna praktyka wystawiennicza oraz popularność jej wśród zwiedzających muzea, których również w Polsce przybywa z roku na rok coraz liczniej, stanowi punkt odniesienia i zarazem wyzwanie dla wnętrz historycznych przekształcanych w przestrzenie muzealne. Rzecz jasna, adaptując przestrzeń historyczną w wystawę muzealną, czego innego wymaga się od kuratora i projektanta, a zwiedzająca je publiczność czego innego oczekuje niż w przypadku muzeów i wystaw, które przed chwilą wymienilem. Twórcy wystaw z reguły mają za zadanie zadbać o autentyczność historycznego wnętrza w oparciu o przekazy historyczne i materiał



Il. 2.

J. B. Plersch, dekoracja Pokoju Bawialnego Białego Domku (stan przed remontem i re-aranżacją, styczeń 2018), lata 70. XVIII w.

porównawczy oraz nie ingerować lub ingerować w minimalnym stopniu w zabytkową substancję. Zakładają jednocześnie, że publiczność oczekuje, iż to, co zobaczy w tym wnętrzu, będzie przekazem płynącym bezpośrednio z historii. O tym, że tak nie jest, już wspomniałem, ponieważ wnętrza te z reguły nie pełniły funkcji muzealnych. Ponadto tego rodzaju założenia biorą pod uwagę bardzo wąskie spektrum zwiedzających i abstrahują od faktycznych motywacji różnicowanej publiczności korzystającej z instytucji muzealnych, jak na to wskazują wieloletnie badania Johna Falka i Lynn Dierking¹². Zjawisko to zresztą jest opisywane i komentowane, nie będę mu poświęcał więcej uwagi. Na zakończenie ponownie chciałbym wrócić

» 12 J.H. Falk, L.D. Dierking, *The museum experience revisited*, Left Coast, 2013.

do wspomnianego konkretnego przykładu, związanego z aranżacją Białego Domu w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.

Budynek powstał w latach 70. XVIII wieku jako pierwszy pawilon zrealizowany na terenie letniej rezydencji królewskiej za czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego⁴³. Miał służyć najbliższej rodzinie króla. Faktycznie zamieszkiwały tu jego siostry Ludwika Zamoyska oraz Izabela Branicka, a wówczas, kiedy prowadzone były prace budowlane w Pałacu na Wyspie, wypoczywał w nim również sam monarcha. Niewielką budowlę na planie kwadratu zaprojektował Dominik Merlini, a ozdobili dekora-



Il. 3.

Venus Anadyomene, Pokój Stołowy Białego Domku (stan przed remontem i rearanżacją, styczeń 2018), lata 70. XVIII w.

cjami malarskimi Jan Bogumił Plersch (il. 2) oraz Jan Ścisło. Zachowały się one do dzisiaj, podobnie jak umieszczona w Pokoju Stołowym rzeźba *Venus Anadyomene* (il. 3) i tapety w Pokoju Bawialnym, w tym importowane z Chin. Natomiast nie przetrwało pierwotne wyposażenie meblarskie i tkaniny, które z początkiem XX wieku uległy rozproszeniu. Obecnie muzeum przystąpiło do remontu budynku, którego efektem ma być jego kompleksowa konserwacja oraz udostępnienie wnętrza w nowej aranżacji, nawiązującej do okresu zaraz po jego powstaniu. Pracom tym towarzyszą badania historyczne i archeologiczne. Celem tych pierwszych jest między innymi uporządkowanie i uzupełnienie wiedzy na temat historycznego

» 13 W. Tatarkiewicz, *Łazienki Warszawskie*, Arkady, Warszawa 1956, s. 58.

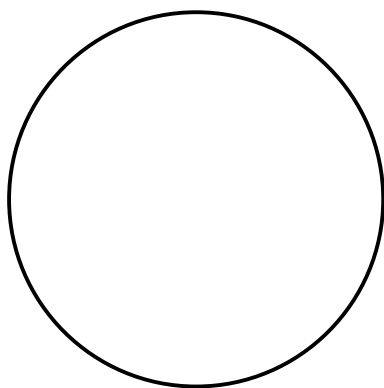
wyposażenia meblarskiego. Mają one również pomóc w przygotowaniu koncepcji aranżacji wnętrz, która będzie uwzględniała zmiany wystroju i funkcji poszczególnych pomieszczeń. Prace nad całością mają zakończyć się w 2019 roku.

Przywołanie tego konkretnego projektu w trakcie jego realizacji pozwala sformułować zasadnicze pytanie odnośnie do kierunków, w jakie należałoby prowadzić aranżację wnętrza i przyszłą wystawę. Bez wątpienia jego ogromnymi atutami są: oryginalny wystrój malarski, zachowana stolarka, układ pomieszczeń. Jest to walor budynku, ale jednocześnie poważne wyzwanie dla kuratora i projektanta ekspozycji. Oczekiwania muzeum są jednocześnie bardzo wysokie. Zależy mu nie tylko na zachowaniu substancji zabytkowej, lecz również, w oparciu o badania archiwalne, na uchwyceniu jak największej ilości szczegółów związanych z jego wnętrzem w osiemnastowiecznej postaci. Jednocześnie remont ma pozwolić na stworzenie przestrzeni, która odpowiadać będzie współczesnym standardom infrastruktury technicznej, sanitarnej, dostępności dla osób z niepełnosprawnościami, wykorzystania jego potencjału edukacyjnego. Oczywiście, nie jest to w tym kontekście coś wyjątkowego. Tego rodzaju wyzwania stoją przed każdym, kto podejmuje się tworzenia muzeum w przestrzeni zabytkowej.

Zasadnicze pytanie jednak brzmi, czy rozwiązania tego problemu należy szukać wyłącznie w podejściu, nazwijmy je, minimalistycznym. A więc takim, w którym ingerencje konserwatorskie, a w ślad za nimi kuratorskie i aranżacyjne, wprowadzane są w sposób, który ma być niewidoczny dla zwiedzającego, dzięki czemu podtrzymuje się mit o ponadczasowości sztuki¹⁴. Czy potrafimy wyobrazić sobie muzeum, którego głównym atutem jest historyczne wnętrze, z wystawą jako przestrzenią narracyjną, a zwłaszcza z ekspozycją rozumianą jako przestrzeń performatywna lub symulacja doświadczeń, bez zarzutów o schlebianie popularnym nowinkom, tanim rozrywkom, modom, brakiem szacunku dla miejsca, ignorancją dla prawdy historycznej (takie bowiem zarzuty pojawiają się często w momencie wprowadzania w obszar historycznego wnętrza współczesnych form aranżacyjnych), a rozumiane będzie jako świadoma odpowiedź na zróżnicowane preferencje różnorodnych użytkowników muzeów. Oczekiwania, które kształtują nie tylko zainteresowanie dawną sztuką, historią, tradycją, lecz również doświadczenia współczesnych przestrzeni ekspozycyjnych, stwarzających szeroki wachlarz możliwości, aby te zainteresowania wykreować wśród zwiedzających, którzy ich jeszcze nie posiadają. Pozostawiam to pytanie bez odpowiedzi, ponieważ, jak wspomniałem, projekt

» 14 R. Barker, P. Smithen, *New art, new challenges: The changing face of conservation in the twenty-first century*, [w:] *New museum. Theory and practice*, red. J. Marstine, Blackwell Publishing, 2006, s. 86-103.

jest w fazie realizacji, a wyniki prowadzonych kwerend historycznych pozwalają zarówno na (re)konstrukcję wyposażenia i dekoracji budynku z okresu zaraz po jego wybudowaniu (lata 80. i 90. XVIII wieku), jak i dają możliwość prześledzenia zmian w tym obszarze, jakie dokonały się około połowy XIX wieku. Stwarzają więc możliwość przygotowania wystawy w historycznym wnętrzu Białego Domu, która będzie bliska tradycyjnemu sposobowi aranżacji, stroniącemu od wprowadzania rozwiązań ekspozycyjnych poszerzających konteksty ekspozycji, budując pomosty między historycznym materiałem a współczesnym zwiedzającym, lub też pójdzie w kierunku przestrzeni, w której pojawią się elementy charakterystyczne dla aktualnych tendencji wystawienniczych. ●



Aleksandra Paradowska

Doktor historii sztuki, adiunkt na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP, autorka publikacji o historii architektury XIX i XX wieku i jej społecznych kontekstach, w tym książek: *Na Starym Grunwaldzie. Domy i ich mieszkańcy* (wraz z Piotrem Kordubą, Poznań 2012) oraz *Przeciw chorobie. Architektura szpitalna Wielkopolski w dwudziestoleciu międzywojennym* (Poznań 2015). Artykuły publikowała między innymi na łamach „Autoportretu”, „Architektury & biznesu”, „Artluka”, „Architectusa”, oraz „Quartu”. W ostatnich latach jej zainteresowania koncentrują się przede wszystkim wokół tematu zależności ideologii i architektury, a także spojrzenia na architekturę jako szeroko rozumiany nośnik pamięci i tożsamości.

„Marmury i portret Hitlera”

Oficjalne wnętrza

z okresu III Rzeszy na

terenie dzisiejszej Polski

i ich współczesne

funkcjonowanie

„Resztki tego, co Hitler zbudował, są pozbawione mocy zastraszania i onieśmiania, ale wciąż nie stały się neutralne, ponieważ stanowią materialny i symboliczny wyraz jego światopoglądu.”¹

Powyższe słowa, odnoszące się do architektury, w tym także architektury wnętrz, Deyan Sudjic zamieścił w swojej książce *Kompleks gmachu* jako podsumowanie rozdziału poświęconego architekturze narodowego socjalizmu w Niemczech. Miał on na myśli jedynie realizacje pozostałe na terenach Rzeszy w granicach sprzed II wojny światowej. Należy jednak pamiętać, że wiele realizacji zachowało się także na terenach peryferyjnych, w tym polskich, zdobytych w 1939 roku. Mają one również istotne znaczenie, choć wielokrotnie były i są pomijane w ogólnych opracowaniach o architekturze nazistowskiej².

» 1 D. Sudjic, *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Centrum Architektury, Warszawa 2015, s. 68-69.

» 2 Mam tu na myśli przede wszystkim klasyczne opracowania na temat najważniejszych realizacji III Rzeszy, jak: H. Weihsmann, *Bauten unter Hakenkreuz. Architektur des Untergangs*, Wien 1998, A. Scobie, *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity*, University Park 1990, P. Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, Wien 1991.

Przykłady opisane w niniejszym artykule pochodzą ze stolic dwóch największych jednostek administracyjnych utworzonych z polskich terenów podczas okupacji: Poznania we wcielonym bezpośrednio do Rzeszy Kraju Warty (Warthegau), oraz Krakowa jako stolicy terenu okupowanego – Generalnego Gubernatorstwa (Generalgouvernement). Mimo że okres aktywności budowanej podczas wojny trwał niezwykle krótko (około 1940-1943), Niemcy zrealizowali kilka spektakularnych przedsięwzięć na tych terenach – zarówno w dziedzinie budowy nowych gmachów, jak i przebudów istniejących³. Duże znaczenie odgrywały projekty wnętrz i ich symboliczna wymowa. Zasadniczo ich głównym elementem były wspo-



Il. 1.
Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2015, fot. A. Paradowska

mniane w tytule portrety Hitlera oraz marmury. Uzupełnienie stanowiły historyzujące meble, a także charakterystyczna ornamentyka – liście dębu, orły, kartusze. Słynne słowa Alberta Speera o architekturze jako „słowach

» 3 Szerzej na ten temat por. inne publikacje autorki: „Niedoszły Himmlerstadt”. O niemieckich planach przebudowy Zamościa i Zamojszczyzny, „Quart” 2017, nr 1-2, s. 55-78; „Polskie drogi” w niemieckim kraju. Narodowo-socjalistyczna wizja porządkowania polskiej wsi na terenie Kraju Warty / Polish roads in a German land: A national-socialist vision of putting the Polish countryside in order in the Reichsgau Wartheland, [w:] „Pani chłopcy chłopcy pany”, red. W. Szymański, M. Ujma, Galeria BWA, Nowy Sącz 2016, s. 72-87; 142-156; „Wyjątkowe zadania” na „nowym niemieckim Wschodzie”. Nazistowska urbanistyka i architektura w Kraju Warty jako element okupacji polskich terenów podczas drugiej wojny światowej, [w:] „Fikcyjna rzeczywistość”. Codziennosc, światy przeżywane i pamięć niemieckiej okupacji w Polsce”, red. A. Wolff-Powęska, R. Traba, K. Woniak, Instytut Badań Historycznych PAN w Berlinie, Berlin 2016, s. 133-158.

zaklętych w kamieniu, który przez wieki będzie świadczył o Wielkiej Rzeszy”⁴, znalazły zatem swoje urzeczywistnienie nie tylko w reprezentacyjnych gmachach Germanii – Berlina, ale także w przypadku wnętrz obiektów mniej spektakularnych. Podążając za diagnozą Sudjica, postaram się odpowiedzieć na pytanie, czy i w jaki sposób wiedza na temat tej dawnej mocy jest eksponowana i przedstawiana.

W kontekście wymienionych terenów włączonych i okupowanych przez III Rzeszę jedną z najważniejszych realizacji okresu okupacji była przebudowa poznańskiego zamku na siedzibę Hitlera. Powstały w latach 1905-1909 neoromański gmach cesarza Prus Wilhelma II w 1939 roku



Il. 2.

Wnętrze dawnego gabinetu Hitlera, 2014, fot. M. Kaczyński CK Zamek

był obiektem stosunkowo nowym. W okresie międzywojennym zamek został zmieniony jedynie w nieznacznym zakresie i dopasowany do potrzeb nowo powstałego Uniwersytetu Poznańskiego, a w części używany jako apartament prezydenta Rzeczypospolitej. Mimo że był on świadectwem pruskiej dominacji, z czasem wpisał się w pejzaż miasta. Dawną wymowę obiektu złagodził przede wszystkim pomnik Chrystusa Króla na pobliskim

» 4 Böse Orte. Stätten nazionalistischer Selbstdarstellung – heute, red. S. Porombka, H. Schmundt, Berlin 2005, s. 13.

placu między zamkiem a uniwersytetem, który stanął na miejscu dawnego pomnika kanclerza Bismarcka⁵.



Il. 3.

R. Skupin, Relief w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu z 1964 roku, fot. A. Paradowska, 2015

W 1939 roku przywołanie dawnej wymowy zamku jako symbolu dominacji z okresu zaborów stało się jedną z pierwszych niemieckich budowlanych inicjatyw w mieście. Plany autorstwa biura Franza Böhmera, nadzorowane przez samego Speera i konsultowane przez Hitlera, objęły przede wszystkim zmiany wewnątrz⁶. Wśród głównych zamierzeń znalazło się

» 5 O planach przebudowy zamku oraz dyskusji wokół budynku por. S.P. Kubiak, *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919-1939*, Centrum Architektury, Warszawa 2014, s. 15-27.

» 6 Szerzej na temat historii zamku por.: H. Grzeszczuk-Brendel, *Zwischen Gauforum und Ehebett, das öffentliche und private Leben unter NSDAP-Kontrolle: Das Beispiel Posen 1939-1945*, [w:] *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, red. A. Bartetzky, M. Dimitrieva, S. Troebst, Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien 2005, s. 147-157; eadem, „Mecenat” ideologiczny? Hitlerowskie projekty urbanistyczne dla miast polskich, [w:] *Mecenat artystyczny a oblicze miasta*, Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS, Kraków 8-10 XI 2007, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Kraków 2008, s. 287-302; J. Pazder, *Zamek Cesarski*, Poznań 2010; J. Pazder and E. Zimmermann, *Kaiserschloss Posen: von der „Zwingburg im Osten” zum Kulturzentrum „Zamek” / Zamek cesarski w Poznaniu: od pruskiej „warowni na wschodzie” do Centrum Kultury „Zamek”, Potsdam – Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Centrum Kultury „Zamek”, Potsdam, Poznań 2003; H. Schwendemann, W. Dietsche, *Hitlers Schloß: Die „Führerresidenz” in Posen*, Links Verlag, Berlin 2003; Ł. Skoczylas, *Pamięć społeczna miasta – jej liderzy i odbiorcy*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014. Wyłącznie tematowi*

przekształcenie wielkiej kaplicy, pokrytej mozaikami, na gabinet Hitlera w dolnej części, powyżej zaś – pokój narad. Ponadto dobudowano klatkę schodową oraz całkowicie zmieniono wystrój wnętrz. Przede wszystkim usunięte zostały stylizowane na średniowiecze okładziny, posadzki i stolarka – mozaikowe podłogi korytarzy oraz ozdobne odrzwia zostały zlikwidowane, a w ich miejsce pojawiły się nowe, marmurowe. Podobnie prawie wszystkie kolumny zyskały nową ornamentykę. Wnętrza części południowej zostały wykonane do 1943 roku, natomiast w części północnej pozostały niewykończone. Podstawowym celem nowej koncepcji użytkowej było upodobnienie zamku do Nowej Kancelarii Rzeszy oraz możliwie największe wydłużenie drogi dojścia do gabinetów Hitlera oraz Gauletera.



Il. 4.

Kolumna przy głównej klatce schodowej z widocznym wieńcem, z którego po wojnie skuto swastykę, 2014, fot. M. Kaczyński CK Zamek

Mimo że pod koniec wojny budynek ucierpiał podczas bombardowań, a pomieszczenia były użytkowane na cele szpitala dla rosyjskich żołnierzy, marmurowe okładziny i wystrój rzeźbiarski pozostały właściwie nietknięte. W latach powojennych pojawiały się głosy, że zamek powinien zostać zburzony, jednak ze względów ekonomicznych nie można było sobie

na to pozwolić. Z powodzeniem zamek służył najpierw jako siedziba władz miejskich, a od lat 60. jako centrum kultury.

W okresie powojennym zmian dokonywano niewiele, zarówno na zewnątrz, jak i we wnętrzach. Zlikwidowano jedynie swastyki oraz częściowo także nazistowskie orły, wykończono część północną. Monumentalne figury młodzieńców aryjskich z głównej klatki schodowej łatwo przemianowano na socjalistycznych robotników. Z kolei gabinet Hitlera stał się reprezentacyjną salą spotkań. Dopiero wraz ze zmianą funkcji zamku w 1964



Il. 5.

Tzw. „nowa” część zamku, fot. A. Paradowska, 2015

roku przeszłość budynku jako symbolu niemieckiej dominacji zyskała swoją wyraźną przeciwwagę w postaci monumentalnego reliefu, umieszczonego w dawnej wilhelmińskiej sali herbowej. Został on zaprojektowany przez poznańskiego rzeźbiarza Ryszarda Skupina z okazji 1000-lecia Państwa Polskiego. Na plakietach pojawiły się wybrane momenty z historii miasta jako najważniejszego bastionu, powstrzymującego niemiecką ekspansję na wschód. Wśród scen dotyczących bezpośrednio historii polsko-niemieckiej znalazły się tu takie jak: książę Mieszko I zwyciężający margrabiego Hodona pod Cedynią, bitwa pod Grunwaldem, polskie powstania narodowe w XIX wieku, bohaterowie pracy organicznej sprzeciwiający się germanizacji, powstanie wielkopolskie oraz okupacja hitlerowska. Monumentalne dzieło w tych przestrzeniach zyskało tym większy symboliczny wymiar.

Zachowane dekoracje z okresu okupacji wzbudzały w ostatnich latach zdziwienie niektórych turystów, a szczególnie tych pochodzących z Niemiec, którzy stawiali pytanie: dlaczego ten budynek nie został zburzony? Nie mieli przy tym świadomości, na ile estetyka tych wnętrz koresponowała z wymogami socrealizmu, oraz nie znali kwestii czysto ekonomicznych. Także na terenie współczesnych Niemiec wiele budynków publicznych z okresu narodowego socjalizmu pełni niezmiennie swoje funkcje, niemniej wiele osób nie posiada wiedzy na temat historii ich powstania.



Il. 6.

Rezydencja Arthura Greisera w podgórzańskich Jeziorach, fot. A. Paradowska, 2015

W przypadku Poznania przekształcenie na centrum kultury umożliwiło oswojenie tej przestrzeni i przepracowanie traum historii. Dawna rola zamku stała się z czasem ważną podstawą programu organizowanych wydarzeń. Od ponad 20 lat prowadzone są szerokie działania w tym zakresie, przede wszystkim dzięki organizowanym tu rezydencjom artystycznym oraz wystawom, w ramach których wielokrotnie pojawiały się prace odnoszące się do historii niemieckiej okupacji⁸.

Jako rodzaj dyskusji z historią można rozumieć przebudowę północnej części gmachu, nieznacznie zmienionej w czasie okupacji i wykończo-

» 7 Informacje od przewodników, rozmowy z roku 2015.

» 8 Na przykład wystawa *Oko pamięci* z 2014 roku, <https://magazynsum.pl/w-ok-pamieci/> [dostęp: 1.06.2019].

nej po wojnie, przeprowadzoną w latach 2010-2013. Zgodnie z zamierzeniami projektu pracowni Toya Design ta część zamku jest odtąd określana jako tzw. „nowa” część, w odróżnieniu od części „starej” – pochodzącej głównie z okresu wojny i nieznacznie zmienionej w latach 60. i 70. W ramach kreacji „nowej” części całkowicie zniknął wystrój z lat 60. W zamian pojawiły się elementy przywołujące estetykę zamku wilhelmińskiego – taki charakter mają przede wszystkim okrągłe płyciny, z obramieniem przypominającym ornamenty na elewacjach oraz całkowicie nowoczesne elementy, jak czerwona bryła kas i centrum informacji. Dawny wystrój powojenny tych wnętrz nie został jednak zniszczony, a jedynie ukryty pod nowymi okładzinami.



Il. 7.

Kominek w rezydencji Arthura Greisera, fot. A. Paradowska, 2015

Powstała jednorodna przestrzeń, dobrze dopasowana do spełniania potrzeb kulturalnych. Takie racjonalne działania wydają się w pełni uzasadnione, jednak z perspektywy ponad pół wieku „polskiego zamku” warto byłoby pokusić się o pozostawienie wyraźnych śladów powojennych ingerencji. Mimo że nie miały one spektakularnego charakteru, skłaniałabym się do przynajmniej częściowego ich zachowania. Warto byłoby pomyśleć o tym, że ukazanie kolejnych warstw historii w tego typu obiektach może jedynie wspierać misję edukacyjną i kulturalną. Tym bardziej, że niezmienne w programie Centrum Kultury Zamek znajdują się oprowadza-

nia, informujące o nazistowskiej przeszłości, a także organizowane są rezydencje artystyczne, w których punktem odniesienia jest historia wojenna.



Il. 8.

Skrzydło Wawelu powstałe w okresie okupacji wg projektu Franza Köttgena i Edgara Horstmann, fot. zbiory autorki

Aktualnie nowy rozdział w historii tego obiektu otwiera odbywający się właśnie remont tzw. „starej” części, gdzie renowacji poddane są wnętrza z okresu okupacji hitlerowskiej. W tych ramach po raz kolejny znikną naleciałości z lat powojennych, dzięki czemu możliwe będzie pełniejsze ukazanie wyglądu zamku z okresu okupacji. Tu także proponuję zadać pytanie: czy rzeczywiście usuwanie wszystkich naleciałości z okresu powojennego jest niezmiennie konieczne? Na ile pokazywanie jedynej zachowanej siedziby Hitlera w „dawnym blasku” ma współcześnie rację bytu? Na razie pozostaje otwartym pytanie, w jakim stopniu planowane trasy zwiedzania z audioprzewodnikiem będą uwzględniały nie tylko postrzeganą w kategoriach sensacji historię wojenną, ale także późniejsze dziesięciolecia.

Potencjał opowiadania o historii, jaki daje instytucja kultury, jest rzadko dostępną możliwością. Inaczej dzieje się w przypadku obiektów pełniących współcześnie inne funkcje – jak Dyrekcja i Muzeum Przyrodniczego Wielkopolskiego Parku Narodowego, dawny reprezentacyjny pałac Gauleitera Kraju Warty Arthura Greisera w Jeziorach koło Poznania⁹. W związku z funkcją budynku przywoływanie informacji historycznych uznano za zbędne, mimo że ślady pierwotnej koncepcji wewnątrz są nadal czytelne. Charakterystyczne kasetonowe stropy, schody oraz kafle kominowe pozostały niezmienione. Greiser celowo wybrał otoczenie rozległych terenów leśnych, aby jego pałac mógł służyć przyjmowaniu dygnitarzy na

polowania. Współcześnie funkcja dawnych wnętrz reprezentacyjnych pośrednio także łączy się z polowaniami jako pierwotną funkcją pałacu. Pomieszczenia parteru stały się bowiem tłem dla ekspozycji fauny i flory wielkopolskiej przyrody. Paradoksalnie jeden z pni drzew wspiera kasetonowy strop. W gąszczu przyrodniczych eksponatów ginie centralny ko-



Il. 9.

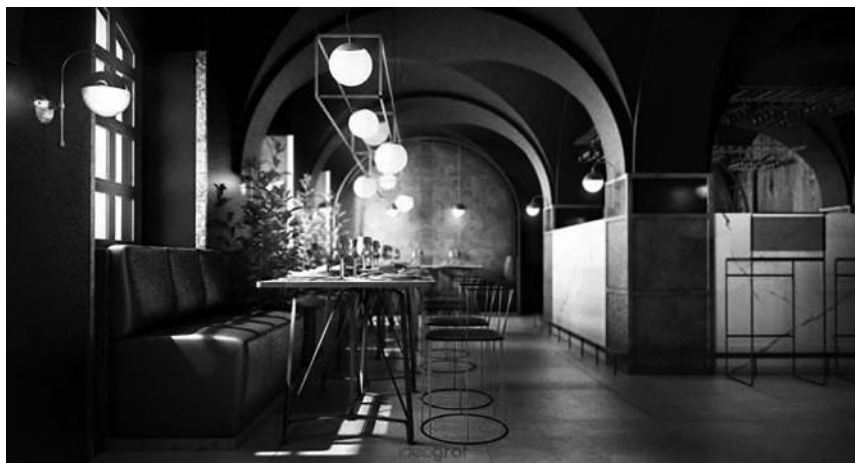
Podkrakowska rezydencja Otto von Wächera w Przegorzałach, wybudowana wg projektu Adolfa Szyszko-Bohusza z udziałem Richarda Pfoba i Hansa Petermaira, fot. W. Szymański, 2015

minek z przedstawieniami herbów miast Kraju Warty. W związku z tym, że kafle różnią się między sobą, należy przypuszczać, że zostały wtórnie wmontowane tu po wojnie i pochodzą z innych pokoi. Brak jakiejkolwiek tablicy informacyjnej na budynku jest zaskakujący i należy mieć nadzieję, że zarządzająca obiektem instytucja zadba jednak o odpowiednie opisanie i udostępnienie jego historii.

O ile w Poznaniu zachowane i dostępne wnętrza okresu okupacji pozostają powszechnie dostępne, o tyle niemiecka historia Wawelu pozostaje ukryta dla szerszej publiczności. W czasie wojny rezydował tu Gubernator Hans Frank, dla którego gruntownie przebudowano skrzydło dawnych kuchni królewskich¹⁰. Zaprojektowany został przez pracownię Franza Köttgena i Edgara Horstmann, prawdopodobnie z udziałem doradczym

» 10 D. Schenk, *Krakauer Burg. Wawel jako ośrodek władzy generalnego gubernatora Hansa Franka w latach 1939-1945*, Wysoki Zamek, Kraków 2013.

Adolfa Szyszko-Bohusza. Budynek obecnie zajmują biura muzealne. Wiadomo, że elementy klatki schodowej oraz jedna z łazienek pozostały w stanie niezmienionym, nie są jednak dostępne. Zachowane zdjęcia pokazują nie tyle apartamenty prywatne, co przede wszystkim Hansa Franka na tle historycznych oficjalnych wnętrz apartamentów królewskich, z których korzystał. Na stronie zamku wawelskiego w rubryce „historia” niemiecki epizod z historii zamku został zaledwie zasygnalizowany. Pojawia się jedynie wzmianka na temat zamieszkiwania Hansa Franka, nie ma przy tym mowy o dobudowanym skrzydle. Narracja na temat renesansowego okresu świetności polskiej rezydencji nie komponuje się z informacjami na temat okresu okupacji¹¹.



Il. 10.

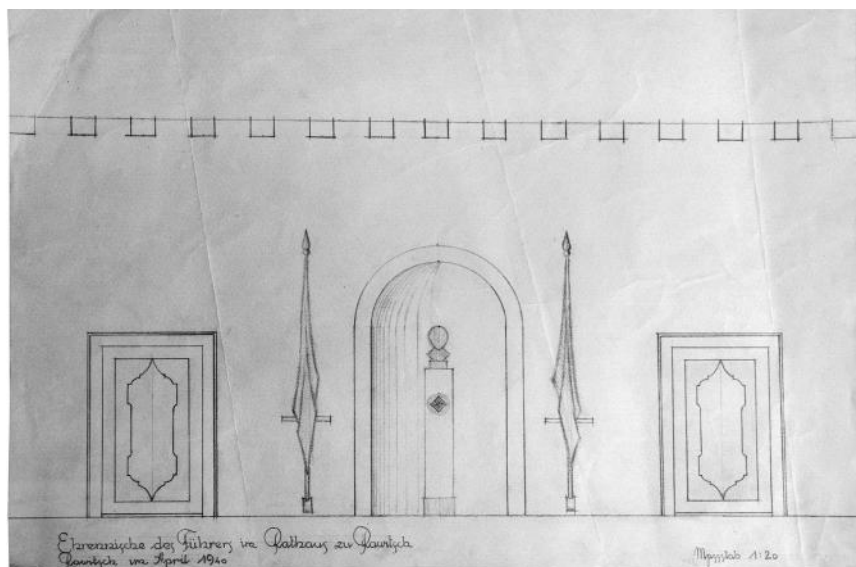
Wnętrze restauracji w piwnicy pałacu wg projektu pracowni Ideograf, <http://sztuka-architektury.pl/article/10983/tajemnicze-wnetrze-restauracji-u-zyyada> [dostęp: 1.10.2018]

Podobnie przemilczana jest historia podmiejskiej rezydencji w Przegorzalach, należącej do gubernatora dystryktu krakowskiego Otto von Wächtera, przemianowanej po zbudowaniu na sanatorium dla niemieckich żołnierzy. Zaprojektowana została przez Adolfa Szyszko-Bohusza wraz z Richardem Pfobem i Hansem Petermairem. Sam architekt, którego willa stała w bezpośrednim sąsiedztwie, był zmuszony do oddania ziemi pod budowę tego obiektu. Po wojnie znalazł się tu Instytut Badawczy Leśnictwa, a następnie Instytut Badań Polonijnych UJ. Do niedawna budynek był siedzibą dwóch instytucji należących do Uniwersytetu Jagiellońskiego, tj. Instytutu Europeistyki i Centrum Badań Holocaustu. Na

» 11 Historia wzgórze, <https://wawel.krakow.pl/pl/op/3/Historia-wzgorza-wawelskiego> [dostęp: 1.10.2018].

parterze budynku znajduje się restauracja, a poniżej kawiarnia. Ich główną atrakcją są tarasy z miejscem widokowym na Wisłę i Tatry.

Historia budynku, podobnie jak w przypadku podpoznańskiej siedziby Arthura Greisera, do niedawna była przemilczana, a nawet bywała przedstawiana w krzywym zwierciadle. Projekt przebudowy restauracji w piwnicach został opisany kilka lat temu w następujący sposób: „Architekci z biura Ideograf, poznawszy bogatą historię miejsca jak i właściciela,



Il. 11.

Projekt aranżacji wnętrza ratusza w Rawiczu, Muzeum Ziemi Rawickiej

postanowili stworzyć we wnętrzu pewnego rodzaju melanz kultur i tradycji, wprowadzając jednocześnie romantyczny i nieco tajemniczy klimat. Surowe, stalowe elementy, nawiązujące do historii krakowskiej Nowej Huty pojawiają się we wszystkich przestrzeniach restauracji w formie paneli, ażurowych konstrukcji czy nawet łusek, które swawolnie odwołują się do znanej wszystkim legendy o smoku wawelskim”¹².

Obecnie obiekt został poddany gruntownemu remontowi i jest użytkowany przez rozbudowaną restaurację z pokojami gościnnymi. Dopiero teraz ten sam prywatny inwestor zdecydował się na ukazanie historii gmachu, traktując ją zresztą jako element reklamy. Na stronie restauracji

» 12 Tajemnicze wnętrza restauracji U Ziyada, <http://sztuka-architektury.pl/article/10983/tajemnicze-wnetrze-restauracji-u-ziyada> [dostęp: 1.10.2018].

można bowiem przeczytać, że: „Wybudowany w czasie II wojny światowej jest jednym z niewielu dzieł architektury III Rzeszy w Krakowie, być może «najczystszy» i najlepiej zachowany przykład architektury III Rzeszy w Krakowie”¹³. Otwarte pozostaje pytanie, na ile taka reklama rzeczywiście ma moc oddziaływania.

Przykłady z Krakowa i Poznania można uzupełniać o dalsze realizacje związane z budynkami urzędów. Ciekawe w tym kontekście są przede wszystkim wnętrza gmachu sejmu śląskiego w Katowicach oraz ratusza w Oświęcimiu¹⁴. Widać na ich podstawie wyraźnie stylową różnorodność architektury wnętrz okresu III Rzeszy, uzależnioną od pełnionej funkcji – prowincjonalne budynki reprezentują odwołania do estetyki Hematschutzarchitektur, natomiast te w wielkich miastach – do wzorcowego budynku Nowej Kancelarii Rzeszy. Wiele podobnych projektów pozostało jedynie na papierze. Zachowane rysunki świadczą o tym, że w niektórych przypadkach aranżacją wnętrz zajmowali się domorośli architekci wnętrz. Także w mniejszych miastach dokonywano przekształceń na miarę lokalnych możliwości. W ratuszu w Rawiczu zaplanowano aranżację ścian wraz z centralnie położonym portretem Hitlera. Ponadto do gabinetu burmistrza wykonano meble w stylu nawiązującym do barokowych mebli gdańskich, z charakterystycznymi sylwetkami orłów¹⁵.

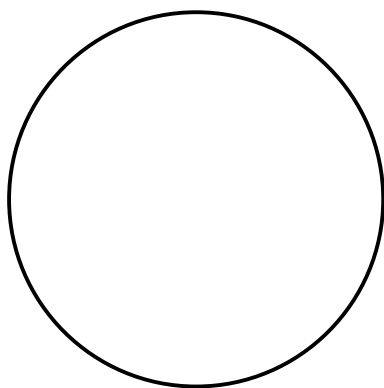
Jak wskazują rozmowy z przedstawicielami lokalnych społeczności, pamięć o miejscach związanych z II wojną pozwala na ich identyfikację jako przestrzenie o „obcym” charakterze. Tym samym postawiona przez Sudjica diagnoza o wciąż trwającym oddziaływaniu architektury III Rzeszy pozostaje aktualna. Wystrój pomieszczeń budynków poniemieckich, współcześnie odróżniający się od wnętrz oficjalnych obiektów z innych okresów, staje się tekstem pamięci kulturowej, przez który budowane są wyobrażenia o II wojnie światowej. Narracje krążące w społecznościach oraz przestrzenie, których dotyczą, pozostają ze sobą w nierozdzielalnym związku. Historia staje się czytelna nie tylko poprzez wyraźną niemiecką estetykę, ale także rosnącą wiedzę o ich roli i funkcjonowaniu. Poza nielicznymi wyjątkami, wiedza ta paradoksalnie nie jest przekazywana przez instytucje, które znajdują się w ich wnętrzach, co raczej portale poświęcone lokalnym historiom i z inicjatywy prywatnej. Jedynie w przypadku najważniejszego z przedstawionych obiektów – poznańskiego zamku – następuje świadome podejmowanie dialogu z historią, niosącą skojarzenia z trudną pamięcią o podwójnej niemieckiej kolonizacji. Mimo że pewne kroki podejmowane przez instytucję mają charakter dyskusyjny, należy do-

» 13 Historia budynku, http://www.uziyada.pl/pl/o_nas/historia/ [dostęp: 20.06.2019].

» 14 N. Gutschow, *Ordnungswahn. Deutsche Architekten planen im „eingedeutschten Osten” 1939-1945*, Birkhauser, Berlin 2001, s. 102-112.

» 15 Obecnie w zbiorach Muzeum Ziemi Rawickiej.

cenić, że jedyna podejmuje wyraźne starania na podjęcie interakcji z szeroko pojętą publicznością. Pozostaje mieć nadzieję, że takie dążenia staną się także udziałem innych instytucji znajdujących się budynkach związanych z okresem niemieckiej okupacji. ●



Doktor historii sztuki, absolwent Uniwersytetu Wrocławskiego i Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół historii sztuki, historii wnętr i wzornictwa oraz dziedzictwa kulturowego, czemu poświęcił kilkanaście tekstów, m.in.: *The survival or the revival of classical antique in the portraiture of the 14th century*, [w:] *Rafaël i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy*, Toruń 2003; *Ciało z marmuru, ciało z brązu, ciało z krwi i kości...* *O różnych sposobach (re)prezentowania ciała ludzkiego w średniowiecznej rzeźbie sepulkralnej*, [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, Wrocław 2010; *Żydowskie miejsca kultu i cmentarze Wrocławia – zmiany w czasie i przestrzeni*, [w:] *Krajobrazy zdefiniowane – znaki i symbole w krajobrazie*, Wrocław 2012; *Żaluzjowe meble Władysława Winczego, „Quart”* 2017, nr 3. Od 2013 jest związany zawodowo z Wydziałem Malarstwa i Rzeźby oraz Wydziałem Architektury Wnętrz i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

„Przestrzenie odzyskane”

– aranżacje wnętrz

w powojennym Wrocławiu

Istotnym elementem budowania wspólnotowej tożsamości Polaków przybyłych po 1945 roku na zajęte wschodnie tereny dawnej III Rzeszy był skonstruowany przez polskie władze mit Ziem Odzyskanych. Jego ważną egzemplifikacją stało się z jednej strony eliminowanie materialnych przejawów przynależności zdobytego terytorium do wrogiej nacji, z drugiej zaś – wzmacnianie symbolicznych korelatów świadczących o polskości zdobytych ziem, a więc np. akcentowanie tradycji piastowskiej¹. Według Pawła Kubickiego, dla pierwszych pokoleń nowych mieszkańców podstawową strategią asymilacji było zdefiniowanie Wrocławia jako prawdziwie polskiego miasta². Obcość niemieckiego dziedzictwa stolicy Dolnego Śląska była ponadto wzmacniana obcością kultury miejskiej, w której nieoczekiwanie znaleźli się przybywający głównie z terenów wiejskich polscy osadnicy. Walka o krajobraz semantyczny polegała zatem na zamazywaniu i wypieraniu w zbiorowej pamięci historii niemieckich właścicieli miasta i jej materialnych śladów, w tym wielkomiejskiej architektury przynależnej do różnych formacji państwa niemieckiego, którą uznawano za zbyt cenną dla „kultury robotniczo-chłopskiej”³. Praktyki „oczyszczania” historii miasta objęły w pierwszej kolejności likwidację niemieckich cmentarzy i pomników, czyli miejsc i obiektów odznaczających się najsilniejszym „zagęszczaniem semiotycznym”, dobitne reprezentacje obcych narracji historyczno-tożsamościowych. Niemniej ważną częścią „odniemczania” wrocławskich ulic było usuwanie napisów: szyldów, tablic informacyjnych,

» 1 Por. m.in.: *Zabezpieczamy zabytki polskie*, „Słowo Polskie” 1947, nr 25, s. 6.

» 2 P. Kubicki, *Poniemieckie dziedzictwo Wrocławia jako wartość. Od propagandy i ideologii do marketingu i promocji*, [w:] *Pod dyktando ideologii. Studia z dziejów architektury i urbanistyki w Polsce Ludowej*, red. P. Knap, Instytut Pamięci Narodowej Oddział w Szczecinie, Szczecin 2013, s. 224.

» 3 Por. M. Morelowski, *Walka z burżuazyjno-spekulanckim oszpecceniem Wrocławia*, „Słowo Polskie” 1951, nr 354, s. 4.

nazw ulic⁴, a w skrajnych przypadkach także skuwanie i zamazywanie nowożytnych inskrypcji epitafijnych⁵.

Zmiany nie obejmowały jedynie sfery urbanistyczno-architektonicznej, lecz także wkraczały w przestrzenie wnętrz – m.in. przejętych po niemieckich właścicielach mieszkań. Zakrojona na szeroką skalę akcja usuwania oznak niemieckiej przeszłości – co ciekawe – objęła także wnętrza prywatne. Wyrazem tego stały się zamieszczane w lokalnej prasie postulaty wzywające wrocławian do pozbywania się „odziedziczonych” po dawnych właścicielach posesji pamiątek: „wędrownka po mieszkaniach wrocławskich daje rezultat po prostu zatrważający. Nawet w mieszkaniach ludzi, mających pretensje do kultury, widnieją na ścianach okropne bohomyzy, wszystkie naturalnie z odpowiednimi napisami niemieckimi [...] Jaka szkoda, że tak niewielu mieszkańców Wrocławia wie, że na Ziemiach Zachodnich mieszka pracuje i tworzy przeszło sześćdziesięciu malarzy, których obrazy, czy ich reprodukcje przyczyniłyby się do podniesienia estetyki wnętrz naszych domów”⁶.

Jedną z propozycji adresowanych do mieszkańców miasta miał być cykl zdjęć znanego historyka sztuki Tadeusza Przytkowskiego, zajmującego się w latach 1946–1957 inwentaryzowaniem zabytków sztuki na Dolnym Śląsku. Jak informowało „Słowo Polskie” w artykule pod znamienitym tytułem „Zamiast niemieckich oleodruków artystyczne zdjęcia z Wrocławia winny przyozdobić nasze mieszkania: zdrową i godną naśladowania inicjatywę podjął Wydział Kultury i Sztuki Zarządu Miejskiego. Naczelnik St. Łoś zaprosił do Wrocławia wybitnego historyka sztuki dr Tadeusza Przytkowskiego, który zrobił na miejscu wielki cykl zdjęć fotograficznych, podkreślający w zabytkach architektonicznych miasta fragmenty świadczące niezłucie o jego polskości”⁷.

Na zdjęciach znalazły się wyłącznie zabytki poświadczające piastowski rodowód Wrocławia, a więc: portal z opactwa na Ołbinie, detale architektoniczne Ratusza, kościół św. Elżbiety oraz kościół Najświętszej Marii Panny na Piasku, reprodukowane także w formie pocztówek.

» 4 Akcję usuwania niemieckich napisów wspierała lokalna prasa: *Róbmy porządk*, „Słowo Polskie” 1947, nr 25, s. 6; „Pamiętki”, „Słowo Polskie” 1947, nr 31, s. 6; *Usuśmy ślady niemieczyny*, „Słowo Polskie” 1947, nr 99, s. 6; *Usuwać ślady niemieczyny*, „Słowo Polskie” 1947, nr 113, s. 6; *Usuwać napisy niemieckie. Odezwa wiceprezydenta Dymka*, „Słowo Polskie” 1947, nr 213, s. 5; *Teraz rzeczywiście znikną napisy niemieckie na domach*, „Słowo Polskie” 1948, nr 19, s. 4; *Kończymy z „poniemieckością”*, „Słowo Polskie” 1948, nr 57, s. 4.

» 5 Tego typu zniszczeń dokonano m.in. w sąsiedztwie kościoła św. Barbary, gdzie skuto niemieckie inskrypcje na osiemnastowiecznych tablicach epitafijnych.

» 6 *Usuńmy niemieckie napisy*, „Słowo Polskie” 1947, nr 226, s. 5.

» 7 *Zamiast niemieckich oleodruków artystyczne zdjęcia z Wrocławia winny przyozdobić nasze mieszkania*, „Słowo Polskie” 1947, nr 356, s. 4.

Ważną rolę propagandową w procesie politycznego spajania regionu z terytorium Polski odegrała zorganizowana w 1948 roku ze spektakularnym rozmachem Wystawa Ziem Odzyskanych. Przechowywany w Archiwum Akt Nowych w Warszawie tzw. *Projekt schematyczny wystawy wrocławskiej* zakładał, iż: „wystawa musi mieć charakter dynamiczny zarówno w swej treści, jak i w doborze środków. Stąd należy w niej zastosować najbardziej nowoczesne środki, takie jak: głos, światło, ruch – jako organiczne elementy wystawy [...]. Do pewnego stopnia uwzględnić należy także przy realizowaniu projektu próbę nadania wystawie charakteru «Wystawy – Książki», którą należy oglądać (jak książkę czytać) w określonej kolejności stoisk i eksponatów”⁸.



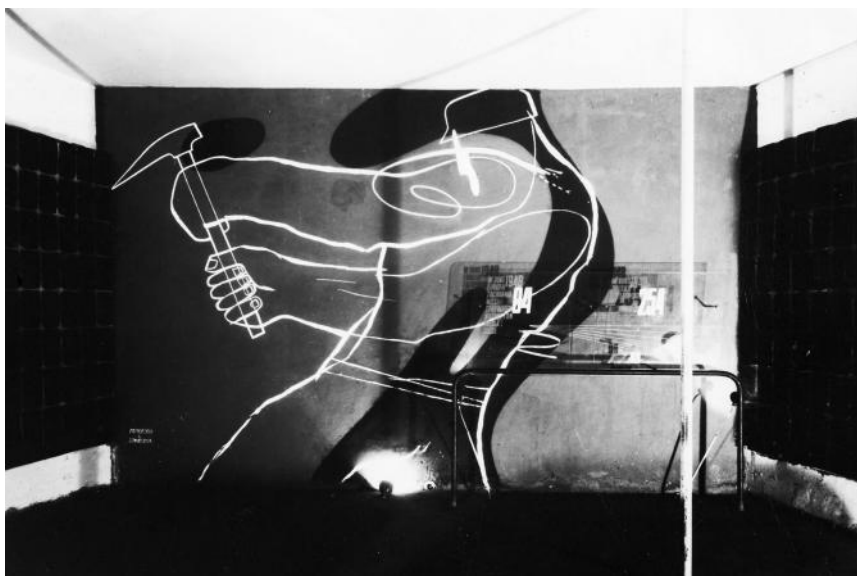
Il. 1.

Stanisław i Wojciech Zamecznikowie, wnętrze pawilonu „Węgiel” na Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu, 1948. Zdjęcie w zbiorach Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie

Sformułowane dla potrzeb scenariuszowych polityczne cele ekspozycji określały rolę i znaczenie nowych terytoriów dla gospodarki Polski i Europy: „Ziemie Odzyskane są dla Polski niezbędne i już dziś stanowią jej integralną część”, następnie: „Niemcy muszą i mogą żyć bez Ziem Odzyskanych” oraz „Ziemie Odzyskane w organizmie polskim będą wydajniej

» 8 Komisarz Rządu do spraw Wystawy Ziem Odzyskanych, 1948, Archiwum Akt Nowych, sygn. 6 (dalej jako KRWZO), s. 1.

pracowały dla Europy, niż gdyby były częścią Niemiec”⁹. Ostatecznie wystawa zyskała trzyczęściowy podział, uwzględniający: część problemową, prezentującą Ziemie Odzyskane w kontekście gospodarczym, politycznym i społecznym, część gospodarczo-handlową, która miała na celu prezentację panoramy prężnie rozwijającej się polskiej przedsiębiorczości, oraz część miejską, prezentującą dynamikę odbudowy¹⁰. Celem wystawy problemowej było ukazanie znaczenia nowo przyłączonych do Polski Ziem Zachodnich i Północnych jako czynnika politycznie, gospodarczo i kulturalnie stabilizującego powojenną Europę, następnie rezultat trzech lat podnoszenia się ze zniszczeń wojennych oraz zarysowanie perspektyw dla



Il. 2.

Stanisław i Wojciech Zamecznikowie, wnętrze pawilonu „Węgiel” na Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu, 1948. Zdjęcie w zbiorach Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie

społecznego i gospodarczego rozwoju Ziem Odzyskanych. Budynki i obiekty zgrupowane wokół centralnego dziedzińca zostały połączone swego rodzaju traktem wyznaczającym kolejność zwiedzania Wystawy, wskazującym kolejne sekwencje-„rozdziały” ekspozycji. Niewątpliwie najciekawszy artystycznie wystrój uzyskał Pawilon Czterech Kopuł rozpoczynający trasę zwiedzania i mieszczący problemową część wystawy. W jego realizację za-

» 9 Ibidem, s. 2.

» 10 J. Tyszkiewicz, *Sto wielkich dni Wrocławia. Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu a propaganda polityczna Ziem Zachodnich i Północnych w latach 1945-1948*, Oficyna Wydawnicza „Arboretum”, Wrocław 1997, s. 98.

angażował się zespół artystów zwany „grupą warszawską”. Ogólny poziom projektów artystycznych został oceniony bardzo wysoko przez specjalnie powołaną komisję pod kierownictwem prof. Jerzego Hryniewieckiego. Wszystkie prace, mimo wielokrotnych zmian programowych, były wykonane terminowo, tj. w przeciągu niespełna trzech miesięcy, od 1 maja do 21 lipca 1948 roku.

Warto tu wskazać przede wszystkim na znaczące pod względem artystycznym przestrzenie Pawilonu Czterech Kopuł – tzw. Strefy „A” Wystawy, obejmującej siedem działów: „Zniszczenia”, „Ludność”, „Dochód społeczny”, „Jedność Śląska”, „Węgiel”, „Odra i Komunikacja” oraz „Wy-



Il. 3.

Władysław Wincze wraz z zespołem, wnętrze Domu Mody, 1950-1951. Zdjęcie w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

brzeże, Porty, Eksport”. Niewątpliwie jedną z najciekawszych koncepcji aranżacyjnych zaproponowali Stanisław i Wojciech Zamecznikowie przy współpracy z Tadeuszem Pawluciem, którym przypadła w udziale plastyczna realizacja wnętrza rotundy „Węgiel”. Kompozycja miała obrazować tezę: „węgiel jest wkładem polskim w odbudowę Europy”¹¹. Wytyczne ekspozycyjne zalecały, aby wykorzystać: „wykresy plastyczne z węgla, makiety kopalni, makiety wagoników, itd., np. eksport węgla zobrazować wagonikami z węglem, ewentualnie statkami z węglem wg krajów prze-

znaczenia”¹². Sala „Węgla” została skonstruowana we wnętrzu największej północno-wschodniej rotundy Pawilonu Poelziga, co znakomicie wykorzystywała plastyczna koncepcja zaprojektowanego wnętrza zmierzająca do integralności przestrzeni uzyskanej nowymi wobec zastanej struktury architektonicznej środkami artystycznymi. Projektanci nie podporządkowali się dyspozycji wnętrza, nie wykorzystali masywnych kanelowanych kolumn rozstawionych pod ścianą sali, a wręcz przeciwnie, na bazie ramy architektonicznej zbudowali nową, całkowicie oryginalną przestrzeń. Za podstawę rozwiązania kompozycyjnego posłużyła falująca, nieregularna ściana wykonana z fibry naciągniętej na drewniane rusztowanie, pokryta regularnie rozmieszczonymi brykietami węgla, którą obudowano całą dolną część sali. W ten sposób autorom udało się uzyskać wrażenie wnętrza kopalnianego przy jednoczesnym zachowaniu strukturalności dzieła architektonicznego, zręcznie oddalając niebezpieczeństwo zaistnienia nazbyt wiernego, a przez to fałszywego mimetyzmu. Wnętrze Zameczników wpro-



Il. 4.

Władysław Wincze wraz z zespołem, wnętrze Domu Mody, 1950-1951. Zdjęcie w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

wadzało także istotny element dramaturgiczny, kierowało widza w labirynt wąskich przejść i korytarzy, których niespodziewaną kulminację stanowiła obszerna przestrzeń ciemnej rotundy z pasmami wektorów sugerujących kierunki i ilości eksportowanego węgla, naprowadzającymi wzrok ku zawieszonym pod czasą kopuły schematycznym globem i gołębem pokoju.

Również forma zalecanych infografik z danymi statystycznymi wymykała się standardowym schematom – zostały one wprowadzone dyskretnie i umiejętnie, co w swojej relacji podkreślał Jan Lenica: „wykresy i obliczenia zostały namalowane na taflach szklanych, co w ciemnej Rotundzie, na tle ścian z węgla, nie psuje zupełnie całości kompozycji. Czytelność tych tablic z bliska jest bardzo dobra, przez podświetlenie ich od dołu estetycznymi lampkami”¹³.



Il. 5.

Władysław Wincze, szafa biblioteczna w gabinecie prof. Ludwika Hirszfelda, 1951-1953. Zdjęcie w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

Ostatecznie kreacja Zameczników gwarantowała, jak pisali Michał Jassem i Jan Minroski, „wielką aktywność obudzonej wyobraźni i reakcji psychicznej”¹⁴, natomiast cztery lata po Wystawie zapewniła jej autorom nagrodę na I Ogólnopolskiej Wystawie Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej w Warszawie. Jak zauważa Andrzej Kostołowski: „było to ciekawe rozwinięcie pomysłów instalacyjnych Marcela Duchampa a także konsekwentne wnioski z innych modernistycznych osiągnięć, np. [...] Le Corbusiera [...] Fredericka Kieslera”¹⁵.

» 13 J. Lenica, *Zagadnienia plastyczne Wystawy Ziem Odzyskanych*, „Odrodzenie” 1948, nr 37, s. 6.

» 14 M. Jassem, J. Minorski, *Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu*, „Architektura” 1949, nr 10, s. 6-7.

» 15 A. Kostołowski, *Biegi z przeszkodami. Wystawy: Ziem Odzyskanych (1948) i Wrocław Moje Miasto (2000)*, „Quart” 2009, nr 11, s. 80; por. także: T. Fudala, *Słuch przestrzenny. Architektura wystaw Stanisława Zamecznika*, „Muzeum” 2008, nr 3, s. 8.

Ważne miejsce w obrębie omawianych tu działań zajmuje twórczość prof. Władysława Winczego, członka warszawskiej Spółdzielni Artystów „Ład” oraz założyciela i długoletniego dziekana Wydziału Architektury Wnętrz Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Po zakończeniu wojny Wincze wraz ze swoim współnikiem i przyjacielem



Il. 6.

Władysław Wincze wraz z zespołem, wnętrze biblioteki dawnego Zakładu Immunologii Akademii Medycznej we Wrocławiu, 1951-1953. Fot. J. Mierzecka. Zdjęcie w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

Olgierdem Szlekyssem objęli kierownictwo „Ładu” i w poszukiwaniu nowych możliwości lokalowo-produkcyjnych przybyli z Warszawy na Dolny Śląsk. W 1946 roku w zabudowaniach dawnej firmy Ferdinanda Rachnera w Kłodzku uruchomili meblarską stolarnię i modelarnię, gdzie produkowano meble i tkaniny przeznaczone głównie na rynek warszawski¹⁶. Niestety, ze względu na brak porozumienia z władzami centralnymi, a także z powodu problemów osobistych, drogi przyjaciół musiały się rozjeść. Wincze zrezygnował z kierowania „Ładem” i w 1948 roku zamieszkał we Wrocławiu, gdzie 1 października tegoż roku przyjął propozycję Eugeniusza Gepperta objęcia funkcji „zastępcy profesora” PWSSP i zbudowania podstaw organizacyjnych nowego kierunku studiów, jakim miał być po-

» 16 W Polanicy powstały sklep i oficyna kierowane przez Halinę Jastrzębowską.

czątkowo Wydział Projektowania Wnętrz i Sprzętów. Poza aktywnością akademicką Wincze angażował się także w prace projektowe wnętrz podnoszącej się z ruin stolicy Dolnego Śląska. Jak sam pisał: „powoli wrastałem we wrocławskie pogorzelisko, cudze i dopiero poznawane. Zresztą [...] odbudowa Wrocławia posuwała się naprzód, choć nie tak szybko, jak Warszawy. Powstawało nowe, polskie już miasto, w budowie którego i ja miałem swój trzygroszowy udział”¹⁷.



Il. 7.

Władysław Wincze wraz z zespołem, wnętrze siedziby Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej we Wrocławiu, 1952-1953. Zdjęcie w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

Pierwszym projektem wnętrz publicznych zrealizowanym przez Winczego po przyjeździe do Wrocławia był znajdujący się w Rynku Dom Mody. Nowy, wytworny zakład odzieżowy, entuzjastycznie anonsowany przez lokalną prasę¹⁸, był usytuowany w dawnym domu handlowym Louisa Lewy'ego. Budynek zyskał obszerny, przeszklony na całej szerokości fasady parter dostosowany do funkcji handlowych oraz równie przestronne wyższe piętro. Na parterze, po obu stronach sali, naprzeciw siebie

» 17 W. Wincze, *Fragmenty*, Wrocław 1991 (rkps w zbiorach ASP we Wrocławiu), s. 118.

» 18 Por.: *Ubrania na miarę nabywać będziemy w Państ. Zakładzie Odzieży Miarowej*, „Słowo Polskie” 1950, nr 187, s. 6; *Gmach krawców w Rynku*, „Słowo Polskie” 1950, nr 347, s. 8; *Jeszcze w kwietniu otwarty zostanie wielki Dom Mody*, „Słowo Polskie” 1951, nr 101, s. 3; *Największy Dom Mody w Polsce dziś rozpoczyna pracę*, „Słowo Polskie” 1951, nr 139, s. 3; *W Domu Mody każdy jest dobrze obsłużony*, „Słowo Polskie” 1951, nr 145, s. 5.

znajdowały się długie, lekko zaokrąglone bliźniacze kontuary wykonane z fornirowanego drewna. Nad nimi na stalowych wspornikach były zawieszone podłużne, podświetlane regały. Efektownym elementem kompozycyjnym wnętrza była północna ściana pokryta taflami ciemnego szkła oraz sąsiadująca z nią dwubiegowa klatka schodowa z żelazną balustradą. Druga kondygnacja w całości przeznaczona była na garderobę mieszczącą zasłaniane kotarami przymierzalnie. Dzięki zastosowaniu klarownej,



Il. 8.

Władysław Wincze wraz z zespołem, wnętrze siedziby Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej we Wrocławiu, 1952-1953. Zdjęcie w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

symetrycznej kompozycji układu mebli o wysokiej jakości wykonawczej i materiałowej wnętrza Domu Mody zyskały charakter luksusowego salonu konfekcyjnego, zrealizowanego w duchu projektów Spółdzielni Artystów „Ład”, a przeniesionego z przedwojennej Warszawy na grunt podnoszącej się z ruin stolicy Dolnego Śląska¹⁹.

Kolejnym ważnym projektem Winczego oraz jego współpracowników była aranżacja wnętrza dawnej Katedry i Zakładu Immunologii Akademii Medycznej we Wrocławiu: gabinet prof. Ludwika Hirszfelda, pełniący obecnie funkcję pokoju kierownika Katedry Mikrobiologii, oraz biblio-

» 19 Szerzej na ten temat w: T. Mikołajczak, *Wrocławskie wnętrza Władysława Winczego*, [w:] *Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945-1981*, red. A. Markowska, Z. Reznik, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2016 („Pamiętnik Sztuk Pięknych. Nowa Seria” 2016, nr 11, red. J. Malinowski), s. 99-109.

teka. Na siedzibę Katedry zaadaptowano wnętrza dawnego niemieckiego Instytutu Higieny Śląskiego Uniwersytetu Fryderyka Wilhelma. Istotnym wstępnym etapem projektu były konsultacje przeprowadzone przez Winczego z Ludwikiem Hirszfoldem. W świetle zachowanych relacji życzeniem szefa Zakładu Immunologii było pozostawienie w gabinecie neobarokowych mebli wykonanych z ciemnego dębu o bogatej dekoracji snycerskiej. Niezbędnym zatem zabiegiem było włączenie starszego zestawu gabinet-



Il. 9.

Władysław Wincze, wnętrze księgarni „Pod Arkadami”, 1956-1958. Zdjęcie w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

wego do realizowanej koncepcji artystycznej. Ostatecznie pomieszczenie stało się przykładem komplementarnego myślenia o przestrzeni wnętrza – projektowane elementy wyposażenia, z jednej strony potraktowane indywidualnie, wyrażały autorski zamysł Winczego, z drugiej zaś – udatnie uzupełniały zastane formy eklektyczne. Wśród zaprojektowanych sprzętów znalazły się także elementy kute w żelazie, wykonane przez Jana Kowalczyka, a także lniana tkanina żakardowa projektu Heleny Bukowskiej-Szlekysowej.

Dalszy etap prac projektowych obejmował przekształcenie dawnej sali wykładowej w salę biblioteczną. Autorstwo Winczego w tym przypadku jest tylko częściowe, współprojektantami biblioteki byli jego dyplomanci – Tadeusz Forowicz i Jan Kowalczyk. Niewątpliwym dziełem profesora są trzy miękko tapicerowane fotele zbliżone w swym kształcie

do zaprojektowanego później słynnego „uszaka”. W bibliotece znalazł się także kominek nadający użytkowej przestrzeni publicznej znamiona prywatnego, przytulnego wnętrza.

Zespołową realizacją, mającą tym razem charakter przymusowego udziału w zleceniu władz, była rewaloryzacja wnętrz zrujnowanej w czasie wojny resursy Stowarzyszenia Kupców Chrześcijańskich z przeznaczeniem na siedzibę klubu oficerskiego Armii Radzieckiej. Sam budynek o bogatej historyzującej szacie stylistycznej po wojnie był silnie zrujnowany, rewaloryzacja zaś miała objąć wszystkie jego wnętrza. Wincze stanął na czele zespołu projektantów jako kierownik i koordynator odpowiedzialny za terminy wykonawcze i poziom artystyczny przedsięwzięcia. Pracom towarzyszyły pełne niepewności i napięcia okoliczności – np. naciski polityczne



Il. 10.

Władysław Wincze, krzesło z księgarni „Pod Arkadami”, 1956-1958.

Zdjęcie w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

i narzucone krótkie terminy realizacyjne. Wśród artystów uczestniczących w projekcie znaleźli się m.in.: Roman Trocki, Stanisław Dawski, Aleksander Jędrzejewski, Wiesław Lange, Arkadiusz Włodarczyk, Eugeniusz Geppert, Stanisław Pękalski, Władysław Kamiński oraz studenci starszych lat PWSSP. W ciągu półroczu, od października 1952 do lutego 1953 roku, zespołowi udało się zrealizować wnętrza m.in.: okazałej sali bankietowej (obecnie teatralnej), biblioteki, foyer, holu i reprezentacyjnej klatki schodowej. Ważnym zamysłem opracowywanych projektów było utrzymanie

jednolitości formalno-stylistycznej, oddalającej jakiekolwiek aluzje socrealistyczne. W efekcie starano się nawiązywać do tradycji historycznej „polskiego empire’u”²⁰ oraz przedwojennego art déco, przywołując rodzime formy wątków dekoracyjnych, co widoczne jest choćby w kształtach głowic pilastrów, a także w formach ozdobnych żyrandoli, do dziś zdobiących główną klatkę schodową. Sam Wincze zaprojektował dla wnętrza biblioteki zespół przeszklonych szaf „utrzymany w stylu ładowskim”²¹. Mimo patriotycznych aspiracji polskich artystów w niektórych miejscach nie udało się ustrzec politycznych wpływów zleceńodawców – w bibliotece zawieszono sporządzone przez wrocławskich malarzy kopie obrazów dziewiętnastowiecznych artystów rosyjskich, na ścianach holu zaś wykonano malowidła wyobrażające „pejzaż nadmorski w klimacie krymsko-śródlądziomorskim”²². Po zakończeniu prac obiekt decyzją władz przekazano Towarzystwu Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, a obszerną salę bankietową przekształcono w 1956 roku w widownię Państwowego Teatru Młodego Widza, gdzie wprowadzono prowizoryczną drewnianą konstrukcję amfiteatralnych siedzisk.

W latach 1954-1956 na miejscu zniszczonej podczas działań wojennych zabudowy dawnego placu Tauentziena przeprowadzono budowę Kościuszkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, pierwszej dużej inwestycji mieszkanko-usługowej w powojennej historii Wrocławia. Choć architektura zwartej zabudowy placu Kościuszki wpisywała się w oficjalnie propagowane przez władzę ludową historyzujące „formy narodowe”, to realizacja wnętrza przypadła już na zmierzch doktryny socrealistycznej w Polsce. Jak pisze sam artysta: „wykonanie [...] wnętrza przypada [...] na okres przełomu i rewizji poglądów architektonicznych i plastycznych. Znalazło to swoje odzwierciedlenie w projektach wnętrza”²³.

Okres odwilży, zrywający z rygorystyczną doktryną realizmu socjalistycznego i odrzucający dekoracyjny eklektyzm, wpłynął na zastosowanie przez wrocławskich artystów całkowicie nowego zestawu motywów dekoracyjnych wypełniających sklepy i lokale gastronomiczne. Również projekty Winczego wyrażały świeżość koncepcji i śmiałość rozwiązań artystycznych. Wnętrza, skrzące się pogodnymi barwami regałów, zaopatrzone w fantazyjne metalowe meble, udatnie przełamywały powagę dostojnych fasad KDM-u, zapowiadając zwycięski pochód nowoczesności następnej dekady.

» 20 W. Wincze, *Fragmenty...*, s. 169.

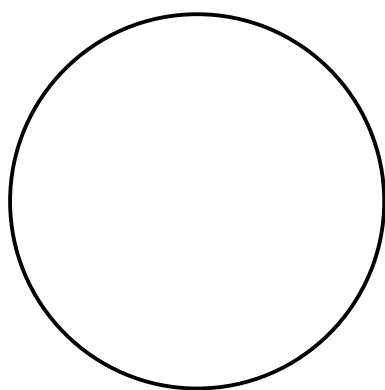
» 21 M. Jędrzejewski, *Architektura wnętrza, wystawiennictwo i scenografia w powojennym Wrocławiu. Część I: 1945-1981*, „Dyskurs” 2008, nr 8, s. 135.

» 22 *Ibidem*, s. 136.

» 23 W. Wincze, *Wrocławskie wnętrza*, „Architektura” 1959, nr 9, s. 381.

Próba oswojenia obcego miasta, jakim był dla Polaków powojenny Wrocław, przybierała różne formy adaptacyjne – od wspieranego przez lokalne władze programowego usuwania śladów przedwojennej przeszłości, po przeszczepianie na grunt wrocławski warszawskiej tradycji architektury wewnątrz spod znaku Spółdzielni Artystów „Ład”, reprezentowanej przez twórczość Władysława Winczega. Dzięki sporemu dystansowi, jaki dzielił Wrocław od stołecznego centrum politycznego, uniknięto stosowania w szerszym zakresie zalecanych przez partyjne władze motywów reprezentacyjnego i pompatycznego socrealizmu. Miało to także związek z ograniczaniem funduszy kierowanych na tereny o niepewnej politycznej przyszłości i ostatecznej rezygnacji z jakichkolwiek prób stworzenia w mieście monumentalnej zabudowy o charakterze propagandowym²⁴. Wrocławskie wnętrza pierwszej dekady lat powojennych stały się ostatecznie sumą doświadczeń pierwszego pokolenia artystów przybyłych na Ziemię Odzyskaną, którym przypadło w udziale kreowanie od podstaw, w niewątpliwie trudnych warunkach polityczno-ekonomicznych, wizualnej tożsamości podnoszącej się z gruzów stolicy Dolnego Śląska. ●

» 24 Por.: *Architektura lat 1949-1956 we Wrocławiu i na Dolnym Śląsku*, Katalog wystawy, red. A. Zwierchowski, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2004.



Agata Wojtyła-Młynarczyk

Urodzona w Tychach w 1986 roku, ukończyła studia na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu w 2011 roku, dyplom magisterski realizowała w pracowni prof. Edwarda Zielonki. Od 2011 roku obejmuje na macierzystej uczelni stanowisko asystenta w Pracowni Dyplomującej Projektowania Architektury Wnętrz Multimedialnych dr hab. Bartosza Jakubickiego prof. ASP. W 2018 roku uzyskała tytuł doktora. Pracę doktorską realizowała pod patronatem dr hab. Urszuli Smaza-Gralak prof. ASP. Poza działalnością dydaktyczno-naukową realizuje autorskie projekty wnętrz mieszkalnych i użyteczności publicznej w kraju i za granicą (głównie w Wielkiej Brytanii oraz Belgii), skupiając się na dostosowaniu zastanej architektury do indywidualnych potrzeb mieszkańców. Stylistyka proponowanych przestrzeni opiera się przede wszystkim na idei jasnych, otwartych wnętrz, przyjaznych szerokiemu gronu odbiorców. Projekty respektują zastaną (często historyczną) przestrzeń, wpisując się w otoczenie za sprawą organicznych materiałów i dominancie bieli. Minimalistyczne, wyczyszczone koncepcje stanowią bazę do kreacji zindywidualizowanej przestrzeni dostosowanej do konkretnego odbiorcy. Przykładowe realizacje to: Wielka Brytania – Apartament 78 Lewin Road (Londyn 2012), Willa przy Mnor Road (Londyn 2012), Apartament Montpellier Road (Londyn 2013), Belgia – Apartamenty w kamienicy przy Avenue du Parc (Bruksela, 2014), Apartamenty w kamienicy przy Avenue Moliere (Bruksela, 2015), Willa w Dilbeek (Dilbeek, 2018)

Biel jako medium w kształtowaniu współczesnej tożsamości wnętrz prywatnych. Architekt wnętrz kreujący estetykę odbioru przestrzeni

Wieloznaczność odbioru bieli, szczególnie w kategoriach wyznaczania, rozróżniania, opisywania czy wypełniania przestrzeni, stała się dla projektantów wnętrz intrygującym i inspirującym tematem rozważań, które stanowią próbę udokumentowania jej istoty w otaczającym nas świecie. Geneza wszechobecności i wielkiej wartości bieli w naszym otoczeniu nie musi być jednoznaczna, jednak poszukiwania związane z podstawowymi pojęciami determinującymi istotę barwy białej okazują się cenne w sprecyzowaniu jej obecnej pozycji w odbiorze przestrzeni mieszkalnych.

Biel kojarzy się z nowym początkiem, niezależnością i siłą. Biały, zimowy krajobraz odnosi się do chłodu, ale jednocześnie do nieskazitelnej, otwartej przestrzeni, którą wyobraźnia może kreować w dowolny sposób. Wszechstronność bieli sprawia, że posiada ona niebagatelne znaczenie w wielu sferach życia codziennego. A zatem ma wpływ na liczne aspekty naszego funkcjonowania. Świat wzornictwa i architektury zdaje się obecnie przesycony działaniami wykorzystującymi biel w różnych aspektach, mnogość doskonałych kreacji artystycznych powiązanych z bielą okazuje się zaskakująca. Najważniejsze z dziedzin projektowych, w których biel odgrywa kluczową rolę, to:

- Projektowanie wnętrz – biel stosowana jest w zależności od potrzeb i preferencji osób przebywających w danych strefach; sprawne operowanie tą wartością jest w stanie stworzyć wyjątkowo przyjazną i harmonijną przestrzeń. Białe wnętrza są otwarte na każdego typu lokatora, zapraszają, są odbierane jako „czysta karta”, pobudzają wyobraźnię, wychodzą naprzeciw nowej kreacji i adaptacji oferowanej przestrzeni.



Il. 1.
Salon. Widok przed i po

- Wystawiennictwo – trudno nie przyznać bieli dominującej roli w kreacji przestrzeni wystawienniczych. Biel, dzięki swojej uniwersalności, może stanowić idealne tło uwypuklające walory elementów, które są prezentowane. Bardzo trafnie ilustruje takie rozwiązanie ekspozycja prac malarskich Hiroshi Senju w japońskim muzeum sztuki nowoczesnej, projektu Ryue Nishizawa.
- Moda – „Mody kobiece również dostarczają przykładów, jak bardzo względne i zmienne jest piękno barwy”¹. Kolor jest uznawany za głównego dyktatora mody, a tym samym jest odpowiedzialny za kreowanie kolekcji największych projektantów. Nurty szybko ulegają zmianom, choć bywa i tak, że zataczają koło, wracając na wybiegi, ponownie zachwycają. Warto tu zwrócić uwagę na achromatyczną kolekcję Pret-à-Porter Valentino (jesień/zima 2015).
- Projektowanie/sztuka – analizując znaczenie i wpływ koloru na nasze życie, można również przywołać fotografię, rzeźbę, malarstwo oraz wzornictwo, gdzie biel stała się podstawą do tworzenia nie tylko

» 1 S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Czytelnik, Warszawa 1949, s. 29.

- znakomitych dzieł sztuki, dedykowanych odbiorcy, ale i produktów, dedykowanych użytkownikowi. Jako przykład kolaboracji artystów z czystą bielą można przywołać uznane dzieła sztuki: cykl rzeźb/ instalacji autorstwa Stefana Kerna *Refrigerator* (2002), białe pomieszczenie wyłożone panelami akustycznymi Michaela Ashera (1979) oraz instalację Jacoba Hashimoto *Clouds* (2005) lub *Absalona i jego Six Cellules* (1992), a także Leonardo Drew – *Number 80* (2002) czy asamblaż Christo i Jeanne Claude, reprezentujących land art, polegające na owijaniu charakterystycznych miejsc białym płótnem.
- Świat organiczny – cykliczne zmiany, determinujące barwy natury współdziałają ze sobą i tworzą harmonijny koloryt wyobrażający schemat funkcjonowania poszczególnych miejsc na naszej planecie².
 - Teatr, scenografia i film – to nieodłączne elementy kultury, które nie mogą się obejść bez wykorzystywania bieli w kreacjach twórczych. W przypadku filmografii Krzysztof Kieślowski zastosował kolor biały (*Trzy kolory. Biały*, 1993) jako synonim pojęcia równości, chcąc w swej trylogii przedstawić sztandarowe hasła wielkiej rewolucji francuskiej. Z kolei film Zbigniewa Rybczyńskiego *Imagine*, zdobywca Oscara (1987), stanowi doskonały przykład ułożenia teorii białego wnętrza w świadomości społeczeństwa.



Il. 2.
Salon. Widok przed i po

- Przestrzeń użyteczności publicznej – podobnie jak w przytoczonych wcześniej przykładach, i tu biel nabiera wyjątkowego znaczenia i można stwierdzić, że nierzadko jest to kontrowersyjna i wymagająca

» 2 G. Waterman, *Kolor w mieszkaniu*, tłum. A.M. Konopacka, Wydawnictwo Kalliope, Warszawa 1994.

przemysłanych uzasadnień, świadoma decyzja projektanta/ twórcy. Jako jeden z wielu przykładów tego typu działania chciałabym zaprezentować imponujące i konsekwentne realizacje firmy Armstrong.

Biel pobudza naszą żądzę kreatywności niezależnie od intencji i jakości przekazu. Znaczenia nabiera obecnie wybielanie przestrzeni wnętrz prywatnych, które jest traktowane tożsamo z oczyszczaniem otoczenia i ma charakter zrównoważonego, harmonijnego rozwoju kultury. Percepcja architektury jest postrzeganiem warstwy, która pokrywa strukturę i niezależnie od tego, jak cienka jest ta warstwa, która może być jedynie farbą – świadczy o całościowym odbiorze otoczenia. Pozbawiona dekoracji, czysta biała powierzchnia przejmuje rolę określającą przestrzeń, jako tło dla sztuki dekoracyjnej. Obecnie spotykamy się z określeniem mówiącym o „białej, nowoczesnej architekturze pierwszej połowy XXI wieku”. Czysta, biała przestrzeń jest punktem wyjścia dla projektanta. Dzięki niej może poznać prawdę o swoich realnych możliwościach. Automatyczne odrzucenie wszelkich barw i rozpoczęcie procesu doświadczania przestrzeni od bieli może w zaskakujący sposób przyczynić się do powstania projektu o innej jakości, jednak z jakiegoś powodu tak trudno nam zrezygnować z ubarwiania otoczenia, kojarząc białe przestrzenie z nudą i brakiem pomysłu.



Il. 3.
Biblioteka. Widok przed i po

Kolor biały nie jest zaliczany ani do kolorów ciepłych, ani do zimnych, dlatego jego odbiór nie jest jednoznaczny i w całkowitej mierze zależy od domieszki barwy, która doda mu podstawowe cechy. Jako kolor ciepły emituje dłuższe fale, co odbieramy jako ciepło, w przeciwień-

stwie do kolorów chłodnych. Odbiór barw wpływa na zmysły człowieka, zarówno aspekty psychiczne, jak i motoryczne oraz gruczołowe. Obecnie z powodzeniem biel stosowana jest nie tylko we wnętrzach prywatnych, ale i w obiektach użyteczności publicznej, biurach, muzeach, czytelnich, salach koncertowych, szkołach – pomaga w koncentracji i sprzyja skupieniu, jasne przestrzenie foyer mają za zadanie otwierać i zapraszać do



Il. 4.
Kuchnia. Widok przed i po

wnętrza. Jasne barwy optycznie powiększają przestrzeń – biel jako narzędzie w takich zabiegach stawiana jest na pierwszym miejscu. Dlatego we wnętrzach małogabarytowych projektanci chętnie proponują białe lub pochodne bieli ściany, które mają dodać im przestrzenności, co sprawia, iż pomieszczenie, do którego dociera więcej światła, można niemal dowolnie kreować. Kolor biały ma również praktyczne zastosowanie we wnętrzach, które są podnajmowane – biura, mieszkania, apartamenty. Dzięki bazie, jaką jest biel, łatwo dostosować przestrzeń do zmieniających się gustów najemców. Tego typu praktyka, szeroko rozpowszechniona na zachodzie Europy, coraz częściej znajduje zwolenników również w Polsce, choć tu w większości przypadków mieszkania przeznaczone pod wynajem były do tej pory już „lekko zużyte”. Decyzja o współpracy z architektem wnętrz następuje dopiero w chwili nabycia własnego „M” lub wybudowania domu. Moje spostrzeżenia są wynikiem indywidualnych działań projektowych oraz współpracy przy projektowaniu wnętrz mieszkalnych dla belgijskiej firmy A Votre Bon Gout.

Obserwując różnorodność projektowanych wnętrz mieszkalnych, można dokonać prostego podziału tych przestrzeni na: wnętrza, w których

biel dominuje, wnętrza, gdzie kolor biały wykorzystywany jest w sposób zrównoważony, wnętrza w wyraźny sposób unikające jasnych akcentów.

Załączone ilustracje prezentują autorski projekt – dwupoziomowego loftu przy wrocławskim rynku, który jest przykładem wielofunkcyjności i uniwersalności bieli wykorzystanej w sposób zrównoważony. Warstwowe nakładanie poszczególnych wartości pomogło doprowadzić zrujnowaną przestrzeń do stanu apartamentu o wysokim standardzie. W każdym z wnętrz biel została zastosowana w inny sposób, doskonale spełniając swoje zadanie. Stała się odpowiedzią na wiele pytań. Podobnie jak belki konstrukcyjne występujące w niemal każdym wnętrzu, spaja stylistycznie mieszkanie, stając się jego szkieletem, na którym buduje się nowa historia



Il. 5.
Łazienka. Widok przed i po

mieszkania przy ulicy Kotlarskiej we Wrocławiu – projektu realizowanego w latach 2016-2018.

Wnętrze dla projektanta może być „deską kreślarską”, kreowanie i ubieranie przestrzeni należy wówczas traktować jak nakładanie warstw, jedna na drugą, stopniowo. Czując przesyt jedną z nich, można ściągnąć, a po analizie świadomie do niej powrócić lub usunąć wszystkie nałożone warstwy i zacząć rozważania nad projektem od nowa. Tego typu działanie miało miejsce w opisywanej realizacji, która rozpoczęła się w kwietniu 2016 roku. Określam zaprojektowaną przestrzeń jako białą poprzez świadomość nałożonych w niej warstw dążących do wybielenia i wyczyszczenia zastanego otoczenia. Proces uaktywnienia zapomnianych wnętrz okazał się dużo bardziej skomplikowany niż w przypadku gotowych do obróbki mieszkań deweloperskich. Nietrudno zaprojektować wnętrze w przygotowanym „białym kubiku”, wołającym o przyporządkowanie mu odpowiednich walorów.

Loft przy ulicy Kotlarskiej był wyzwaniem ożywienia architektury. Przestrzeni pozbawionej światła, przestrzeni o bardzo skomplikowanej i zobowiązującej strukturze geometrycznej, pełnej napięcia, manifestującej swoją niechęć wobec nowych prób ukształtowania zastanych powierzchni. Budzące dystans wnętrze należało rozłożyć na czynniki pierwsze, podzielić na płaszczyzny je budujące. W ten sposób rozpoczął się proces wybielania, nakładania i uzupełniania warstw. Manewrując pomiędzy chaotycznymi kierunkami niejednorodnych form, trzeba było odbudować wzajemne relacje zastanych elementów architektonicznych, by nakreślić zupełnie nowy odbiór i rytm wnętrza. Realizacje nadające kolejne życie istniejącemu już obiektowi z „historią” bywają dużo trudniejsze niż te, w których budujemy



Il. 6.
Schody. Widok przed i po

całe wnętrze od podstaw, nie spotykając się z problemami, które stawia nam zastana architektura. Ważną kwestią jest również szacunek do tego, co pozostawiło nam dziedzictwo przestrzeni. W związku z tym, iż pewne elementy ze względów konstrukcyjnych były niemożliwe do transformacji – przesunięcia lub całkowitego usunięcia – została podjęta decyzja o nawiązaniu intensywnego dialogu z istniejącą tkanką obiektu. Obrana wcześniej ścieżka dotycząca wykorzystania bieli w przestrzeni sprzyjała założeniom. Jej współpraca z innymi barwami i fakturami miała na celu stworzenie harmonijnej przestrzeni, której końcowy odbiór powinien być daleki od doznań narzuconych przez wyjściową strukturę poddasza.

Po dogłębnej analizie potrzeb przyszłych mieszkańców jako trend wiodący w formowaniu przestrzeni obrany został „ciepły minimalizm”. Nakreślenie nurtu okazało się istotne, aby trwale i zdecydowanie oczyścić wnętrze z nadmiaru skomplikowanych elementów, dodany w związku wy-

razowym epitet miał podkreślać, iż mimo że postawiono na kompozycje jasne, proste i przestronne, zdominowane przez biel – dopełnieniem całości będą subtelne dodatki ocieplające charakter odbieranej przestrzeni.



Il. 7.
Przedpokój. Widok przed i po

W efekcie zadowalający stan realizacji apartamentu, obejmujący wszystkie kolejne „warstwy”, powstał niemal po dwóch latach od pierwszych pomysłów kreatywnych. Duże wrażenie robi wizualne podwyższenie sufitu, którego poziom na 209 cm względem posadzki sprawiał, iż początkowo osoby o wzroście 170 cm instynktownie schylały głowy, przemierzając pomieszczenia (il. 1). Największą zasługę trzeba tu przypisać bieli, która pokryła całą powierzchnię mieszkania poza zastanymi konstrukcyjnymi elementami drewnianymi, takimi jak: belki stropowe, krokwie czy podłoga (cała stolarka została poddana intensywnej, bardzo czasochłonnej renowacji). Wcześniejsza wersja lokalu z ceglаныmi ścianami oraz ciężką, drewnianą podbitką miała swój indywidualny charakter, jednakże w znaczny sposób wpływała niekorzystnie na odbiór wnętrza, sprawiając, że było one mroczne, niefunkcjonalne i mało przestrzenne, mimo imponującego metrażu. Po wejściu do lokalu otwiera się widok na salon, intensywnie doświetlony dzięki szerokim oknom i jasnym ścianom odbijającą wpadającą do wnętrza poświatę. Agresywny w swej formie kominek również został zastąpiony dużo skromniejszym rozwiązaniem – tzw. kozą (il. 2). Wydzielono tu dodatkową przestrzeń biblioteki z funkcją pokoju dla gości oraz nowym oknem połaciowym rozświetlającym przestrzeń od strony wschodu (il. 3). Możliwość porównania zdjęć sprzed i po realizacji daje całokształt ogląd sytuacji – łatwo dostrzec wyraźne zmiany, które za sprawą jasnych barw nastąpiły w najważniejszym pomieszczeniu apartamentu. Pozosta-

wione elementy konstrukcyjne po wyczyszczeniu doskonale zestawiają się z białymi płaszczyznami, które podbijają wartość każdego z detali. Najbardziej białym ze wszystkich pomieszczeń okazała się kuchnia (il. 4) – co w zasadzie nie jest dziwne, biorąc pod uwagę współczesne trendy. Białe, wertykalne płaszczyzny zabudowy meblowej, pociągnięte do poziomu sufitu, łączą się w intensywną, kontrastową kompozycję z horyzontalnymi uzupełnieniami, jakimi są czarne blaty i grafitowa posadzka. Światlik w dachu oraz prowadzące do niego schody są nowymi elementami przestrzeni, budując jej okazałą wielowarstwowość, dając możliwość chwilowego uwolnienia zmysłów na poziomie otwartego tarasu. Kuchnia bezpośrednio połączona jest z niewielką, monochromatyczną łazienką, gdzie subtelność barw stanowi kontinuum względem pozostałych pomieszczeń (il. 5).

Ciemne schody prowadzące na piętro zostały wymienione na bardziej funkcjonalne i spełniające wymogi bezpieczeństwa, delikatna, biżuteryjna balustrada stworzona z czarnych prętów integruje poszczególne kondygnacje i akcentując kierunki przestrzeni, wprowadza na wyższy poziom, gdzie stanowi subtelne dopełnienie jasnej strefy przedpokoju (il. 6). Zaproponowana geometria wnętrza jest na tyle interesująca, iż wprowadzenie dodatkowych detali mogłoby wywołać zakłócenia w odbiorze przestrzeni. Powiązania białych, wielokierunkowych płaszczyzn z organicznym rysunkiem usłojenia drewna czytelnie wyznacza strukturę poddasza, działając na zmysły i ukazując piękno odrestaurowanej architektury (il. 7).



Il. 8.
Pokój chłopców. Widok przed i po

Niewiele elementów wyposażenia w pokoju chłopców przekłada się na ilość miejsca do realizacji dziecięcych pomysłów, lokalizacja łóżek na dwóch osobnych antresolach pozwala podzielić przestrzeń na odpowiednie

strefy (il. 8). W wydzielonej po drugiej stronie piętra sypialni nie wszystkie elementy założeń projektowych zostały zrealizowane. Pozostawiona ceglana ściana miała nawiązywać do zastanej substancji, lecz okazała się na tyle dominująca, że poza dużym łóżkiem uniemożliwiła wprowadzenie innych elementów zabudowy (il. 9). Łazienka przynależąca do sypialni jest kontrastowym zetknięciem bieli i grafitowej szarości. Gra intensywnych szczegółów, takich jak: grafitowa okładzina ścienna, nowoczesna, forma grzejnika oraz liniowe oświetlenie, podporządkowane funkcji, stanowią kontrast dla spójnych, śnieżnobiałych płaszczyzn uwzględnionych w pomieszczeniu, budowanych przez ściany i armaturę (il. 10).

Apartament jest przykładem wielofunkcyjności i uniwersalności bieli. W każdym z wnętrz została zastosowana w inny sposób, doskonale odgrywając swoją rolę. Stała się odpowiedzią na wiele pytań.



Il. 9.
Sypialnia. Widok przed i po

Le Corbusier w metaforycznym nawiązaniu do białych katedr w publikacji *Kiedy Katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych* uzasadnia ich biel nowością, określa zjawisko wybielenia dążeniem do odnowienia, wprowadzenia w nieskazitelny, pierwotny stan. Być może jest to wskazówka dotycząca kreacji białych przestrzeni. Aby osiągnąć szlachetne, białe płaszczyzny, należy usunąć możliwie wszystko, co zastane, a dopiero po precyzyjnym procesie regeneracji otoczenia istnieje możliwość uzyskania efektu białej katedry, utożsamionej z tym, co ponadczasowe, piękne, dobre i ulotne³.

» 3 Le Corbusier, *Kiedy Katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych*, tłum. T. Słoboda, Centrum Architektury, Warszawa 2013, s. 29.

Zadaniem architekta projektującego dla rodziny jest zapewnienie ciepłej i żywej, trwałej przestrzeni. Pozorna jednorazowość bieli sprawia, iż zostaje ona wykluczona z zastosowania w kręgach rodzin. Staje się okazjonalna – biały obrus – dla gości, biała koszula – na święta, białe ściany – może za kilka lat, gdy dzieci podrosną. Biel w naszej codziennej przestrzeni po-



Il. 10.
Łazienka. Widok przed i po

winna być wykorzystywana z większą odwagą, więc należy wrócić do podstawowych jej wartości, do harmonii i czystości, którą wprowadza w otoczenie człowieka. Obserwując sinusoidalność w wykorzystywaniu bieli w naszym otoczeniu, możemy bez trudu zauważyć rotację trendów. Mimo zmiany estetycznych potrzeb człowieka dopatruję silnego stanowiska bieli na przestrzeni nadchodzących lat. Wbrew temu, iż jej funkcja nieustannie się zmienia, co jest procesem całkowicie zrozumiałym, biel stała się barwą ubierającą współczesne wnętrza. Jej aktualność nie przeminie, gdyż jako powłoka jednocześnie stanowi jej brak, pozwalając dostosować określoną przestrzeń do konkretnych wymogów.

Wnioski płynące z doświadczania przestrzeni sugerują, iż biel w swej prostocie zawiera nieskończoną ilość doznań, przeżyć i emocji. Może być przyjemna i surowa, ciepła i zimna, radosna i stonowana. Jest barwą dającą nam wielkie możliwości kreacyjne, dostosowującą się do każdej skali i przestrzeni. Potrafi stanowić nicość, a jednocześnie budować wszechświat. ●

Rozalia Świtalska

Ur. 1984, mgr, od 2013 roku jest asystentką prof. Konstancji Pleskaczyńskiej w Pracowni Projektowania Przestrzeni Publicznej na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W 2018 roku otworzyła przewód doktorski, którego tematem są wnętrza hoteli butikowych. Od dziesięciu lat aktywnie realizuje projekty wnętrz w przestrzeniach publicznych i prywatnych, zwracając szczególną uwagę na stworzenie atmosfery odpowiadającej użytkownikowi. Brała udział w wystawach w Polsce i za granicą (scenografia w Teatrze Narodowym w Tokio). Projekty *KuKuRyczka* i *Niegluptak* zostały wyróżnione i wdrożone do produkcji przez firmę VOX. Zajęła II miejsce w konkursie na „Wnętrze Poznania” na portalu homebook.pl. Ostatni projekt wnętrz to apartament w centrum Paryża. Jej realizacje publikowano w prasie i telewizji branżowej.

Wnętrza hoteli butikowych **– bogactwo doznań** **estetycznych, kulturowych** **i zmysłowych**

„Gdziekolwiek jestem, na jakimkolwiek miejscu na ziemi, ukrywam przed ludźmi przekonanie, że nie jestem stąd. Jakbym był posłany, żeby wchłonąć jak najwięcej barw, smaków, dźwięków, zapachów, doświadczyć wszystkiego, co jest udziałem człowieka, przemienić co doznane w czarodziejski rejestr i zanieść tam, skąd przyszedłem”¹.

Słowa wiersza Czesława Miłosza zatytułowanego *Gdziekolwiek* bardzo trafnie opisują ludzką potrzebę przeżywania doświadczeń zarówno tych wizualnych, jak i zmysłowych. Myślę, że świetną odpowiedzią na zaspokojenie tych pragnień jest poznawanie nowych miejsc i korzystanie w czasie tych podróży z hoteli butikowych. To właśnie ich wnętrza mogą być bogatym źródłem wrażeń. Hotele butikowe powstają od lat 80. XX wieku, jednak w ostatnich latach ich liczba wyraźnie zaczęła wzrastać. Otwierają je nie tylko prywatni inwestorzy, ale także właściciele wielkich i znanych sieci hotelowych. Często są nazywane hotelami przyszłości, bo oferują nie tylko zindywidualizowany pokój do spania, ale głównie niezapomniane przeżycie estetyczne. Przybliżają lokalną kulturę, niezależnie od tego, czy jest to obiekt mogący poszczycić się świetną lokalizacją w centrum dużej

» 1 C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2011, s. 1158.

metropolii, czy ukryty wśród bogatej roślinności maleńkiej tropikalnej wyspy. Głównym celem tego typu hoteli stało się wykreowanie wyjątkowego doświadczenia. Dzięki temu projektanci wnętrz hoteli butikowych mają okazję zaprezentować swoje najśmielsze wizje i dodatkowo zrealizować je na najwyższym poziomie wykonawczym. Czy faktycznie potrzeba noclegu tak ściśle związana z podróżowaniem stanie się niejako celem samym w sobie? Może oprócz dotąd znanych szlaków turystycznych powstaną nowe, na których zaznaczą się tylko niezwykle miejsca wypoczynku? A ich oferta wypełni nasz czas zarówno w dzień, jak i w nocy? Czy hotele butikowe to zbędny luksus czy tożsamość kulturowa zamknięta w czterech ścianach? Odpowiedzią na to pytanie może stać się niezwykle architektura wnętrz tychże hoteli, często aspirująca do miana dzieła sztuki. Nie od dziś przecież wiadomo, że człowiek potrzebuje piękna i pragnie dla siebie tego, co najwspanialsze. Jak przytoczył we wstępie do książki *Cool Hotels Europe* Profesor Axel Muller-Scholl: „Oscar Wilde chętnie przyznał się do swojego «prostego» gustu: po prostu wszystkiego co najlepsze”².

Znakomitych przykładów tego typu obiektów znajdziemy dziś w świecie całe mnóstwo. W ostatnich latach bowiem sektor turystyczny przeszedł poważne zmiany. Dzisiejsi podróżni to dużo bardziej niż kiedyś wymagający, szukający autentyczności indywidualiści. Poza produktami i usługami na najwyższym poziomie oczekują jeszcze innych wyjątkowych doświadczeń. Wizjonerstwo architektów, podkreślenie lokalnych wartości, audio-wizualne opowiedzenie historii miejsca, niezwykle, wysoce estetyczne doznania dla wszystkich zmysłów – stanowią sedno tego, co najważniejsze dla dzisiejszego podróżnika – przeżycie bardzo osobistej, emocjonalnej chwili.

Zatem czym są hotele butikowe? Według specjalistów z branży, nie istnieje ich jednoznaczna definicja. Najczęściej przyjmuje się jednak, że hotele butikowe (z ang. *boutique hotel*, nazywane zamiennie *design* czy *lifestyle hotel*) to obiekty wysokiego standardu, często nienależące do żadnej sieci, ale wyposażone w atrybuty spotykane w hotelach pięcigwiazdkowych. Obiekty te stawiają na zaspokojenie najbardziej wyszukanych potrzeb. „Pierwsze hotele butikowe powstały w latach 80. XX wieku w USA i Wielkiej Brytanii. Lokalizowane są zazwyczaj w centrach miast, nierzadko w historycznych zabytkowych budowlach”. Na ogół niezbyt wielkie (kilkadziesiąt pokoi i apartamentów), posiadają indywidualny wystrój, niejednokrotnie wykonany przez znanego projektanta wnętrz. W wyposażeniu tego rodzaju hoteli znajdują się często dzieła sztuki czy też

» 2 *Cool Hotels Europe*, red. M.N. Kunz, tłum. własne, teNeues Verlag GmbH + Co. KG, Kempen 2009, s. 5.

historyczne umeblowanie³. Zgodność wśród osób próbujących zdefiniować hotel jako butikowy odnosi się do konkretnych cech, a są to: świetna architektura, wyjątkowy styl oraz ciepły klimat tworzony przez nienaganny personel. Typowa butikowa nieruchomość nie przekracza liczby 150 pokoi, jednakże istnieją bardzo znaczący twórcy w tym segmencie biznesu, którzy kładą nacisk na zapewnienie gościom hotelowym odpowiedniej rozrywki i stworzenie teatralnego wystroju nawet kilkuset pokoi⁴. Warto też dodać, że rosnąca popularność obiektów butikowych sprawia, iż niektórzy właściciele hoteli tylko poprzez dodanie słowa: „butikowy” liczą na zwiększenie zysków. Nie sama nazwa jednak stanowi o istocie „butiku”, a panujący w nim klimat stworzony przez świadomego architekta wnętrz.

Aby łatwiej odnaleźć się w szerokiej ofercie, do dyspozycji użytkowników funkcjonują specjalne organizacje zrzeszające niewielkie, ale prestiżowe obiekty. Między innymi są to: Designhotels oraz Small Luxury Hotels of The World (SLH). „Wśród członków są tak różne obiekty jak naturalny Muse Saint-Tropez na francuskim Lazurowym Wybrzeżu, nieco loftowy w swym wystroju Magna Pars w Mediolanie czy Keemala ukryte w gęstym lesie wille na tajskiej wyspie Phuket”⁵. Ta sieć zrzesza około 480 hoteli w siedemdziesięciu krajach świata. W Polsce są to następujące obiekty:

- Blow Up Hall 50 50 (Poznań),
- Granary la Suite (Wrocław),
- Dwór Oliwski (Gdańsk).

Na podstawie osobistych doświadczeń chcę opisać kilka wybranych hoteli butikowych, które oddziałują niezwykle na ludzkie zmysły lub potrafią poruszyć duchową stronę odbiorcy. Najstarszy na świecie, otwarty w 1978 roku w Londynie, obchodzący w tym roku czterdzieste urodziny, pięciogwiazdkowy Hotel Blake to luksus „z wyobraźnią”, zaprojektowany przez Anouskę Hempel – specjalistkę w kreowaniu hotelowych doświadczeń. Dom dla indywidualistów wolnego ducha, zaciszny, pełen blasku, mieniący się w półmroku, pachnący, fascynujący labirynt pokoi, w których pragniemy się zgubić. Autorka ze swoją nienaganną dbałością o szczegóły zapewnia idealne połączenie koloru, tekstury i atmosfery zbudowanej z różnego rodzaju doznań. Każdy z pokoi to prawdziwie dopracowany zamknięty świat odpowiadający na specyficzne nastroje gości. Do dziś hotel uwielbiany jest przez osoby ze świata sztuki, filmu czy mody. Z pewnością

» 3 Wikipedia Wolna Encyklopedia, Hotel Butikowy https://pl.wikipedia.org/wiki/Hotel_butikowy [dostęp: 10.09.2018].

» 4 L. Anhar, *The Definition of Boutique Hotels*, <https://www.hospitalitynet.org/news/4010409.html?query=lucienne+anhar+boutique+hotel> [dostęp: 10.09.2018].

» 5 K. Dębek, *Hotele butikowe: więcej niż nocleg*, „Forbes” 2017, nr 8, s. 108-112.

nietuzinkowy, łączy teatralny rozmach z przytulnością domowego zacisza. Ilość tkanin, dekoracji, autentycznych, genialnie dobranych pod kątem tematycznym dzieł sztuki tworzy cudowną romantyczną aurę. W wyposażeniu pokoju znajdziemy sprzęt wysokiej klasy, pięknie wkomponowany w stylowe meble. Olbrzymim atutem jest doskonała obsługa potrafiąca wręcz wyprzedzić zachcianki gościa, poruszająca się z niezwykle elegancją i dyskrecją. Decydując się na pobyt w tym ponadczasowo pięknym wnętrzu, musimy przygotować się również na pewne cechy kulturowe związane choćby z zabytkową architekturą kompleksu kamienic, w jakim znajduje się obiekt. Stare drewniane okna klasycznie podnoszone do góry



Il. 1.

Hotel Blake Londyn, fot. M. Świtalski

z pewnością zapewniają świetną wentylację, ale zimą dla ceniących ciepło to może stanowić problem. Podobnie niezwykle wysokie łóżko (dla osoby stojącej pościel przypada na wysokości pasa) może wiązać się ze sporym ryzykiem. Osobne kurki z ciepłą i zimną wodą, drzwi pokryte niezliczoną ilością farby, zamykane na zwykły patentowy klucz. Wszystko to jednak buduje bardzo spójne, niepowtarzalne doznanie klasycznej elegancji, szczególnie gdy zakosztujemy angielskiego śniadania serwowanego w pokoju albo napijemy się słynnej herbaty z mlekiem w restauracji przy rozpalonym kominku. Wytnienia możemy także szukać w małym, choć urokliwym ogrodzie z pergolą i mnóstwem artystycznych i architektonicz-

nych akcentów. Nic dziwnego, że jeden z apartamentów o nazwie Corfu w 2013 został nagrodzony tytułem najseksowniejszej sypialni roku⁶ (fot. 1).

Na mapie Londynu znajdziemy jeszcze wiele innych zaskakujących, atrakcyjnych miejsc noclegowych. W samym sercu tego miasta, w dzielnicy Soho, tętniącej życiem zarówno w dzień, jak i w nocy, odkryjemy surrealistyczny świat marzeń uosabiający nowy luksus: inteligentny, oszczędny, ale złagodzony zdrową dawką dowcipu i ironii. Mowa o pięciogwiazdkowym Hotelu Sanderson, mieszczącym się w przekształconym przez Philippe'a Starcka budynku z lat 50. XX wieku, natomiast niedawno odnowione pokoje zaprojektowane zostały przez Tima Andreasa z pracowni Banjo. Nie brakuje w nich jednak form użytkowych autorstwa mistrza Starcka, szczególnie w wyposażeniu łazienki. W hotelu w porze *five o'clock* możemy nie tylko napić się herbaty elit Mad Hatters, w cudownym całorocznym Courtvard Garden, ale również skorzystać z niezwykle oferty świątyni ciała i duszy Sandersona – Aqua Spa⁷. W obiekcie dosłownie na każdym kroku odnajdujemy dzieła ze świata sztuki współczesnej oraz designu. Nad podświetlonym onyksowym barem przez cały rok kwitną bujne wisterie i glicynie. Wieczorową porą możemy również skorzystać z sali bilardowej, by choć na chwilę dać się zauroczyć niezwykle imponującemu witrażowi zdobiącemu jedną olbrzymią ścianę tego pomieszczenia. W hotelowym holu oprócz sofy w kształcie pełnych czerwonych ust znajdziemy inne niezwykle kurioza: fotel wykonany ze zwierzęcych trofeów, bogato zdobione kryształowe lustra i szklane kinkiety ukryte za gęstą warstwą marszczonogo woalu czy galerię psich portretów. Projekcje zdobiące ściany windy przywodzą na myśl opis z jednego z dzieł Bruno Schulza: „Niebo obnażało tego dnia wewnętrzną swą konstrukcję w wielu jakby anatomicznych preparatach, pokazując spirale i słoje światła, przekroje seledynowych brył nocy, plazmę przestworzy, tkanę rojeń nocnych”⁸. Zaskakujących elementów nie zabraknie także w wyposażeniu standardowego pokoju. Całkowicie przeszklona i przepięknie oświetlona łazienka zachwyci nie tylko użytkowników kochających chłodną nowoczesność, ale również szukających większej przytulności. Mamy bowiem do dyspozycji gęstą warstwę tiulu, zza którego dyskretnie rysuje się postać i przenika nastrojowe światło lub w pełni odgradzającą złotą kurtynę. Leżąc na łóżku, możemy podziwiać obraz dowcipnie zakomponowany na suficie, a po zasłonięciu rolet na oknach jak puzzle układanki pojawi się graficzna scenka rodzajowa. Podłogę natomiast zdobi specjalnie zaprojektowany dywan. Bez względu

» 6 Oficjalna strona internetowa hotelu Blakes, <https://www.blakeshotels.com/blakes> [dostęp: 10.09.2018].

» 7 Oficjalna strona internetowa sieci hoteli Morgan, https://www.morganshotelgroup.com/originals/originals-sanderson-london?utm_source=Google%20My%20Business&utm_medium=Website%20Button&utm_campaign=London [dostęp: 10.09.2018].

» 8 B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Wydawnictwo GREG, Kraków 2013, s. 39.

na to, czy znajdujemy się w przestrzeni wspólnej czy w konkretnym pokoju hotelowym, wszechobecny jest charakterystyczny zapach. Aby emocje towarzyszące nam podczas pobytu zabrać ze sobą na dłużej, można zakupić nieuchwytny urok miejsca w postaci świecy zapachowej bądź perfum do wnętrza (fot. 2).



Il. 2.
Hotel Sanderson, Londyn, fot. M. Świtalski

Z kolejnego hotelu, któremu warto poświęcić uwagę, zamiast zapachu możemy przywieźć sobie charakterystyczny kolor choćby w postaci lakieru do paznokci. Róż – bo o nim mowa – to motyw przewodni hotelu muzycznego Nhow położonego w Berlinie. Zapewni nam on bardzo futurystyczne doświadczenie oddziałujące głównie na zmysł słuchu. Ten czterogwiazdkowy hotel z dwoma studiami nagraniowymi, możliwością wypożyczenia gitary elektrycznej czy konsoli do gier, to prawdziwa wizytówka Karima Rashida, twórcy tej niezwyklej przestrzeni. Każdy detal tętni stylem tego projektanta: od grafik na ścianach, wykładzin czy pościeli, poprzez odważne formy mebli, lamp, aż po wideoart zdobiący ściany windy. Logo hotelu znajdziemy nawet na zastawie stołowej, wybierając pozycje godne uwagi w karcie menu, obowiązkowo w kształcie płyty winylowej. Serwowane posiłki oprócz dynamicznego otoczenia form przestrzennych same w sobie również zasługują na uwagę. Barwna zarówno pod względem wyglądu, jak i smaku kuchnia typu fusion zaspokoi najbardziej wymagających smako-

szy. Nowoczesne naczynia i zaskakujące detale typu jednorazowe pipety wypełnione sosem vinegret, którymi samodzielnie ożywimy smak porannej sałatki, uprzyjemnią poranek, wprowadzając element zabawy. Kamealna scena dostępna dla muzyków i przynależący do hotelu klub nocny na okrągło wręcz przyciągają rzesze poszukujących wrażeń. Wszystko to z niezwykle smakiem i nienaganną obsługą, która z przyjemnością zaopiekuje się bagażem i samochodem hotelowego gościa (fot. 3).

Berlin możemy podziwiać także z okien innego rewelacyjnego obiektu. Z tarasu baru Monkey, znajdującego się na dziesiątym piętrze hotelu Bikini Berlin 25H, rozciąga się widok nie tylko na pobliski Ogród Zoologiczny, ale na całą tętniącą życiem miejską dżunglę. Ogromne przeszklone ściany, charakterystyczne dla tego budynku, zaprojektowane zostały przez studio Aisslinger w 2014 roku⁹. Hotel Bikini to prawdziwa esencja



Il. 3.
Hotel Nhow, Berlin, fot. M. Świtalski

lifestyle'u, połączenie surowego betonu, przemysłowych płytek ceramicznych, roślin doniczkowych, neonów i wszechobecnych hamaków. Obsługa już na wstępie daje nam odczuć, z jakim luzem i swobodą powinniśmy poczuć się w tej przestrzeni. Leżenie z książką przy kominku, jazda na rowerze będącym na wyposażeniu niektórych pokoi czy sesja w saunie

» 9 Oficjalna strona internetowa sieci hoteli 25 hours, <https://www.25hours-hotels.com/hotels/berlin/bikini-berlin> [dostęp: 10.09.2018].

z widokiem na wybieg dla goryli zachęcają do nawiązywania relacji z innymi przybyłymi gośćmi. Sam pokój to świetnie zaprojektowana przestrzeń, wypełniona po brzegi autorskimi rozwiązaniami, takimi jak choćby wneka na rośliny w biurku czy półka z lakierowanej blachy na magazyny do czytania w łazience. W oknie obowiązkowo kolorowy hamak. Wszystko łącznie z kosmetykami pod czarnym mrocznym prysznicem wykonane z poszaniem środowiska naturalnego. Twórcom zależało, aby gość miał możliwość zaakcentowania własnego nastroju poprzez możliwość wyboru odpowiedniego dowcipnego hasła z książeczki – formy zawieszki na drzwiach. Ściany zdobią swobodne grafiki, gdzieś tam świadomie odrapane tynki, materiały i rozwiązania charakterystyczne dla zjawiska *green-design*. Autentyzm i zarazem surowość znajdziemy także w serwowanych posiłkach przygotowywanych na oczach klientów w klasycznych naczyniach Le Cru-set. W przeszklonej restauracji na ostatnim piętrze wydzielono intymne



Il. 4.

Hotel 25hours Bikini, Berlin, fot. M. Świtalski

przestrzenie rodem z opuszczonej szklarni, w której dziko rozpanoszyła się roślinność. Kawy napijemy się w zwykłym kubku, ale posłodzić możemy ją w bardziej niezwykle już sposób, częstując się kawałkiem plastra miodu wprost z ekologicznej pasieki. Wieczorem także na ostatnim piętrze możemy poczuć prawdziwie berliński nastrój w nocnym klubie utrzymującym nomadyczny i etniczny charakter całego budynku. Bezpośrednio do klubu

lub recepcji hotelu dostajemy się za pomocą windy znajdującej się w wysokim holu ozdobionym nowoczesną zmienną grafiką, na środku zaś stoi podrdzewiały trabant wypełniony dziką tropikalną zielenią (fot. 4).



Il. 5.
Hotel Mira Moon, Hongkong, fot. M. Świtalski

Punktem wyjścia dla stworzenia niebanalnej przestrzeni może stać się legenda, czego przykładem jest niesamowity, najczęściej nagradzany butikowy hotel Mira Moon znajdujący się w samym sercu Hongkongu. Chiny kojarzą się z legendami, a jedna z najważniejszych opowiada o pięknej i szlachetnej Chang'e, która po zażyciu eliksiru nieśmiertelności stała się tak lekka, że zaczęła unosić się ku niebu i nie była w stanie wrócić na Ziemię. Mieszka więc w Księżycowym Pałacu z nefrytowym królikiem o imieniu Yutu. Współautorem projektu wnętrz jest designer Marcel Wanders, którego „New York Times” okrzyknął swego czasu Lady Gagą świata designu¹⁰. Niezwykle dekoracyjne zabudowy meblowe, przeskalowane lampy, kwieciste dywany i mozaiki tworzą cudowny mariaż kształtów i kolorów. Jak przystało na Hongkong, całość wkomponowana została w niesamowicie wysoki przeszklony nowoczesny budynek zajmujący małą skrawek ziemi. Mimo efektu wizualnego ogromnego luksusu atmosfera jest wprost proporcjonalnie swobodna i niezobowiązująca. Widok gości

» 10 Oficjalna strona internetowa hotelu Miramoon, <https://www.miramoonhotel.com/> [dostęp: 10.09.2018].

w sportowym stroju i sandałach, siedzących przy kryształowym lustrzanym barze, dedykowanym wyłącznie do spożycia szampana, nikogo nie dziwi. Każdy najmniejszy detal jest opatrzony pięknym logo, a wyposażenie pokoju zaspokoi potrzeby najbardziej wybrednego podróżnika. Warto wspomnieć, że nawet stroje pracowników hotelu to bardzo udany przykład współczesnej mody, łączącej charakterystyczne dla całego hotelu wzory i kolory z chińskimi tradycyjnymi fasonami. Z tego hotelu, poza głową pełną inspiracji i sercem wzruszonym emocjami, możemy przywieźć do



Il. 6.

Bluewater Sumilon Island Resort, Cebu, Filipiny, fot. M. Świtalski

domu niemal wszystko, kupując sukienkę recepcjonistki, mięciutki ręcznik z nefrytowym królikiem czy zapachową świecę. Ruchome obrazy wewnątrz windy, bajkowy ogród rodem z *Alicji w Krainie Czarów* na dachu budynku, piękna siłownia i najznakomitszy wybór delikcji z całego świata sprawiają, że całość odbieramy jak prawdziwe dzieło sztuki (fot. 5).

Jeszcze innego rodzaju wrażen dostracza pobyt na maleńkiej wyspie Sumilon, leżącej nieopodal dużej wyspy Cebu na Filipinach. Sumilon Bluewater Island Resort to jedyny obiekt hotelowy na wyspie Sumilon. Ten czterogwiazdkowy ośrodek położony jest na terenie posesji o powierzchni 24 hektarów i zapewnia bezpośredni dostęp do plaży nad rafą koralową. Najbardziej niezwykle są jednak pokoje na samej plaży, a dokładniej *glamping*. Nazwa pochodzi od słów *glamorous* i *camping*, które w połączeniu

dają nam nic innego jak butikowy namiot. Nieduże, lecz przytulne igloo posiada dwa elegancko pościelone łóżka, stoliki nocne z lampkami, uzupełniany na bieżąco chłodny minibar, a nawet specjalną odporną na wilgoć komodę z szufladami. Znajdziemy w nich tradycyjnie zestawy ręczników, kosmetyków, a nawet suszarkę do włosów! Do dyspozycji gości są łazienki z prysznicem zewnętrznym w otoczeniu skał i naturalnej roślinności lub klasyczne, wykończone w naturalnej kolorystyce, do których równie chętnie zaglądają kraby i pająki. Ten nietuzinkowy rodzaj luksusowego



Il. 7.
Aparthotel Home, Kraków, fot. M. Świtalski

kempingu daje niesamowite wrażenia bliskiego kontaktu z naturą bez potrzeby rezygnacji z wygód, do których jesteśmy coraz bardziej przyzwyczajeni. Noc przepełniają zaskakujące dźwięki naturalnych żywych stworzeń połączone z regularnym szumem fal, w ciągu dnia natomiast poza nurkowaniem, spacerowaniem po tajemniczej wyspie wypełnionej scenérią rodem z kultowego serialu *Lost*, możemy popływać kajakiem po namorzynowej lagunie w poszukiwaniu ryb, ptaków, nietoperzy lub po prostu ciszy i spokoju. Prawdziwie ekstremalnych wrażeń dostarczy nam natomiast wycieczka do miejsca obserwowania i pływania z rekinami wielorybimi, które znajduje się w bliskim sąsiedztwie wyspy. Kontakt z tymi największymi rybami świata wymaga niemałej odwagi, jednakże ich niezaprzeczalnie piękno, spokój i dostojność zachwyci każdego (fot. 6).

Rynek hotelarski rozwija się bardzo szybko także w Polsce, więc warto wspomnieć o rodzimych realizacjach, które również zaskakują wyjątkowym charakterem. Aparthotel HOME, mieszczący się w samym sercu Krakowa, zaaranżowany w zabytkowej wolnostojącej kamienicy, łączy nowoczesne graficzne rozwiązania architektoniczne z elementami klasycznymi, takimi jak: kolorowe freski na sufitach, drewniane mozaiki parkietowe, witraże czy kunsztownie odrestaurowane drewniane schody. Całość wypełniona jest elementami sztuki współczesnej oscylującej w tematyce religii świata, co daje naprawdę ciekawy mariaż. Poza typowymi już w segmencie „butik” takimi udogodnieniami, jak: sauna, fitness, ekspres do kawy w pokoju czy stacja dokująca do IPada czy Iphona, na gości hotelowych czekają także miłe niespodzianki w postaci darmowych biletów do krakowskich muzeów oraz pomoc przy organizacji wycieczek do pobliskich atrakcji turystycznych. „W tym szaleństwie jest metoda”, jak głosi motto na stronie internetowej hotelu¹¹ (fot. 7).

Równie interesujący, choć jeszcze bardziej kameralny, jest Arthotel Lalala w Sopocie. Zgodnie ze słowami jednego z autorów albumu *Hotel Spaces*: „W kilku przypadkach hotele zleciły znanym artystom zaprojektowanie każdego pokoju, przekształcając w ten sposób neutralne przestrzenie w indywidualne opowieści”¹². Do stworzenia wnętrza tegoż hotelu właściciele zaprosili grono zaprzyjaźnionych polskich artystów. Między innymi są to: Jakub Rebelka – rysownik komiksowy, Iwona Cybula, Ula Wasilewska i Honorata Martin, Emilia Bartkowska i Patrycja Orzechowska, Joanna Piaścik, jest też pokój Kuby Bąkowskiego. Mamy tu do czynienia z zaskakującym zjawiskiem, każdy pokój bowiem jest zupełnie inny, rozwiązania graficzne czy artystyczne są na pierwszym miejscu, często wypierając funkcję, którą architekt wnętrza potraktowałby zapewne priorytetowo. Warto jednak odczuć przestrzeń widzianą oczami twórcy, który wnętrze sześcianu, jakim jest hotelowy pokój, potraktował jak puste płótno głodne jego wypowiedzi. Pokoje posiadają nietypowe numery (7, 38, 44, 77, 100, 295, 1600), a podczas rezerwacji mamy możliwość wybrać konkretny na podstawie artystycznych panoramicznych fotografii. W tej oryginalnej willi otoczonej przez egzotyczne bambusy, strzeżonej przez jaskraworóżowego baśniowego jelenia w skali 1:1, zaskoczy nas między innymi fotel ubrany w haftowany krakowski gorset, łóżko, którego nogi unoszą się na baletowych puentach czy różowa podłoga z wymalowaną grą w klasy. Z okazji trzecich urodzin w hotelu otwarto ósmy pokój, również wypełniony szalonymi rozwiązaniami. Obiekt, jak wiele innych tzw. „butików”, szeroko

» 11 Oficjalna strona internetowa apartotelu Home, <http://home-krakow.pl/pl/home-aparthotel> [dostęp: 10.09.2018].

» 12 *Hotel spaces*, red. M. Borrás, tłum. własne, LOFT Publications, Barcelona 2008, s. 159.

promowany jest poprzez media społecznościowe, aby jak najlepiej trafić do odpowiedniego grona odbiorców (fot. 8).

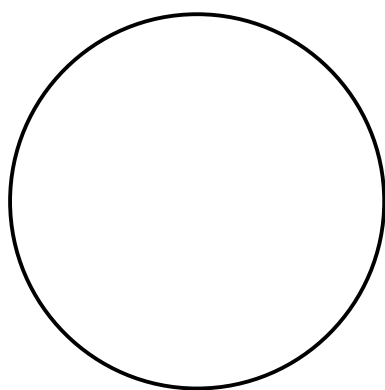
Jak pokazują przytoczone przykłady, rola architekta wnętrz przy tworzeniu hoteli butikowych nie kończy się na stworzeniu funkcjonalnej i estetycznej przestrzeni. Twórca może czerpać inspiracje z bardzo licznych źródeł, chcąc zaprojektować atmosferę miejsca, która wpłynie na przeży-



Il. 8.
Arthotel Lalala, Sopot, fot. M. Świtalski

cie wyjątkowego, oryginalnego doświadczenia. Wykreowanie tego, co nie jest materialne, wizyjne, lecz równie silnie oddziałuje na zmysły odbiorcy, bywa najtrudniejsze. To jednak architekt wnętrz decyduje o doborze zarówno materii, kolorystyki, umeblowania, jak i dźwięków, zapachów czy dzieł sztuki. Punktem wyjścia do powstania nowego konkurencyjnego na rynku obiektu może stać się sama lokalizacja, jak w przypadku hotelu Bikini 25H, będącego żywą oazą stanowiącą niejako pomost między berlińskim Ogrodem Zoologicznym a centrum życia kulturalnego miasta. Czasem istotę stanowi pomysł na motyw przewodni, jak ma to miejsce w hotelu Nhow, gdzie tematyka muzyczna doprawiona konkretnym kolorem oraz charakterystycznym stylem projektanta stanowi rewelacyjną kompilację. Legenda związana ściśle z kulturą państwa, w którym znajduje się obiekt hotelowy, to także świetna idea, szczególnie gdy w tak twórczy sposób wpleciona jest we wszystkie elementy stanowiące całość przeży-

cia hotelowego, jak ma to miejsce w „butik” Mira Moon. Niekiedy samo otoczenie – jego naturalne piękno, dzikość czy tajemniczość, mogą stać się myślą przewodnią stworzenia miejsca noclegowego o nieodpartym uroku i charakterze. Zawsze to jednak architekt wnętrz jako kreator nie tylko namacalnej przestrzeni, ale także ulotnych doznań, jakich możemy doświadczyć w hotelu butikowym, staje się swoistym „mistrzem ceremonii”, serwującym bogactwo doznań zarówno estetycznych, kulturowych, jak i zmysłowych. Zaangażowanie najbardziej utalentowanych i twórczych architektów wnętrz sprawia, iż powstają takie hotele butikowe, których piękno potrafi poruszyć duszę i na stałe zmienić nasze postrzeganie kreowania przestrzeni. ●



Ilona Dardzińska

**Dr inż. arch., adiunkt w Sopotkiej Szkole
Wyższej, absolwentka Politechniki
Gdańskiej. Zainteresowania naukowe:
społeczny aspekt projektowania,
połączenia współczesnych struktur
z zabytkowymi, a więc architektura na
styku ze sztuką, socjologią i estetyką
w kontekście interkulturowym.**

Kształtowanie się wnętrza w przestrzeni publicznej

Przestrzeń, zgodnie z definicją zawartą w *Słowniku języka polskiego*, stanowi „rozległy obszar bez widocznych granic” lub też „odległość między czymś a czymś”¹. Pierwsze określenie ma związek z urbanistyką jako projektowaniem przestrzeni otwartych, drugie zarówno z urbanistyką, jak i architekturą, tzn. przestrzenią ograniczoną przez układy budynków oraz ukształtowaną w ramach podziałów funkcjonalnych wewnątrz obiektów. Pojęcie przestrzeni wewnętrznej sugeruje pewien wycinek obszaru – enklawę ograniczoną przez zabudowę lub naturalne elementy krajobrazu. O publicznej przestrzeni wewnętrznej możemy mówić w odniesieniu do urbanistyki, jeśli termin ten dotyczy placów miejskich, pierzei ulic, wydzielonych ciągów pieszych (deptaków) czy charakterystycznych układów komunikacyjnych, takich jak: ronda, parkingi naziemne bądź węzłowe stacje przesiadkowe. Publiczną przestrzeń wewnętrzną w architekturze stanowią: hole, atria oraz komunikacja (klatki schodowe, windy itp.).

Przestrzenie publiczne można klasyfikować w różny sposób, uwzględniając ich walory: historyczne, geograficzne, estetyczne, a nawet społeczne. Współcześnie szczególną rolę w kształtowaniu przestrzeni odgrywa komunikacja, która z zasady ma łączyć, umożliwiając szybkie przemieszczanie się. W praktyce często dzieli, stanowiąc fizyczną i psychologiczną barierę, zniechęcającą do jej pokonania, a tym samym przyczyniającą się do malejącej tendencji zawierania więzi społecznych, np. Ch. Montgomery przeprowadził ciekawe badania², z których wynika, że jeżeli mieszka się przy ulicy o małym natężeniu ruchu (rzędu 2000 pojazdów dziennie), to wśród mieszkańców po drugiej stronie ulicy można mieć średnio sześcioro znajomych i troje przyjaciół. Natomiast osoba mieszkająca przy arterii o dużym natężeniu ruchu (rzędu 16000 pojazdów dziennie) ma średnio troje znajomych i co najwyżej jednego przyjaciela. Nawet jeśli potraktować te dane czysto poglądowo, pamiętając o wielu innych czynnikach ge-

» 1 *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pl/przestrze%C5%84> [dostęp: 8.05.2018].

» 2 Ch. Montgomery, *Miasto szczęśliwe. Jak zmienić nasze życie zmieniając nasze miasta*, przeł. T. Teszner, Wysoki Zamek, Kraków 2015, s. 64.

nerujących zawieranie znajomości, trudno lekceważyć kwestię ulicy jako pewnego rodzaju bariery w ujęciu społecznym.



Fot. 1.

Young Circle ArtsPark w Hollywood po rozbudowie w latach 2003-2007, arch. Glavovic Studio, <http://artandculturecenter.org/visit-hollywood> [dostęp: 13.02.2018]

Pośród urbanistycznych zespołów otwartych, jednocześnie ograniczonych istniejącym układem komunikacyjnym, ciekawym rozwiązaniem jest Young Circle Arts Park w Hollywood, na terenie którego znajdują się tylko dwa budynki: Performing Arts i Visual Arts, natomiast pozostałą część planu koła stanowi zespół parkowy z systemem komunikacji pieszej, umożliwiający szybkie przejście do terenów spoza okręgu (fot. 1). Innym, wyjątkowym przykładem ze względu na rezygnację z szerokiej arterii komunikacyjnej na rzecz rekreacji, jest rewitalizacja koryta rzeki w Seulu. Pierwotnie rzeka płynęła wzdłuż pasów jezdnych. W latach 1948-1960 rzekę Cheonggye zasłonięto żelbetową konstrukcją, na której zbudowano dodatkowe pasy drogi dla stale wzrastającej liczby samochodów szybko rozwijającego się miasta (fot. 2a). Dopiero w latach 2003-2005, poprzez zdemonstrowanie zbudowanych wcześniej dodatkowych pasów jezdnych, przystąpiono do odsłonięcia pierwotnego koryta rzecznego, które stało się chętnie uczęszczaną atrakcją spacerową (fot. 2b).

Specyficzną grupą przestrzeni wewnętrznych są place miejskie, często ukształtowane jeszcze w średniowieczu, poddawane radykalnym zmianom pod koniec XIX i na początku XX wieku w związku z narastającą siecią

transportu. Na archiwalnych zdjęciach wielu rozwiniętych miast z początku XX stulecia, w ich zabytkowych centrach możemy zobaczyć linie tramwajowe (w Mediolanie, Warszawie, Gdańsku). Jednak na przełomie XX i XXI wieku place w centrach miast zaczęto wyłączać z ruchu kołowego, zwłaszcza z transportu komunikacji publicznej, np. w 2007 roku Old Market Square w Nottingham przeprojektowano w taki sposób, aby użytkowali go wyłącznie piesi (fot. 3a, 3b). Istnieją różne sposoby kreowania przestrzeni. W opozycji do wcześniejszego przykładu, można znaleźć też takie miasta, w których linie tramwajowe wprowadza się wyłącznie w celu uspokojenia lub wyeliminowania ruchu samochodowego, m.in. Plac Sadi Carnot w Marsylii. Szerzej problem zmian w planowaniu transportu miejskiego opisuje prof. Jacek Wesołowski³. Niekwestionowanym wyzwaniem jest taka umiejętność zaprojektowania placu, aby jednocześnie uatrak-



Fot. 2a.

Widok na zabudowę Seulu w latach 60. XX w., <http://www.urbanacupuncture.network/2016/06/03/rebirth-of-a-river/> [dostęp: 12.02.2018]

cyjnić miejsce i zachęcić do spędzania na nim czasu. W skupieniu uwagi obserwatora, przechodnia, potencjalnego uczestnika – odbiorcy wrażeń, pomaga często zaznaczenie (fontanna, obelisk, rzeźba), oznakowanie (mural, graffiti, płaskorzeźba na elewacjach lub w płytach chodnikowych)

» 3 J. Wesołowski, *Miasto w ruchu. Przewodnik po dobrych praktykach w organizowaniu transportu miejskiego*, Instytut Spraw Obywatelskich, Łódź 2008.

czy wprowadzenie dominanty kompozycyjnej, najczęściej w postaci wyróżniającego się pod względem wysokości i/lub formy obiektu architektonicznego. Znakomicie opisuje to prof. Jacek Gyurkovich: „Otaczająca nas przestrzeń spostrzegana jest, zapamiętywana i rozpoznawana dzięki charakterystycznym sekwencjom. W krystalizowaniu się tych sekwencji istotną rolę odgrywają formy mocne, współtworzące ich atmosferę i stanowiące czytelne znaki, pozwalające na jednoznaczną identyfikację miejsc i przestrzeni. Dlatego też wyodrębnianie znaków, cech szczególnych, sta-



Fot. 2b.

Widok na zabudowę Seulu po przywróceniu nurtu rzeki w 2003 roku, <http://www.urbana-cupuncture.network/2016/06/03/rebirth-of-a-river/> [dostęp: 12.02.2018]

nowiących punkty odniesienia, jest procesem towarzyszącym całej historii rozwoju cywilizacji i kultury”⁴. Taką strukturą o cechach szczególnych mogą być nowoczesne konstrukcje wypełniające wolną przestrzeń kwartału zabudowy, np. Santa Catarina Market w Barcelonie o dominującej funkcji handlowej czy Metropol Parasol w Sewilli, pod którym w zależności od pory roku i potrzeb mieszkańców można ustawić lodowisko, tor wrotkarski oraz uruchomić towarzyszące im funkcje zabawowo-gastronomiczne. „Dominujące nad otaczającą strukturą miejską ogromne zaokrąglone parasole są zupełnie obce w tym kontekście, ale stanowią świadomą demonstrację nowości, wprowadzają bowiem nie tylko zaskakujące, miękkie,

» 4 J. Gyurkovich, *Forma i kontekst*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2007, z. 6-A, r. 104, s. 57.

biomorficzne formy, ale także stanowią manifest, eksperymentalne użycie nowych materiałów”⁵.

Niekiedy warunki sprzyjają temu, aby dodatkowe funkcje ulokować w kondygnacjach podziemnych, co sprzyja okazji do podwójnej aranżacji przestrzeni, m.in. w centrum Kopenhagi zaprojektowano system ciągów spacerowych i jednocześnie, poniżej poziomu terenu, biura z możliwością naturalnego doświetlenia (fot. 4). Podobne rozwiązanie zastosowano na osiedlu w Shenzhen, którego zespół obiektów z lat 2007-2009 uzyskał cer-



Fot. 3a.

Old Market Square w Nottingham w 1929 roku, <https://picturethepast.org.uk/image-library/image-details/poster/ntgm000832/posterid/ntgm000832.html> [dostęp: 12.02.2018]

tyfikat LEED (Leadership in Energy and Environmental Design). Obiekty te nie tworzą typowych wnętrza urbanistycznych charakterystycznych dla rozwiązań europejskich. Stanowią raczej grupę budowli osadzoną w naturalnym krajobrazie o lekko pofałdowanej rzeźbie terenu. Kilka funkcji, takich jak: audytorium na pięćset miejsc oraz restauracje, zbudowano poniżej poziomu terenu, wokół dziedzińca, co pozwoliło na naturalne doświetlenie przynajmniej części pomieszczeń⁶ (fot. 5). Z pewnością aspekt ekologiczny (panele słoneczne, odzyskiwanie wody deszczowej itp.) przeważał

» 5 M. Gyurkovich, *Hybrydowe przestrzenie kultury we współczesnym mieście europejskim*, „Monografia 438”, Politechnika Krakowska, Kraków 2013, s. 162.

» 6 Stephen Holl Architects / Vanke Center, www.architectural.com/stephen-holl-architects-vanke-center/ [dostęp: 12.02.2018].

nad chęcią aranżacji typowego wnętrza urbanistycznego, który mógłby zostać zaprojektowany w sposób bardziej sprzyjający sportowo-rekreacyjnym wymaganiom mieszkańców. Interesującą opinię na temat tego typu osiedli prezentuje prof. Wojciech Kosiński, który stwierdza, że „aktualna formuła masowego mieszkalnictwa w Chinach, także w «pokazowym» Szeszeniu, jest ideowym powrotem do najbardziej umasowionych i bezosobowych blokowisk «drugiego modernizmu» z lat 50.-80. XX wieku. Wielką zaletą procesu planistycznego i zaistniałego w efekcie master planu oraz praktyki w gospodarce przestrzennej Szeszenia są tereny zielone”⁷.

Przestrzeń publiczna zawsze stanowiła cenny obszar, który był zagarniany dla prywatnych korzyści, np. poprzez rozstawianie kramów



Fot. 3b.

Old Market Square w Nottingham w 2007 r., arch. Gustafson Porter <http://www.spacesyntax.com/project/nottingham-old-market-square/> [dostęp: 12.02.2018]

i warsztatów. Nic więc dziwnego, że pierwsze próby prawnego porządkowania przestrzeni stosowane były przez władze miejskie już w XIII wieku, np. w Italii w 1211 roku sformułowano nakazy rozbierania wszystkich urządzeń zajmujących przestrzeń wyznaczonego placu bądź ulicy, tj.: drewnianych portyków, dostawianych od zewnątrz schodów czy niskich murków. Statuty miejskie wskazują jednak, że nawet około połowy XIV wieku takie

» 7 W. Kosiński, *Paradygmat miasta 21 wieku: pomiędzy przeszłością polis a przyszłością metropolii*, Politechnika Krakowska, Kraków 2016, s. 154, 156.

elementy architektoniczne wciąż znajdowały się na części ulic miejskich i pozostawały nieuregulowanym do końca problemem. Potwierdzają to zapisy z Lukki z 1342 roku, dokumentujące istnienie tam blokujących ulice komponentów domów, murowanych i niemurowanych. Nakaz rozbiórki



Fot. 4.

Wnętrze urbanistyczne w centrum miasta – Center for Renhold, Kopenhaga, arch. WERK, 2010-2012, <https://www.competitionline.com/en/projects/46656> [dostęp: 14.02.2018]

schodów zajmujących ulice i balkonów nad nimi nadwieszonych, wymieniają m.in. dwunastowieczne statuty pizańskie. Z problemem tym zmagala się także Commune Bolonii, uwzględniając w 1288 roku rozdział dotyczący różnych obiektów: pod groźbą kary należało rozebrać te elementy, które powodowały, że nie można było bez przeszkód przejechać obok murów domów. Jeżeli zaś ktoś posiadał ławę (banchi) lub inne urządzenie zlokalizowane poza obrysem murów budynku, a zwłaszcza przy jego narożu, i jeżeli zajmowało ono dwie stopy w obrębie ulicy, musiał je usunąć (jedna stopa bolońska = 38 cm). Ostatni zapis w doskonały sposób ilustruje powód takich nacisków ze strony miejskiego ustawodawstwa. Chodziło przede wszystkim o zagwarantowanie swobodnego przepływu ruchu, na czym skupia się wiele innych fragmentów dotyczących zabudowy miejskiej, np. ten, mówiący, że prywatne obiekty w przestrzeni publicznej, które są wi-

doczne i blokują ruch, należy rozebrać⁸. Jedną z form architektonicznych, której wznoszenia zakazywano w dekretach komunalnych z XIII i XIV stulecia, były portyki drewniane – bardzo popularne pod koniec XII wieku we włoskich miastach (fot. 6a). Zostały ukształtowane jako wtórny element w postaci początkowo drewnianych podpór kondygnacji nadwieszanej nad przestrzeń publiczną, a więc zwolnionej od podatków, np. w Mirepoix⁹. Jak bowiem wynika z dokumentów, portyki powstawały w świetle ulicy, na terenie będącym publiczną własnością. Do pewnego momentu stanowiło



Fot. 5.

Organizacja przestrzeni osiedla z obiektem określanym jako *horizontal skyscraper*: Vanke Center w Shenzhen, Chiny, 2007-2009, Steven Holl Architects <https://www.architectural.com/steven-holl-architects-vanke-center/> [dostęp: 12.02.2018]

to naturalną dla mieszkańców miasta sytuację wykorzystywania domeny publicznej do prywatnych celów, na masową skalę i bez uiszczania jakichkolwiek opłat. Co więcej, ponad kondygnacją przyziemia zajętą przez podcienia nadbudowywano kolejne piętra domów. Portyki wykorzystywano do prowadzenia działalności rzemieślniczej i handlowej na świeżym powietrzu¹⁰. W odróżnieniu od portyków, inną metodą pozyskania przestrzeni

» 8 A. Chmielowska, *Obraz północnowłoskich ulic w prawie i przestrzeni XIII-wiecznej Bolonii*, „Quart” 2014, nr 1(31), s. 15.

» 9 K.K. Pawłowski, *Urbanistyka „à la français”. Tysiąc lat doświadczeń i europejskich innowacji. Dopelnienie obrazu*, t. I, Universitas, Kraków 2016, s. 328.

» 10 A. Chmielowska, *Obraz północnowłoskich...*, s. 16.

publicznej było budowanie przedproży, czyli reprezentacyjnych tarasów prowadzących z ulicy do głównego wejścia kamienicy mieszczańskiej. „Przedproża były specjalnością gdańskiej architektury. Co prawda, miały je kiedyś Kraków i Olkusz, nieliczne zachowały się też w Toruniu i Elblągu, jednak w Gdańsku było ich najwięcej”¹¹. Kunszt rzeźbiarski, z jakim wykonywano reprezentacyjne tarasy wzdłuż kamienic kilku ulic Gdańska, sprawił, że ulice te należały do unikatowych rozwiązań urbanistyczno-architektonicznych w skali całego świata (fot. 6b). „Najwspanialej rozwinęły



Fot. 6a.

Ingerencja w przestrzeń publiczną: Palazzo Grassi w Bolonii, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Portico_Palazzo_Grassi_-_Bologna.jpg [dostęp: 12.04.2018]

się przedproża w epoce baroku, kiedy to zamiast uprzednio stosowanych żelaznych balustrad, wprowadzono balustrady kamienne, niekiedy w formie tralek dźwigających kamienne oparcie, znacznie częściej w postaci umieszczonych między słupkami kamiennych płyt o rzeźbiarskiej, nieraz bardzo bogatej dekoracji”¹². Już pod koniec XVIII wieku sami mieszkańcy Gdańska zauważyli zmieniające się tendencje w architekturze – takie, które mogą przyczynić się do zburzenia istniejących obiektów. Opisuje to w swoich pamiętnikach Joanna Schopenhauer: „Wszystko to, co do niedawna było pogardzane jako starofrancuskie, zagarnia od pewnego czasu

» 11 A. Tarkowska, *Sekrety Gdańska*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2018, s. 33.

» 12 J. Friedrich, *Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 239.

pod swą potężną opiekę pod nazwą rokoka moda – najbardziej kapryśna władczyni. Niechby się jej spodobało rozciągnąć tę opiekę i na gdańskie przedproża! Trudno bowiem znaleźć wspanialsze rokoko, które byłoby bardziej jej godne!... Niezależnie od zamięłowania do rokoka pęd do upiększania, a raczej w naszych czasach chęć modernizacji, grozi im już od dłuższego czasu zbliżającą się zagładą”¹³. O ile na podstawie tego opisu można być przekonanym co do chęci likwidacji przedproży już pod koniec XVIII wieku, o tyle w kwestii samej liczby zlikwidowanych tarasów opinie bywają rozbieżne. „Ogólnie w latach 1863-79 rozebrano ok. 490 przedproży i przy-



Fot. 6b.

Ingerencja w przestrzeń publiczną: przedproża ul. Mariackiej w Gdańsku, <https://www.globtroter.pl/zdjecia/266301,polska,pomorze,gdansk,ulica,mariacka.html> [dostęp: 12.04.2018]

budówek”¹⁴. Inne źródło podaje, że do końca lat 70. XIX wieku usunięto ich około 1800¹⁵, co wydaje się bardzo mało prawdopodobne. Niezależnie od panującej mody i trendów stylowych, najistotniejszymi przyczynami likwidacji przedproży wydają się: konieczność poszerzenia ciągów komunikacyjnych głównych ulic miasta oraz wdrożenie sieci wodociągów. Część z nich przywrócono jeszcze w XIX wieku, niektóre dopiero w latach

» 13 J. Schopenhauer, *Gdańskie wspomnienia młodości*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1959, s. 20-21.

» 14 E. Keyser, *Die Baugeschichte der Stadt Danzig*, Köln 1972, s. 466.

» 15 A. Tarkowska, *Sekrety...*, s. 37.

dziewięćdziesiątych XX wieku, a znaczna ich liczba nigdy nie została zrekonstruowana.

Rolę kreatywności, również w organizacji przestrzeni publicznej, ciekawie opisuje Richard Florida. Podkreśla on znaczenie trzech „T” (technologii, talentu i tolerancji) jako warunków rozwoju gospodarczego¹⁶. W odniesieniu do urbanistyki połączonej z architekturą i sztuką można byłoby to lekko zmodyfikować do transkulturowości i twórczości, pozostając przy tolerancji. Efektem takiego połączenia mogą być kreacje twórcze w postaci rzeźb czy instalacji, zachęcające do zatrzymania się w przestrzeni publicznej, zastanowienia czy nawet nadania miejscu nowego charakteru. Do szczególnie interesujących twórców należy Fernando Botero, który jako przedstawiciel sztuki figuratywnej stworzył swój specyficzny styl, zwany „boteryzmem”, w nadawaniu rzeźbom monumentalnych i jednocześnie nieco prześmiewczych form. Jedną z nich – figura kota wykonana z brązu – znana pod nazwą Gato, została przywieziona do Barcelony w 1987 roku i ustawiana w wielu miejscach tego miasta. Inne jego rzeźby stanowią dopełnienie przestrzeni publicznych w Singapurze, Argentynie oraz Kolumbii. Spośród prowokacyjnych twórców działających w przestrzeni publicznej warto wymienić takich, jak: Ugo Rondinone ze swoimi rzeźbami-drzewami, Tim Hawkinson z cyklem instalacji Uberorgan czy Takaishi Murakami porównywany z Andym Warholem.

Iluzją funkcjonowania człowieka w przestrzeni otwartej jest atrium – rodzaj przykrytego dziedzińca. Często przykrycie to stanowi nowoczesną konstrukcję kontrastującą z zabytkową strukturą lub stylistyką całego obiektu, np. Robert & Arlene Kogod Courtyard w Waszyngtonie. Aby taki obiekt cieszył się zainteresowaniem, przydatne jest zaprojektowanie ciekawego programu użytkowego związanego z organizacją imprez o charakterze kulturotwórczym lub typowo rozrywkowym (wystawy, koncerty, spotkania autorskie). Najciekawsze współczesne przestrzenie publiczne są tak projektowane, aby umożliwiały łatwą orientację i identyfikację obszaru miasta. Ponadto oferują możliwość łączenia różnych aktywności, zarówno wśród mieszkańców, jak i turystów, wielokulturowość z odrębnością, organizację wyjątkowych wydarzeń ze spontanicznymi działaniami, np. Namba Parks w Osace (projekt Jerde Partnership, 2003). Jak pisał Bohdan Jałowiecki: „przestrzeń publiczna jest strefą wolności, gdzie każdy mieszkaniec może czuć się swobodnie, generując obrazy i dźwięki, dostarcza bogatej różnorodnej informacji oraz wielu zmysłowych wrażeń”¹⁷.

» 16 R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 257.

» 17 B. Jałowiecki, M. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Scholar, Warszawa 2006, s. 425.

Stałym elementem przyczyniającym się do poczucia komfortu w przestrzeni publicznej jest komunikacja piesza, a zwłaszcza schody, które dopiero w epoce renesansu zaczęły stanowić istotny akcent w kompozycji obiektu architektonicznego. Zarówno w starożytności, jak i w średniowie-



Fot. 7.

Schody: a) w przestrzeni zamkniętej w Medibank Melbourne z 2014 r. (Hassell Architects), <http://www.parallax.net.au/720-bourke-st-medibank-building/> [dostęp: 12.04.2018], b) zamykające pierzeję ulicy na wzgórzu Schlossberg, Graz, Austrii, https://www.google.com/search?q=schlossberg+tour+1%27escalier&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjOzcD6ru3dAhWpposKHfnpCogQ_AUIDigB&biw=1138&bih=513#imgrc=2Azqe-SflbUJ5_M: [dostęp: 12.04.2018]

czu schody nie stanowiły reprezentacyjnego elementu architektonicznego. Dopiero w XVI wieku zaczęły być eksponowane w centralnej części wewnątrz obiektu (lektorium kościoła Saint-Étienne-du-Mont w Paryżu, zamek Chambord) lub w elewacji, np. ryzalit w postaci otwartej klatki schodowej zamku w Blois. Ze współczesnych przykładów warto wymienić komunikację Medibank Melbourne z 2014 roku, która ze względu na swoje walory estetyczne i użytkowe stanowi dominujący element kompozycji wnętrza całego obiektu. Jego klatka schodowa ma bardzo nieregularną formę serpentyny, tworzącą wyjątkowo interesujący trzon obiektu, który wydaje się złożony z nieprzewidywalnych linii, mogących być próbą współczesnej interpretacji plastycznej łączącej krzywoliniowe płaszczyzny z modernistycznym funkcjonalizmem. Poza tym część komunikacyjną, oprócz schodów, współtworzą pochylnie, co jest rzadko spotykanym

rozwiązaniem wewnątrz obiektów biurowych (fot. 7a). Wśród najbardziej interesujących w skali światowej są schody prowadzące na wieżę zegarową Schlossberg Hill (Graz, Austria), których układ elementów balustrady wkomponowanej w maszyn skalny stanowi zamknięcie pierzei jednej z ulic miasta (fot. 7b).

Podsumowanie

W ramach współczesnych projektów zmieniających wewnętrzne układy przestrzenne można wyróżnić kilka tendencji:

- zmiana aranżacji placów miejskich poprzez wprowadzenie wielofunkcyjnych, nowoczesnych struktur,
- rezygnacja z ruchu kołowego na korzyść pieszych, co stwarza dla nich przestrzeń służącą głównie rekreacji,
- przekształcenie układów komunikacyjnych poprzez powrót do linii tramwajowych (istniejących kilkadziesiąt lat temu, zlikwidowanych ze względu na drgania działające niekorzystnie na struktury zabytkowe), obecnie cichobieżnych, niemających negatywnego wpływu na starą zabudowę,
- tworzenie deptaków z umiejętną kompozycją małej architektury i zieleni,
- aranżacja atriów jako przestrzeni pełniących funkcje kulturotwórcze lub rekreacyjne.

Problem umiejętnego zaprojektowania elementów wypełniających przestrzeń, znacznie wykraczając poza ramy estetyki, koncentruje się wokół zapewnienia różnych rodzajów aktywności dla wielu grup społecznych, co sprzyja integracji oraz rozwojowi indywidualnych zainteresowań. Rozłożenie elementów oraz symboli akcentujących przestrzeń powinno być na tyle umiejętne, aby spełniać również walory informacyjne. Wnętrza publiczne, które kształtują się w ciągu dziesiątków czy setek lat, stanowią przekaz poziomu kulturalnego danej epoki i wartości, jakim hołdowali ich projektanci. Sposób organizacji przestrzeni ma znaczący wpływ na więzi społeczne, stany emocjonalne związane z poczuciem przynależności, identyfikacji, akceptacji, odrzucenia itp. Projektanci nadal powinni dbać o to, ażeby ich propozycje organizacji przestrzeni były jednocześnie przejawem kultury, dążeniem do piękna i zaspokajaniem potrzeb przy ciągłym poszukiwaniu oryginalności oraz zachowaniu stałych, niezbędnych wartości duchowych, takich jak: poczucie bezpieczeństwa, komfortu i estetyki. ●

Katarzyna Podgórska-Glonti

Prof. dr hab., w latach 1991-1996 studia w PWSSP w Poznaniu. Dyplom obroniła w Pracowni Rzeźby prof. Jana Berdyszaka i Pracowni Tkaniny prof. Andrzeja Banachowicza. Laureatka Stypendium Ministra Kultury i Sztuki w 2008 roku. Prowadzi Pracownię Scenografii na Wydziale Architektury Wnętrz i Scenografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Pełni funkcję prodziekana Wydziału Architektury Wnętrz i Scenografii.

W 2018 roku uzyskała tytuł profesora zwyczajnego.

Autorka wielu indywidualnych i zbiorowych wystaw, projektów w Polsce i za granicą. Bierze udział w międzynarodowych warsztatach i interdyscyplinarnych projektach artystycznych.

Prowadziła autorskie zajęcia w Dartington Collage of Arts w Anglii, Universidad De Granada w Hiszpanii, w Ecole Supérieure Des Beaux Arts De Lyon we Francji, Accademia di Belle Arti Palermo.

Organizowała i współorganizowała liczne warsztaty, spotkania, plenery, pobyt studyjny studentów w Operze Paryskiej, A European Network For Dance Creation, Spazio, Art Stations Foundation, Poznań.

Korelacje przestrzeni.

Przestrzenie

architektoniczne

i ich konteksty jako

integralna część

wypowiedzi twórcy

Przestrzeń architektoniczna ma bezpośredni wpływ na wypowiedź artystyczną i często to ona wyznacza kierunek działania, determinuje ostateczną formę. Kontekst architektoniczny przestrzeni; muzeum, prywatne mieszkanie, ogród, klatka schodowa, przestrzeń sakralna, galeria określają kształt, jaki przybierze instalacja. Projekty *site-specific* już w trakcie procesu koncepcyjnego potrafią skonkretyzować ostateczny rezultat. Niekiedy pozostawienie decyzji do ostatniego momentu w trakcie realizacji pozwala na adekwatne urzeczywistnienie idei. Obydwie drogi formułowania dzieła są mi bliskie.

Przestrzenie architektoniczne, konteksty przestrzeni, obiekty, przedmioty oraz ich współistnienie pozwalają kreować nowe znaczenia. Ich wzajemny wpływ i zależności to obszar badań i fascynacji inspirujących do ciągłych poszukiwań. Sieć ich powiązań (często pozaużytkowa) prowadzi w różnych kierunkach. Natura tych powiązań ma właściwości uruchamiania refleksji dotyczącej człowieka i postrzegania rzeczywistości. Doświadczenie codzienności, czasu, przestrzeni, Innego. To, co obiektywne, staje się doświadczeniem subiektywnym i odwrotnie.

Chciałabym w tym miejscu powołać się na kilka własnych realizacji. Pierwszą z nich jest praca *Odnalezione. Utrwalone* (fot. 1). Warunki architektoniczne Galerii Wozownia dawały mi niespotykane możliwości. Ubrania używane, zbierane od ludzi tak znanych mi, jak i przypadkowych, umieszczałam, układając warstwami pomiędzy konstrukcją architekto-

niczną przestrzeni wystawienniczej. Zapisane w nich historie ludzi mogły nakładać się i uruchamiać nowe asocjacje. Marta Smolińska napisała: „[...] Każda sztuka odzieży: bluzka, sukienka, spodnie, spódnica, szal mają swoją indywidualną historię – jedne szepcą coś o szczęściu, radości, inne o samotności, pustce. Te poszczególne narracje zlewają się w wielogłos, który w każdym z odbiorców ponownie się indywidualizuje, lecz już na innych, osobistych zasadach, z odniesieniem do prywatnych własnych doświadczeń. [...] Pojawia się uderzające napięcie, konotujące nie uświadomioną wagę i istotność dostrzeżonej sytuacji jako śladu czyjejś emocji, czyjejś czynności, czyjegoś bycia w danym miejscu i czasie. Bycia, które nigdy nie powtórzy się już w taki sam sposób”¹.



Fot. 1.

Odnalezione. Utrwalone, Galeria Wozownia, Toruń

Powstała w tym samym roku, co poprzednia, była totalna interwencja w przestrzeń architektoniczną pt. *Geograf II*, także zbudowana na zasadzie warstw (fot. 2). Obejmowała wszystkie okna frontowej elewacji Pałacu Dąbskich. W XVII wieku należał on do biskupa kujawskiego, w latach dwudziestych XX wieku był siedzibą Państwowej Policji. Jego różnorakie funkcje i konteksty były dla mnie niezwykle istotne. Barokowa elewacja budynku, której okna wypełnione były szczelnie ubraniami, mogła powstać

» 1 M. Smolińska, *Topografia codzienności*, [w:] Katarzyna Podgórska-Glonti *Odnalezione Utrwalone*, katalog wystawy, Galeria Wozownia, Toruń 2008.

jedynie tam. Ubrania ułożone we wszystkich otworach okiennych budynku, jak w przekroju warstw archeologicznych, są materialną pozostałością człowieka.



Fot. 2.
Geograf II, Pałac Dąbskich, Toruń

Kolejna praca, zatytułowana *Pewnego dnia* z 2008 roku, powstała w Galerii ON w Poznaniu. Ubrania najpierw odwracałam na lewą stronę, aby móc zewnętrzną częścią owijać drewniane słupy podtrzymujące strop Galerii. Z kolei *Porośle* zmieniają kształt architektonicznej konstrukcji i przywołują codzienną czynność zdejmowania ich z siebie. Tytuł miał sugerować nieokreślony czas przeszły lub przyszły. Wobec garderoby, która już bez właścicieli pozostawała z zapisaną historią nieznanego czasu przyszłości.

Historie Własne powstały w Galerii Miejskiej we Wrocławiu, później na nowo zbudowałam ją w Galerii Starter w Poznaniu, która mieściła się w byłym mieszkaniu w kamienicy, *notabene* podobnym do tego, w którym sama obecnie mieszkam. Dwa miejsca, różne konteksty, tworzą kolejne warstwy znaczeniowe. Zwracam na to uwagę, gdyż nie jest to jedynie powtórzenie realizacji.

Legendy i podania Poznania były powodem innego działania w przestrzeni miejskiej, podczas Festiwalu Urban Legend w 2009 roku, w Poznaniu. Zaproszenie, które otrzymałam wraz z opowieścią, do której miałam

się odnieść, nie było przypadkowe. Opowieść o służących, które nosiły zbyt bogate spódnice jak na swój status. Za tę strojność musiały ponosić kary finansowe. Z kar w bardzo szybkim tempie sfinansowano Pręgierz stojący do dziś obok Ratusza. Realizację w przestrzeni Ratusza uzupełniłam dźwiękiem trzaskającego pejsza rozlegającym się na cały poznański Rynek. Z historycznych źródeł dowiedziałam się, jakie żeńskie imiona były wtedy popularne, stąd tytuł pracy: *Anna, Barbara, Elżbieta, Katarzyna*.



Fot. 3.
Makor, Projekt Próżna, Warszawa

Spotykałam się wielokrotnie z pytaniami i komentarzami moich prac w kontekście Holocaustu, który niewątpliwie może być kierunkiem odczytywania moich instalacji (fot. 3). Niemniej jednak ten sposób interpretacji jest mi daleki. Z tego powodu najtrudniejszym dla mnie wyzwaniem było przyjęcie zaproszenia do projektu *Próżna* w Warszawie, w 2010 roku. Było to wydarzenie dedykowane pamięci tragicznej historii Żydów, realizowane przez artystów z różnych krajów. Miejszem działań artystycznych była zniszczona, opuszczona stara kamienica, która w czasie wojny znajdowała się na terytorium getta. W studni klatki schodowej kamienicy zawiesiłam sznur powiązanych ze sobą sukienek. *Makor* – w języku hebrajskim oznacza przeznaczenie. Taki tytuł nadałam interwencji w przestrzeń opuszczonej kamienicy. Sznur sukienek realizowałam jeszcze dwukrotnie, za każdym razem przypisując mu życiodajną rolę.

Z kolei przykładem wchłonięcia przestrzeni architektury jest dzieło pt. *Rooms* z 2012 roku w Galerii BWA w Pile (fot. 4). Cytat zaczerpnięty z pism Waltera Benjamina: „przeszłość nie istnieje już więcej namiętnie pracuje w rzeczach”, wykorzystałam dosłownie, umieszczając go na szklanej rozsuwanej ścianie galerii. Nowym elementem były miniatury mebli, „rozsypane” na powierzchni białych ścian. Rozłożone na podłodze ubrania i projekcja postaci tworzyły całość. Drugą część wystawy stanowiły



Fot. 4.
Rooms, Galeria BWA, Piła

zawieszone w jednej linii ubrania. Przywołana w ten sposób codzienna czynność odwieszania ubrań była jedynie pozorna. Ubrania powieszone były na wysokości niemożliwej do ich zdjęcia.

Praca *Memory File* powstała w Artifex Gallery w Wilnie (fot. 5). Przed powstaniem galerii przestrzeń była prywatnym mieszkaniem. Wiedza ta zdecydowanie określiła kształt realizacji. Mieszkanie bowiem niepostrzeżenie, przez lata nabywa pamięci osób ją zamieszkujących, jest nasycone historią właścicieli. Niemożliwą do odczytania, tym bardziej fascynującą jako zapis zdarzeń, spotkań i czasu. Podobnie ubrania nabywają śladów pamięci swoich właścicieli. Projekt *Memory File* oparty jest na napięciu zachodzącym pomiędzy przestrzenią mieszkalną a ubraniem-rzeczą i ich zapisami. Jeden z pokoi wypełniał dźwięk zakodowanych rozmów. Wydaje się, że wystarczy otworzyć oczy, a wszystko widać. Nieodparta chęć

porządkowania według ustalonych zasad i kryteriów wszystkiego, jest powszechna we współczesnym świecie. Pojawia się tu pytanie, czy systemowość jest kluczem, czy koniecznością wobec nadmiaru? Transparentne obiekty w standaryzowanych wymiarach segregatorów odnoszą się do



Fot. 5.
Memory File, Artifex Gallery, Wilno

zjawiska pamięci selektywnej. Pamięci, która za nic ma całą formalność i obiektywność zdarzeń, przeżyć.

Linia i jej wieloznaczność stały się powodem dla badań granic możliwości, jakie niesie ze sobą w pracy, którą zatytułowałam *Linie II* (fot. 6). Wielość konotacji niekiedy wpływa na fakt, że intencja twórcza staje się nieczytelna. Wielokierunkowość odniesień ma zatem podstawowe znaczenie dla odczytania tej pracy. Linia pokrewieństwa, nieskończony zbiór punktów następujących po sobie, w tym przypadku wpisane w studnię klatki schodowej galerii, uruchamiają sensory powiązań. Rola przestrzeni architektonicznej ma wyjątkową wartość, współtworzy narrację.

Z kolei skojarzenia z miejscem, jakim jest ogród, nasuwają się same przez się w pracy *Forum*, wykonanej w Palermo na Sycylii (fot. 7). Funkcja miejsca, harmonia zapisana już w idei, wydają się w tym przypadku nieokreślone do końca. Przestrzeń ogrodu żyje swoimi nieznanymi zasadami. Zakładając jednak otwartość na inne, ciekawość nieznanego, potrafi zaskoczyć i zdumieć. Ogród, który zwrócił moją uwagę, przeczył wszelkim

wyobrażeniom. Działanie swoje oparłam na delikatnej interwencji skupiającej uwagę na współbrzmieniu natury i kultury. Motyw odwracania się towarzyszący wielokrotnie w realizacjach, tutaj za każdym obejrzeniem, ruchem zdumiewał innym widokiem. Jakby prowadził z nami grę, w której pewność oczekiwań co chwilę zostaje zachwiana. Pamięć zapisana w pozostawionej rzeczy – ubiorze na postumencie – silnie przywołuje obszary nieobecności zapisane w naszej pamięci. Stany nieuchwytnie mają zdolność wpływania na postrzeganie przez nas świata.

Ubiór – okrycie ciała, bez względu na status, przynależność społeczną towarzyszy nam codziennie (fot. 8). Wskazuje na to praca *Materialność pamięci I*, która została zaprezentowana w Galerii u Jezuitów w Poznaniu. Zawiera zapis fizjologiczny naszego ciała, ale także jest nieodłącznym świadkiem naszego funkcjonowania w świecie. Stanowi zarówno materię, z której często powstają realizacje, jak i źródło inspiracji do badań oraz tworzenia nowych realizacji. Brak wyrazistości, poszukiwanie miejsca, punktu, z którego ostrość będzie czytelna, jest ideą *Materialności pamięci*.



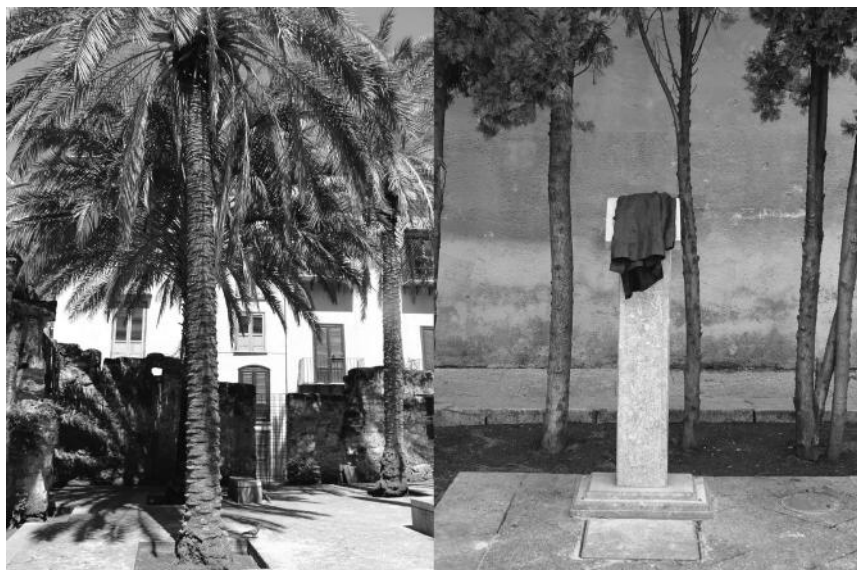
Fot. 6.

Line II, Galeria Art Stations, Stary Browar, Poznań

Zapamiętywanie i przechowywanie obrazów pamięci jest zależne od różnych czynników. Często niezależnie od nas. Fotografowane poszczególne części garderoby w momencie ich zdejmowania, chwilę później. Przeniesione na transparentną płaszczyznę pleksi. Poza figurą ludzką stają się

zupełnie pozbawione swojej funkcji. Poszczególne elementy, w swojej naturze miękkie, tutaj lewitują, prowadzą iluzyjną grę z widzem. Są one ułożone w formę okręgu, figury bez początku i końca. Ciągłe na nowo zbliżamy się i oddalamy wobec siebie, idei, pamięci.

Kolejną realizacją jest instalacja *Line* w Muzeum Literatury w Tbilisi w Gruzji (fot. 9). Muzeum Literatury, instytucja kultury, wypełniona słowem i jego historią, budynek z zawartością materialno-niematerialną, stał się miejscem dla interferencji wielu narracji. Wiersz *Żona Lota* Wisławy



Fot. 7.
Forum, Interactive Performance in Space, Palermo, Sycylia

Szyborskiej i fragment: „obejrzałam się podobno z ciekawości...”², nie przypadkiem pojawia się w tej przestrzeni. Zgoda na brak uzasadniania powodów. Istotne jest tu więc zanurzenie w codzienności, doświadczanie jej, uważna obecność ma zdolność uruchamiania refleksji i przeistaczania jej w kolejne, nowe artykulacje. Amfiladowy układ pomieszczeń wymusza konieczność przejścia przez nie, a także obejrzenia ich w kolejności. Każde z nich nasycone własną pamięcią, przenika się z naniesionymi poprzez indywidualne fragmenty pamięci, zapisami peryferyjnych wspomnień miejsc. Miejsc, sytuacji w przestrzeni otwartej, zamkniętej zatrzymanych wobec ulotności.

» 2 W. Szyborska, *Wiersze wybrane*, Kraków 2000, s. 209.

Ostatnią pracą, którą chciałabym przywołać, jest *Materialność pamięci II* (fot. 10). W Galerii u Jezuitów zamknięta loggia stała się miejscem interferencji przestrzeni, a także artefaktem. Białe koszule, każdy z nas ją ma lub musiał posiadać. W ilościach poza pojemnością prywatnej garderoby zaczynają oddziaływać szerszymi znaczeniami. Zawieszone ponad widzami tworzą chmurę pełną różnorodnych asocjacji. Widz, przechodząc, wprawia formę w delikatny ruch. Ta współzależność instalacji i odbiorcy jest dla mnie bardzo cenna. Widz nie jest jedynie obserwatorem, jego



Fot. 8.

Materialność pamięci I, Dwie katedry, Galeria Jezuitów, Poznań

obecność współtworzy i dopełnia pracę. Użyta linia czerwonego światła poziomicy ma wyznaczać nasze usilne starania wyznaczania poziomu, kierunku czy celu. Dźwięk przenosi nas w miejsce odległe od tego, w którym jesteśmy. Jednocześnie możemy być tutaj i tam... Czasami wystarczy jeden gest, słowo, aby uruchomić wielość ukrytych asocjacji wobec przestrzeni, architektury, w której się znajdujemy. Czas, wieloznaczny – oddzielający nas od przeszłych zdarzeń lub nieustannie wpływający tu i teraz, pozostaje miarą zasadniczą odczuwaną niekompatybilnie. J.L. Borges w *Nowej antologii osobistej* pisał: „Ts’ui Pen wierzył w nieskończone serie czasów, w rosnącą i zawrotną sieć czasów zbieżnych, rozbieżnych i równoległych. Ta przędza czasów, które zbliżają się, rozwidlają, przecinają i które przez wieki o sobie nie wiedzą, obejmują wszystkie możliwości. Nie istniejemy

w większości tych czasów; w niektórych istnieje pan, a ja nie; w innych ja; a pan nie; w innych istniejemy obaj”³.

Obszar zainteresowań twórczych ma niezwykle pojemność. Raz źródłem inspiracji jest idea, innym razem materia. Niemniej jednak zawsze człowiek i otaczająca go rzeczywistość pozostają najważniejsze. Refleksje wynikające z doświadczania rzeczywistości fascynują mnie i pozwalają na poszukiwanie oraz formułowanie nowych wypowiedzi artystycznych. W badaniach odwołuję się do pamięci jako zdolności umysłu człowieka do przechowywania, magazynowania i odtwarzania informacji o doświadczeniach¹. Doświadczeniach codziennych, nieistotnych i ważnych, doświadczeniach zbiorowych i indywidualnych, prywatnych. Zapamiętane zdarzenia, miejsca, spotkania, rzeczy i ich fragmenty inspirują do dzia-



Fot. 9.

Line, Muzeum Literatury, Tbilisi, Gruzja

łań twórczych. Engramy mają niezwykle cechę przenoszenia nas w czasie. Ślad, który pozostawiają, pozwala na odczuwanie, przywoływanie pamięci poprzez różne zmysły. Słowa filozofa Waltera Benjamina, napisane ponad siedemdziesiąt lat temu, wydają się szczególnie trafne: „przeszłość nie istnieje już więcej namiętnie pracuje w rzeczach”⁴, i wielokrotnie powracają w mojej twórczości. Ciągłe z nowymi odpryskami znaczeń, nieuchwytnymi

» 3 J.L. Borges, *Nowa antologia osobista*, przekł. A. Sobol-Jurczykowski, E. Stachura, S. Zembrzusi, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 132.

» 4 W. Benjamin, *Pasaże*, przekł. J. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 878.

poza całą materialnością, w której jesteśmy osadzeni. Budując kolejne narracje, a raczej ich fragmenty. Korelacje rzeczy i ich kulturowych kodów,



Fot. 10.
Materialność pamięci II, Galeria Jezuitów, Poznań

zaanektowane przestrzenie architektoniczne poszerzają obszar odczytywania sensów naszego istnienia. Materialność pamięci rzeczy pozostaje niewerbalnym nośnikiem opowieści. Przestrzenie architektoniczne i ich konteksty niewątpliwie są nierozzerwalną częścią wypowiedzi artystycznej, bez niej nie miałyby szans zaistnieć. ●

Witold Owczarek

Ur. 05.04.1962 roku we Wrocławiu.
Dyplom PWSSP we Wrocławiu
w 1989 na Wydziale Architektury
Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego.
Zatrudniony na ASP we Wrocławiu
w 2006 na Wydziale Ceramiki i Szkła
w Katedrze Działań Intermedialnych
w Ceramice i Szkle, od 2015 w Katedrze
Scenografii na Wydziale Architektury
Wnętrz i Wzornictwa. Prowadzi zajęcia
z komputerowego wspomagania
projektowania scenografii.
Zajmuje się grafiką komputerową,
grafiką użytkową, wystawiennictwem,
ceramiką artystyczną oraz malarstwem.

Synestezja i symulakry w przestrzeni scenicznej

W przestrzeni scenicznej zachodzą działania i związki ożywiające i wzmacniające inscenizowany utwór. Odbiorcą powstających komunikatów jest Widz. Całość działań – operowanie przestrzenią, jej składowymi i tworzącymi, światłem, plastyką, architekturą, dźwiękiem, ruchem scenicznym – ma na celu wzmocnienie przekazu inscenizowanego utworu, stworzenie drogi do przeniesienia Widza (odbiorcy) w przedstawiany świat. Środki używane do wzmocnienia tego przeniesienia mieszczą się w przestrzeni scenicznej i poprzez siłę swojego wyrazu oddziałują na wyobraźnię, posługują się uniwersalnymi znakami-kluczami, symbolami, metaforą, iluzorycznością, niedopowiedzeniem. Tak wzmocnione odczuwanie jest środkiem do przeniesienia w obszary hiperświatów, nierealne obszary wzmacniane doznaniem zmysłowymi, pobudzoną wyobraźnią, wreszcie indywidualną wrażliwością Widza.

Działania w obszarze przestrzeni scenicznej – pojętej szeroko, nie tylko jako scena teatralna, ale również film i inne zdarzenia zachodzące w zdefiniowanym jako scena obszarze, tworzą symulakrę realnego świata, nakładając na jego całkowicie nowy Obraz, tym doskonalszy, im precyzyjniej docierają do Widza używane w przestrzeni scenicznej instrumenty. **Symulakr** to termin filozoficzny, który pojawił się po raz pierwszy w dziele Jeana Baudrillarda *Symulakry i symulacja*¹. Nazwa symulakru, a także całego procesu symulacji odnosi się do niejednoznacznego ontologicznego statusu znaków objętych procesem uniezależniania się: z jednej strony nie istnieją materialnie w czasoprzestrzeni, z drugiej – nie funkcjonują one jako abstrakcyjne elementy systemu znaczeniowego. Zamiast tego, według słów autora, symulują one rzeczywiste istnienie, podobnie jak chory symuluje chorobę, tzn. wywołują realne symptomy przynależne zjawiskom rzeczywistym, wchodzą ze światem w interakcję. Pozorne istnienie prowadzi do symulakrów swoistego podwojenia rzeczywistości, a w konsekwencji niemożliwości odgraniczenia zjawisk porządku ontologicznego i znakowego. Stanowi to podstawę dla Baudrillardowskiego pojęcia hi-

» 1 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Wyd. Sic!, Warszawa 2005.

perrzeczywistości. Według Baudrillarda, żyjemy w świetle etnologii lub antyetnologii; etnologia jest wszędzie wokół nas, w świetle do końca poznanym i skatalogowanym. Żyjemy wszyscy we wszechświecie podobnym do oryginału – rzeczy są w nim dublowane przez scenariusz tych rzeczy – dublowanie nie oznacza bliskości ich śmierci. Moim celem jest omówienie tych instrumentów również z perspektywy praktyka biorącego udział w ich tworzeniu, a także refleksje widza – odbiorcy. W tych refleksjach chciałbym zacząć od tradycyjnej sceny pudełkowej, sceny z symboliczną czwartą ścianą, której „burzenie” weszło do kanonu spektaklu i szerzej rozumianego widowiska. Jest to miejsce przenikania się i mieszania się świata realnego, Widza-Observatora oraz Dramatu, który jest (cytując Joannę Warońską i Dariusza Kosińskiego): „Metaforą parateatralną, wykorzystywaną jako model do opisywania społecznych widowisk, ich postrzegania i porządkowania ta *drama* (greckie słowo oznaczające działanie), określające wszystkie „rzeczy czynione” – przeznaczone do oglądania przez innych (źródłosłów grecki *thea* – „widzieć”). Również eksponuje światopogląd jakiegoś nadrzędnego wobec wydarzenia autora, sposób jego wartościowania, a jednocześnie podkreśla udział widzów w budowaniu znaczeń, w tym również konstruowania ich tożsamości”. W rozważaniach swych chciałbym skoncentrować się zarówno na syntetyzującej funkcji dramatu i hierarchicznego uporządkowania komponentów przedstawienia, jak również odnieść się do koncepcji teatru postdramatycznego.

Teatr od początku swego istnienia stwarzał odrębne modele, odrębne światy zamknięte niejako w „pudełku”, żyjące własnym życiem, komentującym świat rzeczywisty. W tym miejscu nasuwa mi się skojarzenie z jednym z opowiadań z *Cyberiady* Stanisława Lema, w którym bohater, „[...] wynalazca Trurl, aby pocieszyć upadłego tyrana Eksyliusza, postanawia skonstruować miniaturowy świat – królestwo w pudełku, zamieszkałe przez symulacje ludzi: «całe to państwo mieści się w pudle, a format jego wynosi metr na sześćdziesiąt pięć centymetrów na siedemdziesiąt». Kolega Trurla, Klapaucjusz, ma mu za złe ten wynalazek, «Ofiarowałeś temu okrutnikowi, temu urodzonemu dozorczy niewolników, temu torturofilowi, czyli mękolubowi, całą społeczność we wieczne władanie» Trurl tłumaczy się «intencją moją było sporządzić jeno symulator państwowości, model cybernetycznie doskonały, ni więcej»². Użycie rekwizytów, masek, lalek, obiektów scenograficznych ma wspomagać widza w przeniesieniu w inny świat, kreowany w przestrzeni scenograficznej. Widzowie, wspomagani przez sensualne doznania, wprowadzani są w hiperrzeczywisty świat, wygenerowany przez dramaturga, reżysera, scenografa, choreografa,

» 2 M.R. Wiśniewski, *Lem – on naprawdę wszystko przewidział*, www.gazeta.pl, 17.05.2011 r., http://next.gazeta.pl/next/56,150857,9612226,Lem__on_naprawde_wszystko_przewidzial.html [dostęp 12.01.2018]

a także dźwiękowca i oświetleniowca. To przemieszczanie się wspólne z innymi uczestnikami przedstawienia daje możliwość współprzeżywania, współodczuwania. Na scenie powstaje Baudrillardowski hiperświat, który pobudza do odczytywania na nowo znaków, rozszyfrowywania metafor. Przestrzeń sceniczna jest wypełniana przez scenografów obiektami, rekwizytami, kostiumami, których obraz wspomagany jest światłem. Używane w świecie rzeczywistym obiekty nabierają nowych znaczeń, stają się „przezroczyste” w stosunku do ich nowych przekazów, wzmocnione przez soczewkę ich zestawień: treść dramatu – tekst, grę aktorską, światło, dźwięk. Język scenografii posługuje się abstrakcyjnymi domenami docelowymi, które są z reguły łączone z konkretniejszymi i poznawalnymi zmysłowo domenami źródłowymi, wyłaniającymi się z jasno określonych i konkretnych doświadczeń odbiorcy, pozwalając tworzyć pojęcia abstrakcyjne i złożone. Posługiwanie się wspomnianą metaforą, sygnałami, znakami – których odczyt wymaga doświadczenia, wiedzy – stopniowo „transferuje” widza do świata dramatu.

W tym misterium jest jednak jeden warunek – widz, podobnie jak w pradawnych rytuałach, musi być nastawiony na poszukiwanie *sacrum*, poddać się rytuałowi dramatu. Odbierając komunikaty płynące ze sceny, staje się niejako podglądaczem, a przez utożsamienie się lub bunt, sprzeciw – uczestnikiem rytuału, przeniesienia w symulakrę. Jeśli mowa o przestrzeni scenicznej, należy wspomnieć o scenie filmowej, szczególnie telewizyjnej. Powszechne na świecie stały się telenowełe, które tocząc się całymi latami, mając kolejne pokolenia nowych odbiorców – uczestników rytuału oglądania, podglądania, uczestnictwa i poprzez choćby cykliczność, tworzą rytuał (ta sama godzina emisji, ten sam dzień). Te obrazy zaczynają wciągać widza w alternatywny świat, który On może podglądać, problemy filmowego świata zaczynają zastępować problemy dnia codziennego widza. Budując długotrwałe emocjonalne związki pomiędzy odbiorcą a kreowaną postacią, tworzy się złudzenie uczestnictwa w innym, alternatywnym życiu. Twórcy tych działań świadomie wykorzystują nadwrażliwość oka kamery, doskonałość mediów, w tym coraz lepsze ekrany telewizyjne, pokazujące obraz z coraz większą precyzją, wzmacniające pozorną wiarygodność prezentowanej pseudorzeczywistości.

Również przez coraz głębiej penetrujące prawo (mowa między innymi o prawie autorskim) realnego świata zmuszeni są do zastępowania informacji, komunikatów, przekazów, nowymi – naśladującymi te realne. Tu mogę powiedzieć o własnym doświadczeniu – przez wiele lat tworzyłem rekwizyty na potrzeby takich produkcji: czasopisma, codzienne gazety, okładki książek, dokumenty, opakowania produktów, systemy identyfikacji wizualnej. Współczesne urządzenia do emisji programów telewizyjnych pozwalają na zatrzymanie wyświetlanego obrazu metodą

stop-klatki. Jak się okazuje, widzowie powszechnie korzystają z tych rozwiązań, powodowani ciekawością, wydaje się na pograniczu voyeryzmu. Jakby chcieli wejść w głąb i spenetrować ten świat do granic poznania. Owa stop-klatka i zoom pozwalają obejrzeć obraz z ogromną dokładnością. Rekwizyty muszą udawać obiekty rzeczywiste, żaden detal nie może być zamaskowany, musi symulować obiekt rzeczywisty, choć w żaden sposób nie może przekroczyć dopuszczalnych prawem znamion podobieństwa. Opakowania produktów – umieszczana na nich grafika, nazwy marek, znaki graficzne – są generowane na potrzeby produkcji filmowej, ale zgodnie ze wszystkimi zasadami produkcji rynkowej. Szczegółowość emitowanego obrazu jest tak wysoka, że pozwala odczytać na ekranie wszystkie informacje, zatem w sytuacji tworzenia takiego obiektu umieszczane dane teleadresowe i kody kreskowe są całkowicie fikcyjne. Magazyny ilustrowane, gazety, okładki książek tworzone są według tych samych zasad, co ich rzeczywiste odpowiedniki, lecz posiadają zmyślane tytuły, treści. To samo dotyczy plakatów, ulotek, etykiet napojów, alkoholi, opakowań papierosów i wielu, wielu innych elementów tła prezentowanego obrazu. Paradoksem jest tworzenie stron gazet z ogłoszeniami, z których najeżdżająca kamera ma wydobyć jedno spośród dziesiątek innych. Wszystkie pozostałe anonse muszą mieć nieprawdziwe dane. Powszechne są działania widzów, dzwoniących pod umieszczone w takich ogłoszeniach numery telefonów. Poszukiwane w sklepach są również towary spostrzeżone w oglądanych filmach. Codzienną praktyką komisji kolaudacyjnych jest sprawdzanie gotowego obrazu pod kątem nieprawdziwości utrwalonych informacji. Działania te, związane z produkcją, uwiarygadniają fikcyjność fikcyjnego świata, zastępują rzeczywistość, nadając obiektom nowe życie w hiperrzeczywistości. Symulakra staje się pełna, wszystkie znaki – od przekazów emocjonalnych do przedmiotów niosących jakąś informację – zastępują znaki rzeczywiste. Odbiorcy – widzowie nie rozróżniają tego, co przedstawiane jest na ekranie, od tego, co w realu.

Wzmacniaczem tego stanu jest cykliczność, permanentność odniesienia do tu i teraz w rzeczywistości. Akcja toczy się niemal *online*, sprzężona z prawdziwym światem. Rytualność tego działania łączy widzów w codzienność, realny świat staje się przezroczysty i nakłada się na telewizyjny wizerunek. Scenografia, rekwizyty, kostiumy stają się elementami tego rytuału, niezbędnymi do jego uwiarygodnienia. Jak dalece ten pseudoświat przenika się ze światem rzeczywistym? Są przypadki utożsamiania aktora z odgrywaną przez niego postacią, np. napiętnowanie go przez przypadkowe osoby za jego postawę albo czyny w odgrywanych scenach, zdarzały się nawet przypadki gróźb wobec osób grających postaci nieakceptowanych społecznie, np. podglądacza, pedofila, dewianta czy mordercy. Elementami

nieodzownymi do zaangażowania się pełnego w przekaz są zmysły – widzimy, słyszymy, smakujemy, wuchamy.

Tak jak w przedstawianiu wizualnym kompozycja ma podstawowe znaczenie, tak w utworze muzycznym również. Pojęcie barwy odnosi się zarówno do obrazu, jak i do muzyki. Soczystość opisuje smak i barwę. Obraz bywa tak sugestywny, że czujemy zapach i smak. Pomieszanie zmysłów – synestezja – lecz nie jako choroba, a cel praktyki scenograficznej. Użycie znaków, kodów umiejscowionych w naszej kulturze, antro-po-społecznie uwarunkowanych, świadomie zastosowanych przez scenografa, wzmacnia przekaz. Prostym przykładem jest podświadomy zapis nakładających się na siebie doznań sensualnych. Już biskup Berkeley opisał zjawisko nakładania się na siebie zmysłów przez kodowanie ich równoważników – dźwięk poprzedza obraz – skrzypienie kół toczącego się wozu przekłada się na jego obrazową prezentację. Widok owocu kojarzy się z jego wonią i smakiem. Obraz popiołu, zgłiszcz, z wonią dymu spaleniźny. Badacze problemu twierdzą, że z jednej strony jest to nakładanie się na siebie sygnałów neuronalnych, docierających do płata przedczołowego mózgu człowieka, z drugiej strony zaś – może być skojarzeniem pozostawionym jako zapamiętane złożone doznania. W większości tych miksów dominuje obraz.

W obszarze scenografii w większości stosuje się wizualne komunikaty-klucze, wkomponowuje się je w proces dramatu. Dodając efekty dźwiękowe, scenograf może wydobyć owo spotęgowanie doznań. Używając tych odniesień i skojarzeń, można np. stworzyć kostium tak obrazowo, że widz będzie czuł smród obleczonej nim postaci, rozpadającego się i niszczącego świata, operując dodatkowo dźwiękiem, można wzmocnić obraz destrukcji. Tak więc synestezja wspomaga niejako otworzenie symulakry. Pomocne w tym procesie jest użycie środków, jakich dostarcza współczesna technika. Mowa tu o nowych mediach. Coraz częstsze ich użycie, coraz powszechniej stosowany przekaz multimedialny, wykorzystywanie prezentacji wideo, wideomappingu, wprowadzenie na scenę kamer, sprzyjało niejako rozwinięciu zjawiska teatru postdramatycznego. Dawid Kozłowski (jeden ze współczesnych polskich scenografów) opisuje teatr postdramatyczny jako zgodny z koncepcją Hansa Thiesa Lehmana, w której występuje porzucenie tekstu dramatycznego i zwrócenie się inscenizatorów ku użyciu nowych mediów, gdzie widz kieruje się ku czystej percepcji sensualnego doznania. Używa również pojęcia postmedialności, które tłumaczy: „Jest to wielokierunkowa, wielopoziomowa forma medialności charakteryzująca się nieuniknioną zależnością i wszechogarniającą obecnością”³. Ta forma

» 3 D. Kozłowski, *Teatr postmedialny*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 356.

występuje już jako następstwo teatru postdramatycznego, „to teatr interdyscyplinarny, hybrydyczny, otwarty na medialność, performatywny”⁴. Tak więc w konsekwencji, znaki przyjęte jako tzw. klasyczna forma teatru oparta na liniowym charakterze zgodności wszystkich składowych spektaklu zastąpione zostają nowymi znakami, które zaczynają pokrywać, zamazywać tę formę. Dochodzi do rezygnacji z bohatera jako spójnika, zwory fabuły. On niczego nie odgrywa, jest „estetycznym przejściem” pomiędzy teatralnymi i technologicznymi środkami wyrazu. Takie wykorzystanie performatywnej interaktywności aktora prowadzi do nowego odczytania jego cielesności. Rodzi możliwość do potraktowania ciała jako interfejsu, który przekazuje bodźce i modyfikuje inne elementy składowe spektaklu. Scenografia staje się tłem, ekranem do projekcji, mieszanki obrazów, zamazań, videoeksperymentu, gdzie dowolność interpretacji jednak jakiegoś wątku dramatycznego zależy od... Reżysera? Scenografa? Videojokeya? Dramaturga? Powstaje swoicie pojmowana nowa rzeczywistość, będąca widowiskiem samym w sobie, być może ze względu na to, że jeszcze często uchwycona w okowy sceny opisywana jest mianem scenicznej. Koncepcja tego zjawiska już anonsowana była przez eksperymenty teatralne w latach 20. i 30. ubiegłego wieku, przeprowadzane przez Malewicza i Łarionowa, a ich idea zapisana w manifestie suprematycznym mówiła, że tylko w czystej bezprzedmiotowości idea dominuje nad praktyką, jak napisała Barbara Toruńczyk w swoim artykule o Malewiczu: „Urzeczony zagadką umowności malarstwa, chciał je odrzec ze wszystkiego, dotrzeć do tego, co esencjalne i podstawowe: naga przestrzeń płótna, które niczego nie przedstawia, niczego nie wyraża albowiem jest jedynie ekranem naszych projekcji. «Suprematyzm» notował «ukazuje 'nic', które stało się zagadnieniem»”⁵. Suprematyzm przeniesiony do przestrzeni scenicznej zaowocował antydekoracyjnością, bezprzedmiotowymi, funkcjonalnymi obiektami. W scenograficznej oprawie futurystycznej opery *Zwycięstwo nad Słońcem* po raz pierwszy warstwa malarska została oddzielona od warstwy iluzjonistyczno-przedstawieniowej i stała się całkowicie odrębną wartością sztuki. Istniejący dotychczas znak został zastąpiony, wyparty przez nowy, pojawiający się w miejsce danego. Dawna dekoracja teatralna traci całkowicie rację istnienia. Wspomniane działania Malewicza powstające w nurcie zachwyty tzw. Nowym Człowiekiem. Rewolucja przemysłowa, rewolucja społeczna, uwolnienie świadomości z ograniczeń dotychczasowego modelu świata, zachwyty rozwijającą się nauką i techniką, prowadzący do pragnienia wyzwolenia duszy, zdają się mieć odzwierciedlenie we współczesnych przemianach społecznych i kulturowych, gdzie kontakt i zrozu-

» 4 Ibidem, s. 356.

» 5 B. Toruńczyk, *Zagadka Malewicza*, [www.wyborcza.pl](http://wyborcza.pl/1,75410,1011231.html?disableRedirects=true), 10 września 2002 r., <http://wyborcza.pl/1,75410,1011231.html?disableRedirects=true> [dostęp: 19.01.2018].

mienie drugiego człowieka, zjednoczenie się w doświadczeniach, są pozorne. Nowe media nie są rozwiązaniem samym w sobie, są narzędziem – jeśli rozważnie użytym, poszerzającym perspektywę w oglądzie świata i komunikowaniu się człowieka. Teatr postdramatyczny, postmedialny, w mojej ocenie, niesie ze sobą niebezpieczeństwo zaburzenia subtelnej granicy, równowagi energii, porządku. Operując nadmiarem komunikatów, rozpraszając, nie odnosząc się do niczego, nie mając kontekstu, dopuszcza wielowątkowość, hipertekstualność. Daje zbyt wiele wyborów. Pozostawia tylko emocje bez kontekstu intelektualnego, mówi: Odbiorco, Widzu, zrób z tym, co otrzymałeś, co chcesz. Zrywa dialog, pozostawia widza samemu sobie w przestrzeni pomiędzy domniemanymi światami. Brak komunikatu to brak komunikacji, model Jakobsona rozsypuje się w pył. Spektakl staje się widowiskiem, ma zadziałać niejednoznacznie i bez odniesienia, pozostawiając jedynie krótkotrwałe olśnienie. Pojawia się pytanie, po co idziemy do teatru, po co bierzemy udział w spektaklu? Dlaczego chcemy być uczestnikami relacji między człowiekiem a *sacrum*? Od czasów starożytnych jest to metafora poznawania świata, partycypacji, tworzenia sprzężeń, odnajdywania i tworzenia tożsamości między grupami społecznymi i jednostkami. Schopenhauerowskie współodczuwanie to „rozpoznawanie w drugim tego co ma się w sobie” i rozpoznawanie w świecie wielości oraz różnorodności. I kolejne pytanie na koniec: czy symulakryczność pojawiająca się w przestrzeni scenicznej jest tak do końca zjawiskiem kulturowo niepożądanym czy też jest środkiem do zrozumienia i porozumienia? Przenikanie się symboli i znaków, nakładanie się ich na siebie staje się stymulantem do dyskursu z rzeczywistością. ●

Abstracts

Weronika Węclawska-Lipowicz
Wojtek Grabianowski
Jan Sikora
Tadeusz Pietrzkiewicz
Katarzyna Utecht
Piotr Sudak
Bartosz Kostia Jakubicki
Rafał Szrajber / Julia Wojciechowska
Aleksandra Gajzler-Baranowska
Konstancja Pleskaczyńska
Beata Wawrzecka
Marcin Szeląg
Aleksandra Paradowska
Tomasz Mikołajczak
Agata Wojtyła-Młynarczyk
Rozalia Świtalska
Ilona Dardzińska
Katarzyna Podgórska-Glonti
Witold Owczarek

Weronika Węclawska-Lipowicz

Searching for the space of the interior

In recurring questions such as: where we come from, who we are, where we are going, there is timelessness and currency. Questions encourage necessary reflexions in various aspects. In the context of the Academy – especially on the ground of art and education.

Is there space for them in this secularised and commercialised world? Are the classic categories of beauty still attractive and does attractiveness matter? Is it right and justified to ask them in the universal subjectivism, which results in relativisation of historical values perceived as objective?

It is worth asking the question about the spiritual aspects of interior design, making an attempt to diagnose its today's condition, coming back to the sources in order to see better if where we are going is the direction where we would like and should be heading.

Wojtek Grabianowski

Between Two Countries – Architectural Bridge Between Poland and Germany

Mr. Wojciech Grabianowski was invited as one of the honorary guests of the conference on the 90th anniversary of interior design as a field of study at the Poznań University of Arts. His speech concerned his extraordinary career path. Mr. Grabianowski talked about how a graduate of our university became a co-owner of one of the most dynamic German architectural companies. He showed examples of the most important projects, many of which have become icons of Polish architecture, for example the award-winning Energa Gdańsk Stadium. In his opinion, it's worth having even the craziest dreams and not to hesitate to make them come true.

Editors.

Jan Sikora

„I will stand in silent for 28 minutes“

When preparing a lecture, I always try to think about the recipient. I am asking myself an important question in my opinion: what information could be valuable and do I have any useful knowledge? I saw that I did not have enough valuable information for such a good recipient. So I decided that I would just be silent for 28 minutes.

(Four minutes later).

When I was silent in the emptiness, sitting in the studio and listening to jazz, a new subject and the sense of the lecture formed in my head – a lecture without pictures, dedicated to the imagination.

I imagined: a garden, the beginning of spring, a summer afternoon. I imagined that I was talking with guests during my 9th birthday. And I started this story:

BABY DISCOVERS SENSES

When Franciszek was less than a year he delighted me and embarrassed how he discovers and learns the world.

When he found the object – he touched it, licked it, threw it on the ground, rolled it and reflected it. He had to check him physically.

A child who is not yet tainted by the hegemony of sight, to find out something about a given object, must check it out physically.

Going further - to draw it to experience moral dilemmas - at the beginning of emptiness as from the painting by Malevich and later subsequent and subsequent existential questions.

This drama shapes the character of the designer.

CHILD LOOSES SENSES – WORLD DIGITIZATION

The second lesson that I received from my son - when he was 4 - was not that optimistic anymore. In fact, she was sad, very sad. I saw that we no longer build together common worlds based on learning about the world with the help of the senses. Because my son is "homo tabletis" – he spends all the time in the virtual world.

How to teach designing such a generation? After all, the motivation changed: even 20 years ago it was an endorphin - the pursuit of satisfac-

tion, spread over a long period of time. And today? It's dopamine - the same dopamine from "addictions" such as alcohol and drugs. Short shots of addictive pleasure like Facebook likes. What kind of world will be designed by such generations brought up?

CHILD ASKES WHAT IS A HOME

Dad: What is a home? My son asked.

So I replied that the interior in which we live is not only a composition of furniture and designer objects – space perceived by the senses. What surrounds us also shapes us and influences us. Each color, form and shape are carriers of feelings, moods and, often, memories.

A home in its social dimension is not only a physical place but a synonym of happiness, security and fulfillment. In English, there is a distinction that follows this idea: a house in the physical sphere (building) is a house and a house understood as a home, a place where people live, is home.

Thanks to my son's question, I began to think again about the sense of the profession of designer. Thanks to him, I wanted the form to follow my heart. To think about space through the prism of feelings.

THE HARDEST QUESTION

We live in a world that is a sincere and personal image of our history. The city has a problem with cheating: time and epoch leave its merciless mark on it. The creators of new buildings and places often forget that they will be their testimony. And buildings – as often happens – turn out to be children who turn against their fathers.

Tadeusz Pietrzkiwicz

Architecture – longing for value?

Once the modern man has adopted the role of a demiurge, André Malraux has distinctly stated the dominance of individualism in modern culture, proposing the concept of Musée Imaginaire (imaginary museum).

The development of our civilisation negates the current value system even more vehemently. The period of great paradox, the re-definition, has occurred. As a consequence of modern conceptual relativism, nihilism has been predicted in the works of: Caspar David Friedrich, Friedrich Wilhelm Nietzsche and Martin Heidegger.

The individualistic nature of modernity, in the face of public and common interpretation of objects and phenomena, has extended the discovery of Andre Malraux from Musée Imaginaire to the perception of the whole of reality. It has directly influenced the area occupied by architecture. Currently, the expression of designers depends on the level of our individual out-imagination.

Nowadays, we find ourselves in a world we have disseminated, one which we define or re-define around ourselves. Which architecture would we wish to out-imagine? Which architecture would we wish to affirm as an environment of designers. Therefore: are we capable of creating values.

Katarzyna Utecht

The process of shaping the private space, the place identity and architecture of emotions

The living space should be open during the daytime and more private and closed off during the evening to feel safe there. The domicile should be easily adaptable to the family needs, it should be dynamic, it should enliven and move, it should change like the scenery during a performance. The flat can be adapted to the needs and age and lifestyle of its occupants by change of decoration. Spaces that can be easily transformed and changed are the future of the housing. We should be in control of the flats in which we live and they ought to respond to our needs and feelings. All the mentioned features and functions of the floor space are particularly emphasized in flats with limited space and floor area (micro-domicile).

I emphasize that the multifunctionality of specific living quarters shows the complexity of functions and processes that lead to the comfort in the domicile. The consciousness that these processes exist is the mirror of the social dimension – the logic of the mechanisms in the flat; as the primary indicator of the interior design is human. All these found qualities served to design a domicile module with the minimum floor space but with all the remaining functions needed for normal development and existence including division into zones.

I tried to focus on the psychological aspect of the influence of the limited domicile space (floor area); that is to be meant as introducing the issues concerning improvement of the design of minimum interiors so that they should suit the physiological, psychological and social needs of human beings.

Piotr Sudak

Architecture of everyday life. **In search of the meaning of the Space**

Contrary to popular views, perceiving interior architecture only in aesthetic and visual categories, this discipline grows above all from interest in the everyday human condition, both physical and psychological or existential. In fact, aesthetics is only a tool in design understood as a search for the meaning of the Space. The role of interior architecture is special here, because the final goal of architecture is the interior in which human life goes on. Reaching these dimensions of interior design determines the interior architecture and its creators an important place in both the formation of the individual and society, thus making interior design an inseparable and important element of our culture and civilization.

Bartosz Kostia Jakubicki

Projection coating of interior furnishings **with LED technology is achieved by applying** **a grid of LED points, composed into** **a projection system, to the interior** **furnishing casings**

This method allows to achieve simple interfaces on any elements of interior architecture, it also has advantages and distinct hybrid properties, attractive for multimedia interior designers. A contact with such objects is the transfer of the natural mode of perception at the level of natural physical stimuli, enriched with screen properties. The physical environment as a skeleton of a hybrid object, provides us with the comfort of functioning in the native environment, the projection layer gives variability and visual freedom, as well as the signal communication. The design and implementation experiences are presented. Specific attributes of physical and projection objects, as well as the way of receiving the hybrid interior furnishings, different from the previous one, were noticed.

Rafał Szrajber / Julia Wojciechowska

Reading virtual space – communication through environment in video games

Reading a space as a narrative message is based on the user's interpretation of the content presented. Consequently, it can be assumed that the space is a kind of an interface to the information contained in it. Analyzing the place as a spatial interface it can be hierarchized and divided by the activities that shape it, in order to consciously manipulate them and shape the narration in accordance with the information balance. The speech and the article are to present own proposal to look at the space of the virtual worlds and VR experiences through the prism of information content and the way of shaping the narration. The defined guidelines constitute the accepted methodology and the foundations of the conducted research.

Aleksandra Gajzler-Baranowska

The specifics of interaction in the design of multimedia facilities and installations dedicated to public spaces

Designers of new media operate in a space in which the physical connects with what is digital. New media give the opportunity to actively receive information, which results from their interactivity – they offer the possibility of intervention and making choices. The adjective INTERACTIVE has become the key word in all aspects of modern marketing. French philosopher and cultural researcher Pierre Moeglin wrote, paraphrasing Descartes' words: "You are interactive, so you are".

The lexicographic definition speaks of interaction as mutual influencing of one another by people, objects, or phenomena.

Designing interactive objects and multimedia installations in the city space is the main topic of the classes I teach under the name of the Laboratory of Interactive and Multimedia Activities at the Department of Interior Design of the Wrocław Academy of Fine Arts. The aim of the courses is to create projects for the needs of cultural institutions – promotional and informational or educational festivals in public spaces. The student's task is to efficiently communicate the designed objects with a selected top-

ic, considering visual, aesthetic, and media aspects. The resulting works are of interdisciplinary character, they use modern technologies, and they refer to human senses and basic social reflexes. The projects created in the studio have several common features:

- they are based on the use of digital media;
- they require taking physical action from recipients-interactors;
- they are tied to social participation, they require activity of individuals, often including also their decision-making;
- they increase the quality of public space;
- they constitute a filter imposed on the surrounding reality, they are windows leading to virtual worlds;
- they are the result of interbreeding and networking of various fields – art, design, science, communications, or social sciences;

Konstancja Pleskaczyńska

"The aspects of designing contemporary spatial realizations and expositions in the areas of former German camps of immediate extermination"

The article explains the difference between concentration camps and death camps that were built and run by Germans on the territory of occupied Poland during World War II. In my research I explain why certain locations are currently better known, even when compared with camps where the number of victims was also enormously high. Furthermore, I describe the history of commemoration in all German extermination camps on the territory of Poland: Auschwitz-Birkenau (in Oświęcim), Treblinka, Bełżec, Kulmhof (in Chełmno over Ner) and Sobibór. Finally, the article analyzes the architecture and contemporary forms of commemoration that occur in the above mentioned locations.

Beata Wawrzecka

Inner space of temporary exhibitions.

Designing temporary exhibitions in historic interiors, unsuitable for exhibition purposes

The article systematizes and summarizes the problems, the author had to face during her many years of cooperation with the Archaeological and Ethnographic Museum in Łódź, while designing temporary exhibitions: archaeological, ethnographic and numismatic.

His designing process of temporary exhibitions, consists of many issues. It is time limited multi-stage work, starting from the concept, through the visual design of the exhibition and ending with the works within the exhibition halls.

The slogan "Inner space – outer space" has become an inspiration and a basis for systematizing the issues and problems undertaken during the design process as well as during the implementation of works in exhibition halls.

Marcin Szeląg

Adaptations of historical interiors **to museum spaces in the context of** **contemporary exhibition trends**

The article focuses on the question of how contemporary arrangements of historical interiors earmarked for exhibitions are reconciled by the conflicting expectations of museum professionals and the museum audience. As a rule, museum professionals focus on the protection and care on the intact historical substance of historic interiors. They often require the architect to reconstruct the historical interior, which reflects in its character the characteristics of particular historical epochs, fashions or styles, prevailing at a time when these interiors had completely different functions than museum ones. The audience expects contemporary forms of presenting historical, aesthetic and artistic content, and the use of modern exhibition solutions. They expect to show the history of the interior and its architectural values in a communicative, accessible and engaging way.

Aleksandra Paradowska

Marble and Hitler's portraits. Interiors from the time of german occupation in Poland and their contemporary use

Although over 70 years have elapsed since the end of World War II, this architecture both brings back painful memories of German Nazi occupation and is a symbol of German colonial policy. Among the Polish areas annexed and occupied by the Germans, one of the most interesting examples is western and central part of present-day Poland, annexed by the Third Reich as so-called Warthegau (also called Wartheland) and occupied territories – General Gouvernement. Although in the short period of construction prosperity between 1940 and 1943 no spectacular buildings were erected here comparable to those of Nuremberg, Munich, Berlin, and Weimar, those regions are especially interesting as far as the colonial aspect of architecture is concerned. The main aim of this article is to answer the main question: how is the difficult history is still present in the preserved interiors of those buildings and how should we deal with it nowadays?

Tomasz Mikołajczak

„Recovered Spaces” – Interior Design in Post-War Wrocław

The necessity to rebuild Wrocław – destroyed during World War II – influenced the development of new urban and architectural concepts. An important element of the implemented plans was interior design, of both the ruined historical buildings, being restored at that time, and the newly erected buildings. A significant part of these activities is the work of Prof. Władysław Wincze, member of the Artists Co-operative „Ład” in Warsaw, founder and Dean of the Faculty of Interiors Design at the State Higher School of Fine Arts in Wrocław. In the years 1950-1958, Wincze executed a dozen interior designs, among which were: Prof. Ludwik Hirszfeld's office, the interiors of the Polish-Soviet Friendship Society and a florist's and the „Pod Arkadami” bookshop. Recovered Territories Exhibition, organized in 1948, was an important propaganda event. A special artistic rank were interior designs of Four Domes Pavilion with one the domes

dedicated to coal („The Coal Pavilion”), designed by Stanisław and Wojciech Zamecznik.

Agata Wojtyła-Młynarczyk

**"The white colour as a medium in shaping
the contemporary identity of private interiors.
Interior designer creating the aesthetics of the
space perception."**

Versatility of the whiteness makes it an important aspect in many areas of daily life. In advance, it has a great impact on our aspects of functioning. The most important branch of designing in which the whiteness plays an important role is: interior designing, exhibition, fashion, designing/art, organic world, theatre, stage setting and film, public space. Despite the change in trends and aesthetic human needs, the position of whiteness is still strong. White is now a key colour in dressing modern interiors despite of the fact that its function is constantly changing which is fully understandable. It can be pleasant and raw, warm and cold, joyful and toned down. It is a colour that gives us great creative possibilities and adapts to every scale and space. Whiteness can create nothingness and at the same time build the universe. White is like a puzzle by its mystery and its openness and definitely it is impossible to get bored.

Rozalia Świtalska

**The boutique hotels' interiors – the richness
of aesthetic, cultural and sensual experiences**

Boutique hotels are a business segment developing at a bewildering pace. They are often called hotels of the future. They offer not only an individualized bedroom but also an unforgettable aesthetic experience. They bring closer the local culture to their guests. Creating a unique experience has become the main objective of boutique hotels. Thanks to that, interior designers have an opportunity to present their wildest visions. Will, in fact, the need of accommodation, so closely related to travelling, become a target of itself? Perhaps, instead of well-known tourist routes, new ones will

be created, where extremely refined places of rest will be distinguished. Boutique hotels aren't unnecessary luxury but the cultural identity closed within four walls, which often aspire to a work of art.

Ilona Dardzińska

Designing Interiors in the Public Space **– Determinants and Forecasts**

The purpose of this article is to discuss factors determining the appearance of the public space around the world. The first part of the article presents types of interiors in the public space: a division into closed structures and open forms, whose ingenious creation has a significant influence on aesthetic and social perception. Factors related to historical, cultural and aesthetic determinants crucial for the evolution of public space design are pointed out. The further part of the article deals with appearance qualities of a place in terms of spatial composition, the effect on social activation and a change in perception of the surroundings. An attempt is made to answer the question 'what superior values should be prioritised in designing the public space?'

Katarzyna Podgórska-Glonti

Interconnections of spaces. Architectural spaces **and its contexts as an integral part of the** **creator's expression**

The area of artistic concern is of incredible capacity. Once the idea is the source of inspiration and on the other hand the matter. Nevertheless, it is always the man and the reality that surrounds him are most important to me. Experiencing the reality results in reflection that fascinate me this also enables exploration and creation of new artistic statements.

The question of memory, time, space and the presence is the reference point for the following projects creation. Architecture space co-creates artistic expression, many of realizations could not exist without architecture. Architecture often determines direction of undertaken activity also determines the final form. Context of architectural space, museum,

private house, garden, staircase, sacral space or gallery determine the shape of the art work.

Witold Owczarek

Synesthesia and simulacra on the stage

Actions and phenomena reviving and affecting theatrical work occur on the stage. The Viewer is a recipient of messages that emerge this way. All actions (such as the use of the stage and its components) are aimed at strengthening the message of the work and creating a path leading the Viewer-Recipient into the world of make-believe. Measures used to emphasise the message, which are an inherent part of the stage space through the power of their expression, the impact on imagination and the use of universal key-signs, serve the synaesthesia. Such enhanced feeling is a tool that takes the Viewer to hyper-realms, i.e. lands that seem unreal as a result of sensual sensations, fevered imagination and individual sensitivity of the Viewer.





Zeszyty Artystyczne

#36 / 2019 / rok XXVI

Rada programowa

„Zeszytów Artystycznych”

Izabella Gustowska

Marek Krajewski

Mária Orišková

Jörg Scheller

Miško Šuvaković

Redaktor naczelna

Justyna Ryzek

Zastępca redaktor naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktorki prowadzące

Konstancja Pleskaczyńska

Aleksandra Paradowska

Rozalia Świtalska / współpraca

Redaktor graficzny

Bartosz Mamak

Redaktor tematyczna

Izabela Kowalczyk

Redaktor statystyczna

Alicja Szuman

Redaktor językowa

Agata Rosochacka

Sekretarz redakcji

Magdalena Kleszyńska

Korekta

Michał Traczyk

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu 2018

„Zeszyty Artystyczne” otrzymały 5 pkt.
wg aktualnego wykazu czasopism
naukowych MNiSW.

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Aleje Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21

fax +48 61 852 80 91

e-mail: office@uap.edu.pl

www.uap.edu.pl

Druk

VMG PRINT sp. z o.o.

ul. Unii Lubelskiej 1

61-249 Poznań

UAP | POZNAN



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

nakład 150 egz.

ISSN 1232-6682

