

INSTYTUT ARCHEOLOGII I ETNOLOGII
POLSKA AKADEMIA NAUK

JOURNAL OF URBAN ETHNOLOGY

20/2022

ETNOLOGIA, ANTROPOLOGIA MIASTA



INSTYTUT ARCHEOLOGII I ETNOLOGII
POLSKA AKADEMIA NAUK

JOURNAL OF URBAN ETHNOLOGY
20/2022

ETNOLOGIA, ANTROPOLOGIA MIASTA

jue
Kraków

Redaktor naczelny / Editor-in-chief: dr hab. Róża Godula-Węclawowicz, prof. IAE PAN (Instytut Archeologii i Etnologii, Polska Akademia Nauk)

Sekretarz redakcji / Editorial secretary: dr Alicja Soćko-Mucha (Instytut Archeologii i Etnologii, Polska Akademia Nauk)

(do 7.03.2022 dr Ewa Baniowska-Kopacz, Instytut Archeologii i Etnologii, Polska Akademia Nauk)

Redaktor tematyczny / Topic editor: dr hab. Grażyna Ewa Karpińska, prof. UŁ (Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Łódzki)

Redaktor języka polskiego / Polish language editor: dr Joanna Kulczyńska-Kruk (Instytut Archeologii i Etnologii, Polska Akademia Nauk)

Rada naukowa / Scientific Council:

dr hab. Marcin Brocki, prof. UJ (Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska); Dr. Iwona Dudek-Blaise (Le Centre national de la recherche scientifique, Marseille, France); doc. PhDr. Jan Horský, Ph.D. (Univerzita Karlova v Praze, Praha, Česká republika); Ph.D. Laurie Koloski Assoc. Prof. (University of William&Mary, Williamsburg, VA, USA); dr hab. Katarzyna Majbroda, prof. UW (Uniwersytet Wrocławski, Polska); dr hab. Adam Pomieciński, prof. UAM (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska); prof. dr hab. Aleksander Posern-Zieliński (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska); PhDr. Peter Salner, DrSc. (Slovenská akadémia vied, Bratislava, Slovensko); doc. PhDr. Blanka Soukupová, CSc. (Univerzita Karlova v Praze, Praha, Česká republika)

Koncepcja okładki / Cover design: Róża Godula-Węclawowicz

Autor zdjęcia na okładkę / Cover photograph: Mirosław Mrozik, www.mrozilla.pl

Recenzenci / Board of Reviewers:

dr hab. Marcin Adamczak, prof. UAM; dr Justyna Anders-Morawska; dr hab. Katarzyna Barańska, prof. UJ; dr hab. Karolina Bielenin-Lenczowska; Prof. PhDr. Alexandra Bitušiková, CSc; dr Hubert Czachowski; dr Karolina Dudek; dr hab. Bogusław Dziadzia, prof. UŚ; dr hab. inż. arch. Andrzej Gaczoł, prof. PK; dr hab. Anna Kacperczyk; dr Damian Kasprzyk; dr hab. Konrad Klejsa; prof. dr hab. Tomasz Kłys; dr Joanna Krajewska; dr hab. Inga Kuźma, prof. UE; dr Wojciech Lipiński; dr hab. Magdalena Łukasiuk; dr hab. Katarzyna Majbroda, prof. UW; prof. dr hab. Lech Miodyński; prof. dr hab. Lech Mróz; Prof. Dr. Rajko Muršič; dr hab. Małgorzata Nieszczerewska, prof. UAM; dr Krystyna Piątkowska, prof. UE; dr Seweryn Rudnicki; dr Iga Rutkowska; dr hab. Magdalena Sariusz-Wolska; dr Marta Skowrońska; dr hab. Agata Skórzyńska, prof. UAM; dr Piotr Szaradowski; dr hab. Beata Wałęciuk-Dejneka, prof. UPH; prof. dr hab. Tomasz Węclawowicz; dr Anna Wiśnicka; prof. dr hab. Tomasz Wójcik; dr Agata Zysiak

Korekta abstraktów / Proofreading of the abstracts: Klaudyna Michałowicz

Korekta / Proofreading: korektorzy językowi, autorzy / proofreaders in native languages, authors

Korekta językowa artykułu Alexandry Bitušikovej / Proofreading of the article by Alexandra Bitušiková: Jonathan Wootliff

Opracowanie graficzne, skład: ITEM Tomasz Ciciński

Druk: Partner Poligrafia, Białystok

Journal of Urban Ethnology jest ewaluowane przez: Web of Sciences – Emerging Sources Citation Index; ERIH PLUS; EBSCO; Index Copernicus – International Journals Master Lists; Google Scholar; Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Artykuły z poszczególnych numerów są dostępne on-line:
<http://journals.iaepan.pl/jue/index>
oraz <http://rcin.org.pl/dlibra/publication?id=75042&ctab=3>

Pismo założone w 1992 r., do 2001 r. wydawane przez Muzeum Niepodległości w Warszawie, następnie do 2010 r. przez Polskie Towarzystwo Etnologii Miasta. Od grudnia 2012 r. prawnym właścicielem tytułu jest Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk.

Journal of Urban Ethnology is evaluated by: Web of Sciences – Emerging Sources Citation Index; ERIH PLUS; EBSCO; Index Copernicus – International Journals Master Lists; Google Scholar; the Ministry of Science and Higher Education.

Papers from JUE's previous issues are available online at:
<http://journals.iaepan.pl/jue/index> and <http://rcin.org.pl/dlibra/publication?id=75042&ctab=3>

Established in 1992, until 2001 the periodical was published by the Museum of Independence in Warsaw; later, until 2010, by the Polish Association for Urban Ethnology. Since December 2012, the legal ownership of the title has belonged to the Institute of Archaeology and Ethnology of the Polish Academy of Sciences.

Adres / Address:

Journal of Urban Ethnology
Pracownia Etnologii w Krakowie IAE PAN
ul. Sławkowska 17,
31-016 Kraków
Polska
e-mail: jue@iaepan.edu.pl
tel. : +48 12 422 48 65
<http://journals.iaepan.pl/jue/index>

Journal of Urban Ethnology © Copyright 2022. All papers are copyright to their authors and Institute of Archaeology and Ethnology Polish Academy of Sciences.

Wszystkie artykuły w Journal of Urban Ethnology 20/2022 są udostępniane na zasadach Open Access zgodnie z licencją CC-BY wersja 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl>)

All papers published in the Journal of Urban Ethnology 20/2022 are accessed following Open Access regulations as defined by the CC-BY ver. 4.0 license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.pl>).

PL ISSN 1429-0618
e-ISSN 2719-6526

SPIS TREŚCI – CONTENTS

Architektura – Architekci – Interpretacje

Architecture – Architects– Interpretations

Aleksandra Krupa-Ławrynowicz

Trudna architektura osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi. Część I: koncepcja i metodologia badań nad dysonansem dziedzictwa. 9
The difficult architecture of the Józef Montwiłł-Mirecki housing estate in Łódź. Part I: conception and methodology of the research on the dissonance of heritage

Sebastian Latocha

Trudna architektura osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi. Część II: wyniki badań nad dysonansem dziedzictwa 21
The difficult architecture of the Józef Montwiłł-Mirecki housing estate in Łódź. Part II: results of the research on the dissonance of heritage

Marek Matyjanka

Architektura szczęścia i nie-szczęścia. 39
The architecture of happiness and non-happiness

Joanna Krajewska

Architektura w turbokapitalizmie. Przypadek biurowca Walkie Talkie w Londynie 55
Architecture in turbo-capitalism. The case study of the Walkie Talkie building in London

Emilia Malec-Zięba

Fontanna z kobietą o dwóch twarzach – unikatowy element przestrzeni miejskiej Częstochowy . . 77
The Woman with Two Faces fountain: a unique element of Częstochowa's urban space

Magdalena Bernat

Obecne, ale niewidoczne. Skuteczne i nowatorskie architektki modernizmu w praktyce projektowej i dyskursie architektonicznym. 93
Present yet invisible. Effective and innovative women architects in the design practice and architectural discourse

Krzysztof Ingarden	
Nowoczesność i tradycja w architekturze współczesnej Japonii. Trzy przykłady postaw twórczych: Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma	109
<i>Modernity and tradition in the architecture of contemporary Japan. Three examples of creative approaches: Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma</i>	
Artur Jasiński	
Nowe muzea domów mody: architektura jako narzędzie wzmocnienia wizerunku i siły marki	137
<i>The new museums of fashion houses: architecture as a tool in strengthening the image and value of a brand</i>	
Michał Grabowski	
Wystawa – miasto – sieć. Przypadek <i>Genus Bononiae</i>	151
<i>An exhibition – a city – a network. The case of Genus Bononiae</i>	
Kamil Stasiak	
Edukacja muzealna jako element zarządzania dziedzictwem urbanistycznym na przykładzie Muzeum Krakowa	167
<i>Museum education as an element of urban heritage management: the case of the Cracow Museum</i>	
Iłona Copik	
Architektura na ekranie a nowa tożsamość miasta – filmowy Gdańsk przełomu lat 50. i 60.	181
<i>Architecture on screen and the city's new identity – Gdańsk of the late 1950s/early 1960s in film</i>	

Miscellanea

Alexandra Bitušíková	
Strengthening Urban Community Resilience against Extremism: Culture and Heritage as a Tool	195
<i>Posilňovanie odolnosti mestskej komunity proti extrémizmu: kultúra a dedičstvo ako nástroj</i>	
Stanisława Maria Kowańska	
Kto ma dostęp do kultury w mieście? O projektowaniu miejskiej kultury dostępnej dla osób z niepełnosprawnościami i o szczególnych potrzebach.	215
<i>Who has access to culture in the city? On designing urban culture as accessible to the disabled and on particular needs</i>	
Aleš Smrčka	
The Anthropologist as a City Bus Driver: Researching Urban Transport Using Autoethnography	229
<i>Antropolog řidičem městského autobusu: Výzkum urbánní dopravy pomocí autoetnografie</i>	
Dorota Sieroń	
Twórcze doświadczanie miejskiej przestrzeni – sycylijskie podróże Jarosława Iwaszkiewicza	249
<i>A creative experience of urban space – Jarosław Iwaszkiewicz's Sicilian travel</i>	

Aleksandra Krupa-Ławrynowicz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3532-9677>

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Wydział Filozoficzno-Historyczny

Uniwersytet Łódzki

**Trudna architektura osiedla
im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi.
Część I: koncepcja i metodologia badań nad
dysonansem dziedzictwa**

**The difficult architecture of the Józef Montwiłł-Mirecki
housing estate in Łódź.**

**Part I: conception and methodology of the research on the
dissonance of heritage**

Abstract

The article presents the conceptual and methodological framework of an ethnographic research project. Its area is the Józef Montwiłł-Mirecki modernist housing estate in Łódź. Its social and cultural specificity (history, architecture, memories and experiences of the inhabitants) made the category of dissonance of heritage the main research problem. The text is an attempt to transpose the concept of “dissonance” from the theory of music and heritage into the architectural context, proposing the term “difficult architecture”, which has a heuristic value in the case of the housing estate under study, but also shows the possibility of application in other places. The article additionally shows a methodological model of research, the subject of which was the valorization of the estate (including its architecture) among its inhabitants. The contemporary difficulty and ambivalence of this architecture are affected by the specificity of interwar modernism, the influence of intellectual movements such as Red Vienna or the idea of cooperativism, and finally by the local context of Łódź itself; for this reason they have been sketchily operationalized in this article.

Key words: difficult heritage, ethnographic research, difficult architecture, modernism, Łódź

* * *

Artykuł przedstawia ramy konceptualne i metodologiczne etnograficznego projektu badawczego, w którym terenem jest modernistyczne osiedle im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi. Jego społeczna i kulturowa specyfika (historia, architektura, pamięć, wspomnienia i przeżycia mieszkańców) pozwoliła uczynić kategorię dysonansu dziedzictwa głównym problemem badawczym. Tekst stanowi próbę transpozycji pojęcia „dysonans” z teorii muzyki i dziedzictwa w kontekst architektury, proponując termin „trudna architektura”, który wykazuje wartość heurystyczną w przypadku badanego łódzkiego osiedla, ale może być zastosowany również w innych miejscach. Artykuł dodatkowo pokazuje metodologiczny model badań, których przedmiotem była waloryzacja osiedla (w tym jego architektury) wśród jego mieszkańców. Na współczesną trudność i ambiwalencję tej architektury światło rzucają: specyfika międzywojennego modernizmu, wpływ takich ruchów intelektualnych, jak „Czerwony Wiedeń” czy idea spółdzielczości, w końcu kontekst lokalny samej Łodzi; dlatego zostały one szkieletowo zoperacjonalizowane w niniejszym artykule.

Słowa kluczowe: trudne dziedzictwo, badania etnograficzne, trudna architektura, modernizm, Łódź

Odebrano / Received: 31.12.2021

Zaakceptowano / Accepted: 03.08.2022

Każda epoka postrzega siebie samą jako nieuleczalnie nowoczesną
Walter Benjamin (2005: 596).

*Architektura mająca ambicję przynależności wyłącznie do swojej epoki
niesie w sobie zarodek przeterminowania
– tak jakby była opatrzona datą ważności*
Léon Krier (2011: 66).

Jak współcześnie żyje się na osiedlu z okresu międzywojennego modernizmu? Jak mieszkańcy waloryzują jego architekturę? Czy ich wspomnienia i przeżycia mogą brzmieć harmonijnie? Te pytania zarysowują problematykę projektu badawczego „Stacja Badawcza – Osiedle im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi”¹, którego ramy konceptualne i metodologiczne opisuję w tym tekście.

Geneza osiedla, jego historia i historie w osiedle wpisane, tkanka architektoniczna poddawana zabiegom ochronnym i rewitalizacyjnym, a jednocześnie degradowana, niszczone i dowolnie przerabiana, waloryzowanie osiedla przez jego gospodarzy i codziennych użytkowników – wszystko to skłania do tego, by opowiedzieć o osiedlu im. Montwiłła-Mireckiego, sięgając po kategorię dysonansu dziedzictwa. Podejmuję więc próbę transpozycji pojęcia „dysonans” z teorii dziedzictwa w kontekst architektury,

¹ Projekt realizowany jest przez pracowników i studentów Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UE, we współpracy z Radą Osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego oraz Fundacją Urban Forms.

proponując termin „trudna architektura”, który wykazuje wartość heurystyczną w przypadku badanego łódzkiego osiedla, ale umożliwia aplikację również w innych miejscach.

Trajektoria pojęcia dysonansu (muzyka – dziedzictwo – architektura)

Badania, których przedmiotem jest zjawisko dysonansu jako inherentnej części dziedzictwa kulturowego, wpisują się w tzw. nową filozofię dziedzictwa i przykuwają uwagę coraz liczniejszego grona heritologów – teoretyków i praktyków zajmujących się ochroną, projektowaniem i zarządzaniem dziedzictwem. Dysonans, który definiuje i warunkuje ten rodzaj dziedzictwa, rozumieć można dzięki prostemu odniesieniu do słownika teorii muzyki: „Dysonans (z łac. *dissonans* = niezgodnie brzmiący) to współbrzmienie (dysonans harmoniczny) lub następstwo (dysonans melodyczny) co najmniej dwóch różnej wysokości dźwięków, które dają wrażenie niezgodnego brzmienia; przeciwieństwem jest konsonans” (Habela 1998: 54). Tę analogię do świata dźwięków, ale także do stosowanej w psychologii społecznej koncepcji dysonansu poznawczego, dostrzegają także John Tunbridge i Gregory Ashworth. Ich zdaniem dysonans dziedzictwa dotyczy niezgodności lub braku porozumienia co do jego znaczenia (Tunbridge, Ashworth 1996: 20–21). W literaturze dziedzictwo tego rodzaju określa się m.in. jako trudne (ang. *difficult*), dysonansowe (ang. *dissonant*), nieprzystające, niechciane.

Dysonans może być efektem traktowania dziedzictwa kulturowego jako produktu, który dla uzyskania efektywności (i efektowności) należy zaplanować, zbudować odpowiednią o nim narrację, uwzględnić profil i oczekiwania jego odbiorców. Proces ten powinien być zatem intencjonalny, świadomie i wielokrotnie interpretujący wybrane elementy przeszłości. Drugim powodem istnienia dysonansu jest według Tunbridge’a i Ashwortha fakt przynależności dziedzictwa, a zatem decyzja co do tego, kto dziedziczy, kto jest wydziedziczony, kto i kogo wyklucza, czyje interesy wyraża ta lub inna interpretacja dziedzictwa i kto jest za nią odpowiedzialny (Tunbridge, Ashworth 1996: 76–84).

To zatem często ta spuścizna, której wolelibyśmy – jako ludzkość, jako konkretna grupa i jako jednostki – nie dziedziczyć po przodkach, wymazać ją z pamięci. W związku z tym nie ma takiej interpretacji, która zapewniłaby tak rozumianemu trudnemu dziedzictwu w pełni harmonijne współbrzmienie: jest to spadek, z którym niekiedy dobrowolnie nikt nie chce się identyfikować, ale który narzuca na żyjących niezbywalny obowiązek uobecniania go w teraźniejszości i zachowywania na przyszłość (Owsianowska, Banaszekiewicz 2015: 13).

Pojęcie „trudnej architektury”, które tu operacjonalizuję, jest próbą transpozycji istoty tego dysonansu z obszaru dziedzictwa w kontekst refleksji nad samą architekturą, jej percepcją, recepcją i waloryzacją. Termin ten – skonstruowany na podstawie badań terenowych na łódzkim osiedlu – może mieć wartość heurystyczną w przypadku badań innych miejsc, w jakich manifestuje się problem braku „konsonansu” przeżyć,

wspomnień i interpretacji mieszkańców (i innych użytkowników) danego obiektu architektonicznego, który jest ich przedmiotem. Co istotne, trudna architektura jako kategoria analityczna nie musi definiować jakości doświadczeń, które wywołuje architektura międzywojennego modernizmu. Ta akurat stanowi jednak przykład architektury często ambiwalentnie waloryzowanej, nierozumianej, trudnej w estetycznym odbiorze. Wynika to – jak się zdaje – z jej genezy, paradoksu „zestarzenia się” i kontekstu historycznego. Inne style architektoniczne (np. socrealizm, postmodernizm), różne manifestacje złożonej typologii architektury (bloki, apartamentowce, drapacze chmur, stare i współczesne fabryki, slumsy, przedmieścia itd.) mogą generować inne dysonanse, stanowiąc tym samym dysonansowe dziedzictwo. Każda architektura może być więc trudna, każdej architekturze trudność może się przydarzyć. Warunek stanowi zarówno jej kłopotliwa egzystencja, czyli bycie niechcianą, ale ważną (np. dyskusja na temat warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki), jak i brak jednoznacznej oceny w publicznym dyskursie (w kwestiach estetycznych i aksjologicznych).

Teren i metodologia badań

Przedwojenne modernistyczne osiedle im. Józefa Montwiłła-Mireckiego² jest jedną z 36 jednostek administracyjnych Łodzi. Leży w północno-zachodniej części miasta, w trójkącie ulic Srebrzyńskiej, Jarzynowej i alei Unii Lubelskiej.

Ani w centrum, ani na peryferiach; spokojne, kameralne osiedle wyróżnia się jednak urbanistycznie i architektonicznie w lokalnym krajobrazie miejskim. Ma bardzo wyraźne granice przestrzenne. Jego wschodnią granicą jest zielony pas ogródków działkowych i linia kolejowa, od południa osiedle graniczy z parkiem im. Józefa Piłsudskiego, a podziemna rzeka Łódka okala je od zachodu i północy (Białkowski, Latocha 2020: 258).

Osiedle powstało w latach 1928–1933 według realizującego modne hasła awangardy i modernizmu projektu Jerzego Berlinera, Jana Łukasika, Miruty Słońskiej i Witolda Szereszewskiego. Kubiczne bryły bloków o płaskich dachach urozmaicały ryzality, balkony i charakterystyczne międzyokienne słupki z „gołej” czerwonej cegły (Ciarkowski, Stefański 2018: 70). Osiedle było pierwszym łódzkim blokowiskiem³, jednym z pierwszych w Polsce i Europie. Choć projekt składał się z 33 bloków (Olenderek 2012: 36), powstało ich w sumie 21. Mieszkania – jak na przedwojenne łódzkie warunki – miały wysoki standard (gaz, elektryczność, bieżąca woda i kanalizacja, duże okna, balkony). Na

² W tekście używam także skróconej formy „osiedle Mireckiego”, bowiem taka wersja funkcjonuje potocznie i używana jest przez mieszkańców Łodzi („mieszkam na osiedlu Mireckiego”, „jadę na Mireckiego”).

³ Termin „blokowisko”, chociaż pochodzi z materiałów z badań na Mireckiego, również wywołuje dysonans w kontekście dzisiejszego zastosowania tego pojęcia. Wydaje się nie przystawać do rzeczywistości międzywojennego modernizmu. Jeśli chodzi o powierzchnię czy kubaturę, osiedle Mireckiego nie odbiegało od XIX-wiecznej łódzkiej „architektury robotniczej” (np. osiedla Księży Młyn czy famuły przy ul. Ogrodowej).

osiedlu zamieszkać mieli łódzcy robotnicy, jednak kryzys gospodarczy lat 30. XX w., wysokie czynsze sprawiły, że osiedle stało się głównie adresem inteligencji – urzędników, lekarzy i artystów. Na początku II wojny światowej mieszkańców wysiedlono, a na ich miejsce zakwaterowano niemieckich urzędników z terenów III Rzeszy oraz Niemców sprowadzonych m.in. z krajów nadbałtyckich i Wołynia (Żelazko 2010: 62). Po wojnie większość mieszkańców powróciła do swoich domów. Dzisiaj na osiedlu, obok pokoleń nowych lokatorów, wciąż żyją ich potomkowie.

Badania etnograficzne w ramach szerokiego i otwartego projektu „Stacja Badawcza – Osiedle im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi” rozpoczęły się w 2019 r. W prowadzonych działaniach badawczych oraz animacyjnych sięgamy po różne tematy, narzędzia i etnograficzne strategie terenowe. Wszystkie one koncentrują się jednak wokół kilku priorytetów – opisanie lokalnej historii z perspektywy biograficznej, rozpoznania potrzeb mieszkańców, określenia potencjału osiedla jako miejsca we współczesnym krajobrazie Łodzi, oraz – co dla tego tekstu jest szczególnie istotne – uruchomienia refleksji dotyczącej doświadczania i waloryzowania przestrzeni osiedla przez jej użytkowników. Etnografom-badaczom w trakcie realizacji projektu towarzyszy bowiem przekonanie, że architektura jako przestrzeń i/lub architektura jako element przestrzeni przekracza kwestię stylu, jest przede wszystkim ideą społeczną i polityczną, która kształtuje świat materialny i symboliczny, wyraża wartości i oddziałuje na ludzi (Alexander 2008; Krier 2011; Heynen 2015), stanowi ważny element ich codziennych doświadczeń (Włodarek 2021: 107), wpływa na parametry kultury, społeczeństwa i osobowości (Archer 2013), angażuje zmysły oraz emocje (Mallgrave 2013). Architektura nie jest pojęciem neutralnym, może być instrumentem władzy i pamięci kulturowej, polem walki o znaczenia i afekty, jednym ze sposobów formowania społecznych i jednostkowych tożsamości.

Badawcza obecność etnografów na łódzkim osiedlu Mireckiego składa się z wielu inicjatyw. Są to m.in. spacerki badawcze, konsultacje społeczne, wywiady etnograficzne, inwentaryzacja zbiorów osiedlowej izby pamięci oraz warsztaty fotografii uczestniczącej. We wszystkich działaniach, oprócz stosowania wiedzy antropologicznej, staramy się brać pod uwagę potrzeby miejskiej społeczności lokalnej. Mieszkańcy Mireckiego włączani są do planowania i realizacji procesu badawczego, a wyniki badań mają w przyszłości posłużyć m.in. do opracowania i wdrożenia kompleksowej strategii rozwoju osiedla. Jest to zatem program nastawiony na praktykę społeczną, sięgający po narzędzia partycypacji, animacji kulturowej i edukacji. Badania zostały tak zaplanowane, by w toku kreowanych dla mieszkańców i wraz z nimi wydarzeń angażować i aktywizować lokalną społeczność do poznawania lokalnego dziedzictwa kulturowego zapisanego w krajobrazie osiedla (architektura), w pamięci i opowieściach kolejnych pokoleń mieszkańców.

Przyjęliśmy, że jest to droga dotarcia nie tylko do indywidualnej wiedzy i doświadczeń, ale także do ponadindywidualnych, wspólnotowych zasobów składających się na lokalne dziedzictwo kulturowe i leżących u podstaw trwałego związku z „tutaj” i „u nas”, czyli lokalnej tożsamości społecznej. Staramy wpisywać się tym samym w ideę

etnografii wspólnotowej, rozumianej nie tylko jako etnografia wspólnoty kulturowej, ale także jako etnografia „na rzecz” badanej wspólnoty. Tak obrany priorytet bliski staje się (należącym do różnych paradygmatów metodologicznych) badaniom angażującym wspólnotę (*participatory research*), badaniom opartym na aktywizacji wspólnoty i rozbudzeniu jej dyskursu (*action research*), czy badaniom opartym na współdziale (*collaborative research*). W tej perspektywie metodologicznej mieszkańcy Mireckiego nie tylko samym badaniem i wspomagającymi je wydarzeniami są włączani w przebieg badania, ale także są zachęceni do przemyśleń i działań na rzecz swojego osiedla. Badacze tymczasem mają możliwość rozpoznania tematów ważnych oraz pilnych dla mieszkańców i dotyczących ich najbliższej okolicy.

Celem przeprowadzanych na osiedlu wywiadów etnograficznych (wywiady indywidualne pogłębione z wytycznymi) jest poznanie zróżnicowanych opinii, poglądów, stanowisk, strategii zachowań wynikających z doświadczenia bycia mieszkańcem modernistycznego osiedla im. Montwiłła-Mireckiego. Wywiady obejmują takie tematy jak lokalna historia, tożsamość i dziedzictwo kulturowe, miejsca ważne i charakterystyczne w przestrzeni osiedla, geneza i motywacje zamieszkiwania na osiedlu lub decyzje o opuszczeniu osiedla, relacje budujące wspólnotę mieszkańców, aktywizm i działania na rzecz osiedla. Zebrany tą techniką badawczą materiał ciąży ku tematyczny kodom związanym z architekturą, jej percepcją i recepcją. Podobny rezultat przynoszą spacerzy badawcze, będące terenową interaktywną metodą pozwalającą spojrzeć na przestrzeń z perspektywy jej użytkowników. Podczas zrealizowanych spacerów mieszkańcy dokonywali mapowania konkretnych miejsc w topografii swojego osiedla – doświadczanych i waloryzowanych poprzez codzienne ich użytkowanie. Tworzyli diagnozy stanu obecnego i dawali rekomendacje dotyczące rozwoju osiedlowej przestrzeni. W ramach warsztatów z wykorzystaniem metody fotografii partycypacyjnej (*photovoice*) mieszkańcy opowiadali zaś o swoim osiedlu za pomocą samodzielnie wykonywanych zdjęć. Dzięki temu powstał zbiór fotografii opatrzonych autorskimi komentarzami, ukazujący osiedle z różnych, ale zawsze osobistych perspektyw tych, którzy są gospodarzami tej przestrzeni. Zgromadzone fotografie przedstawiają przede wszystkim architekturę osiedla (plany ogólne i detale), miejsca biograficznie ważne dla fotografujących, miejsca uznane przez mieszkańców za charakterystyczne i/lub atrakcyjne.

Zebrany w trakcie trwającego już kilka lat projektu materiał etnograficzny zbudowany jest więc przede wszystkim z elementów dotyczących przestrzeni. Składają się na nią topografia i architektura osiedla (ulice, podwórka, budynki, klatki schodowe, mieszkania, pokoje, okna, balkony) oraz indywidualne i wspólnotowe sposoby organizowania, użytkowania i waloryzowania przestrzeni (remonty, przeróbki, renowacje, życie sąsiedzkie, działania na rzecz osiedla, dbałość o bezpieczeństwo). Wszystkie te komponenty wpisują się zaś w kategorię przestrzeni (krajobrazu) jako „podstawowego dziedzictwa każdego człowieka” (Lowenthal 2014: 111), które w formie zastanej otrzymujemy od poprzednich pokoleń i w postaci przez nas przetworzonej przekazujemy naszym następcom.

Architektura modernistyczna: globalne i lokalne determinanty dysonansu

Grunt pod narodziny modernizmu w architekturze na przełomie XIX i XX w. przygotowało oświecenie, które – jak pisze Michał Wiśniewski –

przynosząc wielki przełom polityczny, kulturowy i naukowy, pchnęło człowieka w nieznanym kierunku, wiodącym do utopii, odległej wyspy, gdzie panuje idealny ład społeczny, w ramach którego, zamiast feudalnych hierarchii i niewolniczych zależności, została wprowadzona zasada równości wszystkich mieszkańców (Wiśniewski 2010: 35).

Zatem sama nowoczesność w historii kultury jest starsza od architektonicznej moderny⁴. „Nowoczesność, kojarzona z ruchem awangardowym, który wypisał na sztandarach przejęte od niej wartości, z natury otwiera się na przyszłość, wprowadza w nowy porządek, objawiający horyzont postępu i niemal mesjanistycznego zbawienia” (de Rosa 2010: 69). „Chłopcem do bicia” moderna uczyniła przeszłość, sentymentalizm i tradycję. Dla formacji modernistycznej rozstrzygające znaczenie miało doświadczenie modernizacji, której *pars pro toto* stanowi miasto. Nowoczesne metropolie były tyglami kulturowymi, w których roztopiały się dawne struktury i hierarchie społeczne, a partykularne tradycje, wyrwane z lokalnych kontekstów, ulegały w nich wymieszaniu. Pojawiły się nowe jakościowo formy organizacji miasta jako przestrzeni życia, podatne na zmianę i innowację, na pragnienie ich osiągnięcia. W modernizmie, który miał utopijną wizję miasta, „człowiek z rąk architekta otrzymał czyste i higieniczne miejsce do życia, dopasowane do jego ergonomicznych potrzeb i przyzwoite w sensie metrażu” (Rutkowski 2010: 82). Ideologię architektury modernistycznej Reinier de Graaf nazywa marzeniem o społecznej przemianie utrwalonej w betonie (de Graaf 2015: 86). Utopia, choć odwiecznie kusząca, od zawsze niosła jednak ze sobą niebezpieczeństwo złudzenia, niemożliwego. „*Utopia* etymologicznie oznacza nie-miejsce – choć niektórzy wolą czytać początkowe *u* jako greckie *eu* i czytają: dobre lub wspaniałe miejsce” (Eco 2013: 305). Jednak w rzeczywistości utopia może przyjąć kształt dystopii, czyli „opowieści o złym społeczeństwie” – przestrzega Umberto Eco (2013: 308). W optyce tej myśli, która ma charakter uniwersalny, trudność architektury modernistycznej nabiera wymiaru topicznego. Idea nowoczesności w architekturze została zniekształcona (tak jak utopia przeraża się dystopią). Wydawało się, że da się wykreować świat idealny, jednak okazało się, że człowiek nie czuł się w nim dobrze (Rutkowski 2010: 82–83). Jarosław Trybuś pisze:

Idee były szczytne. Wolnostojący, wielomieszkańcowy dom zatopiony w zieleni miał dać swoim mieszkańcom wszystko, o czym mogli dotąd tylko pomarzyć. Miał stać się lekarstwem na niedomagania tradycyjnych miast. Stał się jednak, o ironio, niedomagań tych

⁴ W artykule zrównuję zakresy przymiotników „nowoczesny” i „modernistyczny”, chociaż mam świadomość, że pierwszy z nich odnosi się raczej do pojęcia czasu, a drugi – do problemu ideologii (Krier 2011: 43).

symbolem – tak dzisiaj komentowane bywają architektoniczne wizje Le Corbusiera, czołowego przedstawiciela modernistycznego stylu międzynarodowego (Trybuś 2005: 8).

Architekci i urbanisci modernizmu, diagnozując dotychczasowe miasto jako „chory organizm”, przyznawali sobie prawo do jego sanacji w trosce o dobro mieszkańców. „W praktyce okazywało się jednak – czytamy u Elżbiety Rybickiej – że przeznaczeniem miasta w jego projektach nowoczesnych była w głównej mierze funkcja regulacyjna, jego struktura przestrzenna miała bowiem zawiadywać życiem mieszkańców” (Rybicka 2003: 314).

Kłopot z urbanizacją w ujęciu tak zwanego „czystego modernizmu” – tak podsumowuje to socjolog David Harvey – polegał nie na „totalitarności” jej wizji, ale na właściwej dla niej trwałej manierze przeceniania przedmiotów materialnych i form przestrzennych kosztem aspektów społecznych, a także na wychodzeniu z metafizycznych przesłanek, które zakładały, że można wywołać efekt sterowania społeczeństwem za pomocą odpowiedniej inżynierii form przestrzennych (Harvey 1996: 29).

W efekcie przedmiotem krytyki modernizmu są „niehumanitarne” przestrzenie nowych miast, a nawet zniszczenie pojęcia miasta, destrukcja historycznych dzielnic i wspólnot lokalnych, spłytenie głębi relacji człowieka z przestrzenią oraz redukcja domowego wymiaru miejsc, w których toczy się życie, wykorzenienie, przypadkowość, blokowiskowy kolektywizm (Budzyński 2013: 8; Czumalo, Junek 2005: 14; Polyák 2010: 33)⁵. „Dobre intencje zostały ubrane w surowe szaty, zupełnie jakby miały odzwierciedlać brutalną prawdę o cenie postępu” – konstatuje Reiner de Graaf (de Graaf 2015: 86). Ponadto architektura modernistyczna stała się propagandowym narzędziem XX-wiecznych totalitaryzmów, co Michał Wiśniewski w kontekście kultury europejskiej nazywa „gorącym romanssem pomiędzy ideologią siły a modernizmem” (Wiśniewski 2010: 35), a Paolo Nicoloso – architekturą, która „oddawała się na służbę władzy politycznej” (Nicoloso 2018: 43). Jarosław Trybuś podkreśla, że nowoczesna architektura międzywojnia, będąc częścią dyskursu władzy, miała na celu konsolidację wspólnoty narodowej w II Rzeczypospolitej (Trybuś 2018). Michał Pszczołkowski w podobnym tonie przekonuje, że awangarda architektoniczna „jako symbol współczesnej cywilizacji była jednym z elementów nowego wizerunku Polski jako nowoczesnego państwa europejskiego” (Pszczołkowski 2018: 26).

Aby w pełni zrozumieć trudność architektury łódzkiego osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego, którego przypadek jest przedmiotem refleksji w tym tekście, należy też na chwilę skupić się na lokalnym kontekście politycznym międzywojennej Łodzi,

⁵ Wzloty i upadki architektury modernistycznej w Europie (od Bauhausu do peerelowskich bokowisk) były przedmiotem m.in. reportażu Beaty Chomątowskiej *Betonia* (2018) czy Filipa Springera *Źle urodzone* (2011), które pokazują, że waloryzacja modernizmu w architekturze daje wrażenie niezgodnego brzmienia – jak dysonans w muzyce.

który stanowi kolejną warstwę dysonansu. W tym czasie – a mowa tu o przełomie lat 20. i 30. XX w. – Łódź była w publicznej opinii miastem zaniedbanym, przeludnionym. W 1927 r. wybory samorządowe wygrała Polska Partia Socjalistyczna, dla której wzorcem polityczno-społecznym był „Czerwony Wiedeń”. Dla łódzkich socjalistów, których celem było m.in. rozwiązanie kryzysu mieszkaniowego w mieście, inspiracją stał się modernistyczny blok mieszkalny Karl-Marx Hof (1927–1930), w którym zmaterializowała się koncepcja spółdzielczości i mieszkań komunalnych. Osiedle Mireckiego było odbiciem tych koncepcji, realizacją municypalnego socjalizmu (Piskała 2021: 150–156) i symbolem emancypacji klasy robotniczej.

Lata 30. XX w. Łodzi w upłynęły pod znakiem „frontalnego starcia” nacjonalistycznej prawicy i robotniczej lewicy. Kamil Piskała pisze, że „do starć pomiędzy zwalczającymi się stronnictwami dochodziło nie tylko na ulicach, ale nawet w sali posiedzeń rady miejskiej” (Piskała 2021: 154). Oznacza to, że silny dysonans i atmosfera „wojny domowej” niejako wpisane są w osiedle Mireckiego, które było „produktem flagowym” łódzkiej lewicy.

Aby pokazać, jak kategoria trudnej architektury modernistycznej przejawia się w społecznej praktyce, należy przyjrzeć się współczesnej, lokalnej recepcji osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi. Czyni to w swoim tekście – opublikowanym w tym tomie – Sebastian Latocha (2022). Przedmiotem analizy, przy zastosowaniu pojęcia „trudna architektura”, są dla niego materiały z opisywanych tu badań etnograficznych, których wyniki wskazują nie tylko na trudność architektury modernistycznej, ale także określają postawy wobec przeszłości, czyli sygnalizują stosunek do dziedzictwa jako procesu.

Bibliografia

- Alexander Ch. 2008. *Język wzorców. Miasta, budynki, konstrukcja*. Gdańsk: GWP.
- Archer J. 2013. Społeczna teoria przestrzeni. Architektura i produkcja podmiotu, kultury i społeczeństwa. *Autoportret* 41, 75–79.
- Benjamin W. 2005. *Pasaże*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Białkowski A. i Latocha S. 2020. Muzeum w suszarni bielizny. O Izbie Pamięci Osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi. *Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej* 7, 255–268.
- Budzyński M. 2013. Rozmowa z Markiem Budzyńskim. [W:] A. Gzowska i L. Kein (red.), *Postmodernizm polski. Architektura i urbanistyka*. Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 5–60.
- Ciarkowski B. i Stefański K. 2018. *Modernizm w architekturze Łodzi XX wieku*. Łódź: Dom Wydawniczy Księży Młyn.
- Chomętowska B. 2018. *Betonia*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Czumalo V. i Junek J. 2005. Odczyliśmy się mieszkać. O wpływie blokowiska na postrzeganie normy. *Autoportret* 13, 12–15.
- Eco U. 2013. *Historia krain i miejsc legendarnych*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.

- Graaf R de. 2015. Architektura jako narzędzie kapitału. *Autoportret* 50, 84–90.
- Habela J. 1998. *Słowniczek muzyczny*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Harvey D. 1996. Kwestia urbanizacji. *Kultura i Społeczeństwo* 4, 15–42.
- Heynen H. 2015. Modernizm i kolonializm. *Autoportret* 50, 38–45.
- Krier L. 2011. *Architektura wspólnoty*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Latocha S. 2022. Trudna architektura osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi. Część II: wyniki badań nad dysonansem dziedzictwa. *Journal of Urban Ethnology* 20.
- Lowenthal D. 2014. Życie z krajobrazem i oglądanie krajobrazu. [W:] B. Frydryczak (red.), *Krajobrazy. Antologia tekstów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauki, 105–134.
- Mallgrave H. 2013. *Architecture and Embodiment. The Implications of the New Sciences and Humanities for Design*. London – New York: Routledge.
- Nicoloso P. 2018. Od Ołtarza Ojczyzny do Ara Pacis faszyzmu. *Autoportret* 62, 42–49.
- Olenderek J. 2012. *Łódzki modernizm i inne nurty przedwojennego budownictwa 2*. Łódź: Dom Wydawniczy Księży Młyn.
- Owsianowska S. i Banaszekiewicz M. 2015. Trudne dziedzictwo a turystyka. O dysonansie dziedzictwa kulturowego. *Turystyka kulturowa* 11, 6–24.
- Piskała K. 2021. Polityka demokratyczna i wizja nowoczesnego miasta (1918–1923). [W:] A. Zysiak, K. Śmiechowski, K. Piskała, W. Marzec, K. Kaźmierska, J. Burski, *Z bawełny i dymu. Łódź – miasto przemysłowe i dyskursy asynchronicznej nowoczesności 1897–1994*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 93–156.
- Polyák L. 2010. Wyzwalająca rama. Nowoczesne przestrzenie pracy i inspiracji. *Autoportret* 30, 30–33.
- Pszczółkowski M. 2018. Krzepnięcie struktur. Dwudziestolecie w architekturze. *Autoportret* 62, 18–26.
- Rosa A. de 2010. Kamień filozoficzny Tadaa Anda. *Autoportret* 30, 69–75.
- Rutkowski R. 2010. Moja współczesna nowoczesność. *Autoportret* 30, 82–86.
- Rybicka E. 2003. *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Springer F. 2011. *Źle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Trybuś J. 2005. Le Corbusier – między utopią a rzeczywistością. *Autoportret* 13, 8–11.
- Trybuś J. 2018. Architektura wydarza się najczęściej z bardzo pragmatycznych pobudek. *Autoportret* 62, 4–17.
- Tunbridge J.E. i Ashworth G.J. 1996. *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester: Wiley.
- Wiśniewski M. 2010. Nowoczesność, która uwstecznia. *Autoportret* 30, 34–41.
- Włodarek M. 2021. Studia socjologiczne nad architekturą. *Kultura i Społeczeństwo* 65 (3), 107–124.
- Żelazko J. 2010. Wysiedlenie mieszkańców osiedla im. J. Montwiłła-Mireckiego w Łodzi [W:] J. Żelazko (red.), *Ludność cywilna w łódzkich obozach przesiedleńczych*. Łódź: IPN – Urząd Miasta Łodzi – SNAP, 53–63.

Autorka:

Dr Aleksandra Krupa-Ławrynowicz

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ

ul. Lindleya 3/5, 90-131 Łódź

e-mail: aleksandra.lawrynowicz@uni.lodz.pl

Sebastian Latocha

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4226-9131>

Uniwersytet Łódzki

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

**Trudna architektura osiedla
im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi.
Część II: wyniki badań nad dysonansem dziedzictwa**

**The difficult architecture
of the Józef Montwiłł-Mirecki housing estate in Łódź.
Part II: results of the research on the dissonance of heritage**

Abstract

The starting point for the article is the concept that architecture is a social idea that shapes the material and symbolic world, expresses values and affects people, their emotions and actions. The text discusses the contemporary local reception of the Józef Montwiłł-Mirecki modernist housing estate in Łódź (1928–1931) using the term “difficult architecture”. The subject of the analysis are the materials collected during ethnographic research, the results of which show on specific dimensions and examples what is the dissonance of modernist architecture, its difficulty and ambivalence, and thus indicate the dissonance of heritage as a process and an active attitude towards the past.

Key words: difficult heritage, ethnographic research, difficult architecture, modernism, Łódź

Punkt wyjścia w artykule stanowi koncepcja, że architektura jest ideą społeczną, która kształtuje świat materialny i symboliczny, wyraża wartości i wpływa na ludzi, ich emocje oraz działania. W tekście operacjonalizowana jest współczesna lokalna recepcja modernistycznego osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi (1928–1931) przy zastosowaniu pojęcia „trudna architektura”. Przedmiot analizy stanowią materiały z badań etnograficznych, których wyniki pokazują w konkretnych wymiarach i przykładach, na czym

polega dysonans architektury modernistycznej, jej trudność i ambiwalencja, a tym samym wskazują na dysonans dziedzictwa jako procesu i aktywnej postawy wobec przeszłości.

Słowa kluczowe: trudne dziedzictwo, badania etnograficzne, trudna architektura, modernizm, Łódź

Odebrano / Received: 31.12.2021

Zaakceptowano / Accepted: 22.07.2022

*Łódź była miastem wychylonym ku przyszłości
– zarazem awangardą i ofiarą dokonujących się zmian.
Jej historię można odczytywać jako długą serię zmagania
z wyzwaniem modernizacji, ciągłe pragnienie
dorównania wyzwaniom epoki, stania się miastem
prawdziwie nowoczesnym*

Kaja Kaźmierska, Kamil Śmiechowski, Agata Zysiak (2021: 11).

W przestrzeń zurbanizowaną wpisane są (mniej lub bardziej świadomie) różne znaczenia. Badając jej waloryzację, można zrozumieć zachowania i działania przestrzenne jednostek i grup (Jałowicki, Szczepański 2006: 333). Celem mojego artykułu jest analiza materiału z badań etnograficznych, które od 2019 r. współprowadzę na łódzkim osiedlu im. Józefa Montwiłła-Mireckiego (w ramach projektu „Stacja Badawcza – Osiedle im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi”¹). Zebrane w terenie relacje czytam przez pryzmat dwóch pojęć: trudnej architektury i dysonansu dziedzictwa. Strukturę niniejszego tekstu wyznaczają terminy: waloryzacja estetyczna i waloryzacja aksjologiczna, które pozwalają podzielić i uporządkować materiał empiryczny. W analizie powołuję się na słowa mieszkańców osiedla, którzy wzięli udział w badaniach. Chcę tym samym udowodnić, że, jak twierdzi Michael Herzfeld, zaangażowanie badacza i badanego w praktyki teoretyczne jest równe w antropologicznych badaniach (Herzfeld 2004: 28).

¹ Badania etnograficzne realizowane są w ramach projektu „Stacja Badawcza – Osiedle im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi” przez pracowników i studentów Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ, we współpracy z Radą Osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi oraz Fundacją Urban Forms. Szerszy opis programu badawczego i jego efektów znaleźć można w opublikowanym w tym tomie tekście A. Krupy-Ławrynowicz. Tam zamieszczone są także informacje dotyczące historii powstania osiedla oraz ustalenia definicyjne związane z próbą transpozycji pojęcia „dysonans” z teorii muzyki i dziedzictwa w kontekst architektury.

Dysonans architektury (1): waloryzacja estetyczna modernistycznego osiedla

W dyskursie humanistycznym egzystuje *explicite* kwestia kłopotliwości² nowoczesnej architektury³. Po pierwsze, podkreśla się jej intelektualny charakter:

Z nowoczesnością w współczesnej architekturze nie jest łatwo. Istnieje na pewno wiele mitów, uproszczeń i powszechnych przekonań, które się z tym pojęciem kojarzą. Niewątpliwie nowoczesności w architekturze nie sposób oderwać od nowoczesności myślenia o człowieku: żeby zrozumieć nowoczesność architektoniczną, najpierw trzeba próbować zrozumieć nowoczesność w jej najszerszym, cywilizacyjnym znaczeniu, w którym zawierają się coraz bardziej skomplikowane relacje różnych dziedzin nauki: chociażby filozofii, socjologii, techniki, ekonomii (Rutkowski 2010: 82).

Ewa Zamorska-Przyłuska zarejestrowała, że w kontekście architektury takie epitety, jak „ohydna” czy „piękna”, przyłgnęły do przymiotnika „nowoczesna” (Zamorska-Przyłuska 2010: 8-9). Architektura modernistyczna od samego początku była ambiwalentna, „trudna” w sensie, którego źródłem jest pojęcie dysonansu. Z jednej strony, „zbitka tego, co nowoczesne, z tym, co, najprościej mówiąc, brzydkie” (Zamorska-Przyłuska 2010: 9), a z drugiej – piękno modernizmu⁴. Tę „nieostrość”, niejednoznaczność potęgować może brak kompetencji w zakresie historii sztuki, który uniemożliwia identyfikację wartości artystycznych w architekturze nowoczesnej. Przejawem tego jest m.in. brak konstatacji różnicy między modernizmem międzywojnia i nowoczesnością architektury lat 70. i 80. XX w., co widoczne jest w wypowiedzi pani Pauliny: „Dla mnie to jest blokowisko jak każde inne, nie widzę w nim nic ciekawego, nawet powiedziałabym, że te bloki są straszne” [W_14]⁵.

² Ideę kłopotliwości architektury umieszczam w polu problemowym dysonansu dziedzictwa, które obejmuje zarówno aspekty pragmatyczne, jak i symboliczne danego miejsca. Główny zarzut pod adresem modernistycznej architektury, że generuje „niehumaniczne” relacje przestrzenne i społeczne, w przypadku badanego osiedla wydaje się na pierwszy rzut oka abstrakcyjny, wzięwszy pod uwagę tylko aspekty praktyczne egzystencji (pod tym kątem to z pewnością bardzo „ludzkie” osiedle na mapie międzywojennej Łodzi). Oczywiście, w sytuacji międzywojennej Łodzi osiedle to (w sensie pragmatyki życia) nie sprawiało mieszkańcom tyle kłopotu, co robotnikom ich mieszkania (bez światła dziennego, wodociągu czy gazu) w kamienicach czy domach na przedmieściach. W tym sensie architektura modernistyczna była odpowiedzią na pałąk problem socjalny. Kłopotliwość, o którą chodzi w moim tekście, dotyczy pojęcia dysonansu dziedzictwa, a nie kwestii facylitacji życia (w jego wymiarze pragmatycznym) poprzez socjalno-architektoniczne pomysły.

³ Zdaję sobie sprawę z wieloznaczności pojęcia architektury nowoczesnej. Mieści ono w sobie i oblicza architektury Le Corbusiera, i modernizm międzywojenny, i bloki „epoki Gierka”. Nie chcę „do jednego worka” wrzucić betonowych blokowisk, brutalistycznych dworców i osiedli-ogrodów międzywojennego modernizmu. Jednak w niniejszym artykule interesuje mnie sama idea modernizmu, „gest modernistyczny”, który uobecnia się we wszystkich przejawach architektury nowoczesnej.

⁴ Przykładem praktyk admirujących piękno architektury modernistycznej jest marketing turystyczny Gdyni.

⁵ Wszystkie cytaty z wywiadów etnograficznych pochodzą z projektu „Stacja Badawcza – Osiedle im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi” i znajdują się w archiwum projektu (Etnograficzne Archiwum im. B. Koczyńskiej-Jaworskiej w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ).

Odpowiedzialność za ten stan rzeczy, według mnie, ponosi w części szkolna edukacja artystyczna⁶, a w drugiej – wielokontekstowość pojęcia „modernizm”, które pozwala na „używanie go – jak zwraca uwagę Marcin Jarząbek – zarówno w odniesieniu do kamienic z początku XX wieku, architektury międzywojnia, powojennych blokowisk czy też współczesnych budynków nawiązujących do modernistycznej spuścizny” (Jarząbek 2010: 77).

Te okoliczności składają się na dysonans architektury nowoczesnej, której surowa estetyka, ascetyzm, minimalizm i obojętna geometria w powszechnej ocenie przegrywa ją z sentymentalnymi, populistycznymi stylami historycznymi.

Płaskie dachy, duże przeszklenia, otwarta przestrzeń wewnętrzna, swobodna kompozycja, sterylność użytych detali – to atrybuty architektury modernistycznej (...) nadal nieakceptowane przez znaczną część ludzi, zainteresowanych bardziej przytulnością niż funkcjonalnością – przekonuje Roman Rutkowski (2010: 84).

„Modernistyczne ascetyczne formy mogą być odbierane jako nazbyt ostre i sterylne” (Gawryszewska 2005: 16) i być może dlatego „nikt nie płacze” po modernizmie: „Fala wyburzeń, jakiej ulegają obecnie modernistyczne budynki, nie wzbudza niczyjego żalu. Ludzie bronią tylko budynków tradycyjnych” (Krier 2011: 66). Znakiem tego, że architektura modernistyczna jest trudna, jest jej chwiejna egzystencja. Z lokalnych krajobrazów polskich miast faktycznie znikają lub przekształcane są w „perły postmodernizmu”⁷ nowoczesne gmachy dworców autobusowych, hoteli, kin, domów kultury, centrów handlowych i innych instytucji. Praktyki destrukcji modernistycznego dziedzictwa architektonicznego wydają się być rewersem jego trudności. Jeśli nie zrównać z ziemią „pamiątek” po niechcianej historii, można je – jak emocjonalnie komentuje to Dorota Masłowska – „okaleczyć, obstyropianować, oblepić bilbordami albo pozwolić im zarosnąć krzakami” (Masłowska 2016: brak numeracji stron). Wobec tego dysonans wywołuje zgoła inna perspektywa – symbolicznej rehabilitacji modernistycznych blokowisk (Dzido 2005; Gawryszewska 2005; Pancewicz 2021)⁸.

Pan Mateusz, mieszkaniec osiedla, w modernizmie bloków na osiedlu im. J. Montwiłła-Mireckiego⁹ akcentuje architektoniczną różnorodność, która jest atutem:

⁶ Stwierdzam to na podstawie własnego doświadczenia edukacyjnego, w którym przegląd historii architektury zakończył się na secesji, która była tylko zapowiedzią nowoczesności.

⁷ Rozumiem przez nie kontrowersyjne przykłady przeróbek na współczesną modłę modernistycznych obiektów architektonicznych.

⁸ Chociaż literatura, na którą się powołuję w tym punkcie, odnosi się do powojennej „wielkiej płyty”, a nie do awangardowego lewicowego projektu dla inteligencji dwudziestolecia międzywojennego, to niestety spacer po mieście przynosi refleksję, że proces, którego ramy wyznaczają czasowniki „okaleczyć, obstyropianować, oblepić bilbordami albo pozwolić im zarosnąć krzakami” w praktyce dotyczy zarówno jednego, jak i drugiego modernizmu.

⁹ W tekście stosuję również skrócony zapis nazwy osiedla: „os. Mireckiego”, „osiedle Mireckiego”.

Względem nowo zaprojektowanych osiedli to jest zaprojektowane z dużo większym smakiem, dużo fajniejsze proporcje są utrzymane na elewacjach. Te przestrzenie pomiędzy blokami przez to, że są otwarte i przez to, że (...) z jednej strony są otwarte, a z drugiej pozamykane taką niższą zabudową w postaci albo garaży, albo jakichś wiat gospodarczych, są delikatnie oddzielone te bloki od ulicy, ale jest to przestrzeń w dalszym ciągu otwarta i wspólna. No i jest tutaj dużo zieleni. Bloki są w bardzo fajnej skali, w sensie te cztery kondygnacje sprawiają, że nie ma obcowania z dużymi budynkami. Elewacje są w bardzo mi odpowiadający sposób rozwiązane, bardzo lubię łuczki na elewacjach, które tutaj też się znajdują, część balkonów jest zaokrąglona. Ciekawe jest też to, że część balkonów jest pełna, a część balkonów jest ażurowa. To wprowadza bardzo fajną grę na elewacji. Odślonięcie cegły na elewacji też dodaje klimatu temu osiedlu. (...) Podoba mi się zielony kolor, który się pojawia w obróbce blacharskiej, to jest na pewno coś szczególnego, co w niezbyt wielu miejscach w Łodzi się pojawia. Podoba mi się też to, że to osiedle zajmuje dość dużą przestrzeń, a przy tym jest zaprojektowane w sposób spójny, ale nie na zasadzie kopiuj-wklej. Jest kilka typów budynków. Bardzo ciekawe są galeriowce, czyli te budynki ułożone dłuższą ścianą w kierunku południowym, one od strony północy mają galerię – taką przeszkloną przestrzeń komunikacyjną (...). Fajnie, że ich jest tylko kilka, bo też kontrastują z tymi bardziej zwartymi, zamkniętymi budynkami. No jest dużo takich architektonicznych smaczków tutaj [W_07].



Fot. 1. Blok przy ul. Srebrzyńskiej 75 (widok od strony podwórza), w którym mieszkali Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, grudzień 2021. Fot. Sebastian Nowakowski.

Dorota Jędruch zastanawia się, gdzie biegnie linia podziału między „miejscem, gdzie mieszka się dobrze, i takim, które wyznacza swoim użytkownikom poznawcze przeszkody, między «złym» i «dobrym?»” (Jędruch 2021: 25) W teorii i praktyce architektonicznej modernizmu będą to zapewne – eliminacja artyzmu, bojkot tradycji i historyzmu, sterylność i ascetyzm detali modernistycznych bloków. Pan Maciej komplikuje przebieg linii między architekturą nowoczesną i tradycyjną; opisując swój modernistyczny blok, akcentuje jego walory historyczne i porównuje do „chatki z piernika”:

I lubię właśnie art deco, lata trzydzieste, stąd te bloki od dzieciństwa mi bardzo pasowały. Są jak dla mnie bardzo przytulne, chociaż niektórzy oceniają ten nurt, art deco, lata trzydzieste, a zwłaszcza ten hitlerowski bauhaus, jako taki bunkrowy właśnie i mało przyjemny. Ale ja tak widzę te bunkry jako domki jak z piernika, jak chatki z piernika i bardzo mi odpowiadają [W_04].



Fot. 2. Blok przy al. Unii Lubelskiej 18 (widok od strony północnej pokazujący surowość i kanciastość architektury osiedla), grudzień 2021. Fot. Sebastian Nowakowski.

Dysonans architektury (2): waloryzacja aksjologiczna modernistycznego osiedla

Dysonans wynikający z aksjologicznej waloryzacji osiedla spróbuję omówić na trzech płaszczyznach, które odnoszą się do przeszłości. Wymiary te zostały przeze mnie zdefiniowane na podstawie analizy danych etnograficznych.

A) Rozbieżność między ideą społeczną a jej realizacją

Osiedle Mireckiego z socjalnej utopii przekształciło się jednak w symbol luksusu. Zaprojektowane zostało dla robotników, jednak przed wojną „zamiast nich [do nowoczesnych bloków] wprowadziła się łódzka elita: policjanci, urzędnicy oraz artyści” (Rayzacher 2011: 20). W tym sensie przedwojenny łódzki eksperyment architektoniczno-społeczny się nie udał. W dobie ekonomicznego kryzysu lat 30. XX w. łódzkich robotników nie było stać na utrzymanie luksusowych mieszkań. Na ten dysonans zwraca uwagę Jarosław Trybuś: „Podobnie jak wiele innych utopii wymyślonych przez elity dla uszczęśliwienia mas, także i ta okazuje się najlepiej sprawdzać jako dobro luksusowe” (Trybuś 2005: 11). Dysonans wywołuje to, że łódzka inteligencja (a nie robotnicy) z wiceprezydentem miasta Antonim Purtalem na czele, zamieszkała na osiedlu, które imię zawdzięcza – o ironio – Józefowi Mireckiemu (ps. Montwiłł), czyli socjaliście i rewolucjonście, a patronami osiedlowych ulic są Gustaw Daniłowski, Feliks Perl i Ksawery Prauss¹⁰, których biografie zrosły się z lewicową myślą Polskiej Partii Socjalistycznej. Biorąc pod uwagę fakt, że adresy, nazwy ulic i systemy numeracyjne wpływają na nasze życie, są narzędziami klasyfikacji i odzwierciedlają podziały społeczne, tożsamość, status i władzę (Deirdre 2022), kwestia tego wymiaru dysonansu nie może umknąć w badaniach nad trudną architekturą.

B) Wojna, wysiedlenia (napisy na murach, pamiątki poniemieckie, dziedzictwo okrucieństwa)

Dysonans osiedla Mireckiego uzupełniają i konstytuują historyczne fakty: (1) wysiedlenia mieszkańców na początku II wojny światowej oraz (2) pojawienie się w okresie wojennym nowych mieszkańców – ludności niemieckiej, repatriantów z Łotwy (niem. *Baltendeutsche*) i Wołynia. Wydaje się, że sama architektura osiedla – paradoksalnie – spowodowała na jego mieszkańców nieszczęście. Bloki, które realizowały z ducha Corbusierowską i środkowoeuropejskie (np. „Czerwony Wiedeń”) koncepcje urbanistyczno-społeczne, wychodząc naprzeciw potrzebom współczesnego życia, były bardzo atrakcyjne w skali całego miasta. W wyniku wysiedleń osiedle Mireckiego przekształciło się w „dziedzictwo bez dziedziców”, które – jak tłumaczy Ewa Kocój – odnosi się do „dóbr kultury należących do «wydziedziczonych» – etnosów, które doświadczyły w historii tragedii zadanych przez silniejszych sąsiadów – czystek etnicznych, wysiedleń, deportacji czy szeroko rozumianego Holocaustu” (Kocój 2015: 139). O tym, jaki los spotkał rzeczy mieszkańców, świadczy

¹⁰ Przedwojenne nazewnictwo jest dzisiaj aktualne.

mikroskala „eksterminacji” mienia, o której wspomina Joanna Żelazko: „Nowi właściciele wyrzucili na śmietnik rzeźby stworzone przez Katarzynę Kobro, a trzymane w piwnicy obrazy Strzemińskiego też miały tam wkrótce trafić” (Żelazko 2010: 60). Koniec wojny odwrócił tę sytuację. Z osiedla zniknęli Niemcy, a rzeczy po nich „odziedziczyła” inna grupa, co pozwala otworzyć na nowo kategorię dziedzictwa bez dziedziców. Poniemieckie przedmioty, które po wojnie zostały znalezione na osiedlu przez mieszkańców, są ważną częścią materialnej spuścizny osiedla Mireckiego, podkreślającą jej dysonans, np. porcelanowe talerze ze swastyką, których mieszkańcy nie pozbyli się i prezentowali podczas badań etnograficznych¹¹. Pan Maciej:

Niemcy (...) zawsze tak z zegarkiem w ręku dawali pięć minut na spakowanie najważniejszych rzeczy, przy czym nie można było wziąć specjalnie ani żadnych kosztowności, ani nic, co byłoby cenne, więc tutaj też wszystko mieszkańcy zostawili, Niemcy przejęli. Później jak Niemcy uciekali przed Armią Czerwoną, no to wiadomo, że też wszystko zostawili. A w międzyczasie powymieniali się tutaj wszystkim, więc jak wrócili ci przedwojenni mieszkańcy, (...) do tej pory słyszymy nieraz właśnie w rozmowach międzysąsiedzkich: tak, tak, ta sąsiadka to się nigdy nie chce przyznać, a ja wiem, że tam u niej w domu to bimba nasz zegar sprzed wojny, bo poznaję, bo wiem, że to nasz zegar [W_04].

O tym, że przypadek osiedla Mireckiego jest przykładem trudnej architektury, świadczą narracje mieszkańców o czasie II wojny, która pozostawiła w ich pamięci niezatarty ślad. Pan Maciej, chociaż urodził się ponad 20 lat po wojnie, powtarza wspomnienia innych mieszkańców i na własną rękę odkrywa bolesną historię osiedla:

Tu nawet w jednym bloku to była siedziba Gestapo, do tej pory tam w piwnicach [ślady] i to też pytanie, a co tu takie dziwne drzwi w tych piwnicach, że [wyglądają] tak jak do więzienia z jakimiś takimi lupkami, a tu reszta odpowiada, że tam była siedziba Gestapo. No czarna historia, bo mieszkańcy po wojnie tak wprowadziwszy się z powrotem, zmywali dużo krwi z tych ścian i opowieści są krwawe [W_04].

Na mapie Łodzi to nie jedyne miejsce ważne, lecz niechciane (z racji trudnej przeszłości). Zastosowanie kategorii trudnej architektury można rzucić nowe światło na takie miejsca, jak: al. Anstadta (czyli część miasta, w której siedziby miały Gestapo, później Wojewódzki Urząd Bezpieczeństwa Publicznego w Łodzi); osiedla Stoki czy Berlinek, których geneza łączy się hitlerowską okupacją miasta (Bolanowski 2013).

¹¹ Status tych przedmiotów – w świetle badań etnograficznych – przypomina losy i biografie rzeczy, jakie pozostawili po sobie mieszkańcy tzw. Ziemi Odzyskanych po przesunięciu zachodniej granicy Polski na Odrę i Nysę Łużycką (Kuszyk 2019; Szady 2020; Oleksy 2021).

C) Mit awangardy i martyrologiczne dziedzictwo

Biografie Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego¹², które zrosły się z osiedlem Mireckiego, zasilają mit awangardowego osiedla. W szczytce bloku przy ul. Srebrzyńskiej 75 mieszkańcy umieścili tablicę ku pamięci rzeźbiarki oraz malarza i teoretyka sztuki, którego imię przyjęła Łódzka Akademia Sztuk Pięknych. Z perspektywy dysonansu dziedzictwa fakt ten jest podwójnie interesujący. Po pierwsze, bardzo mocny akcent, jaki w lokalnych praktykach pamięci pada na tę parę, dezawuuje innego awangardzistę, który mieszkał na tym osiedlu, Karola Hillera. Wielu współczesnych mieszkańców osiedla Mireckiego wie, w którym bloku i lokalu żyli Kobro i Strzemiński, a nie wie, kim był Hiller. To sytuacja będąca egzemplifikacją interpretacji i dziedziczenia wybranych elementów przeszłości w sztafecie pokoleń. Brak popularności Hillera jest wypadkową wielu czynników, pośród których nie należy pominąć faktu, że Kobro i Strzemińscy doczekali się reprezentacji w literaturze, teatrze i filmie, natomiast pionier heliografiki nie. Po drugie, tablica z nazwiskami Kobro i Strzemińskiego znajduje się w sąsiedztwie dwóch innych: upamiętniającej wysiedlenia i patrona osiedla. To z kolei udosłownienie i materializacja równoległej egzystencji różnych potrzeb i interpretacji lokalnego dziedzictwa.



Fot. 3 i 4. Tablice manifestujące dysonans lokalnego dziedzictwa, interpretujące i akcentujące inne elementy przeszłości, grudzień 2021. Fot. Sebastian Nowakowski.

¹² Władysław Strzemiński w latach 30. XX w. zajmował się planowaniem miasta nowoczesnego. Praca jednak spłonęła w czasie wojny i tylko jej fragmenty, zatytułowane „Łódź sfunkcjonalizowana”, zostały opublikowane w powojennej prasie (więcej zob. Rybicka 2003: 307-315).

Czy te narracje rywalizują ze sobą? Czy w różnicach między nimi można szukać źródła dysonansu? Problematyka dwóch mitów (osi tożsamości) osiedla Mireckiego – martyrologii i awangardy – została już skonstatowana (Białkowski, Latocha 2020); biografia Karola Hillera (awangardowego artysty, mieszkańca osiedla, który został zamordowany w ramach Intelligenzaktion Litzmannstadt) dowodzi, że mity te dopełniają się. Jednak pominięto kwestię, że dziedziczą je inne grupy mieszkańców osiedla.

Pierwsza składa się głównie z osób, które żyją na osiedlu od kilku pokoleń, w tym samym miejscu, gdzie mieszkali ich rodzice czy dziadkowie. Na prawach postpamięci „budują swą tożsamość, przejmując w dużej części elementy tożsamości jednostek bliskich im emocjonalnie i intelektualnie” (Kaniowska 2014: 390). Ich narracje splatają się z narracjami o doświadczeniu osób im bliskich. Martyrologia, którą przeżyli mieszkańcy podczas II wojny światowej, stanowi ważny motyw ich działalności społecznej w wymiarze osiedlowym (Latocha 2020) jako rudymet postpamięci, która „naznacza i obarcza” podmiot „poczuciem zobowiązania do współodczuwania i zadośćuczynienia” (Kaniowska 2014: 390). Ta grupa pielęgnuje mit martyrologiczny, przywołując wysiedlenia przedwojennych mieszkańców w styczniu 1940 r., eksterminację części z nich i powojenne powroty¹³. Słowa przewodniczącego Rady Osiedla, Remigiusza Kaczmarka, egzemplifikują narrację martyrologiczną o os. Mireckiego i jego architekturze jako spuściznie:

Być może mój osobisty przykład to pokaże. Z rodziną Purlalów łączy się historia mojej rodziny. Antoni Purlal¹⁴ zginął w Oświęcimiu, po wojnie na osiedle powróciła jego żona i córka. Te osoby, które powróciły, zaszczepiły w innych ideę wyjścia do ludzi i działania na przekór indywidualizmowi, ale nie tylko to jest kwestia dziedzictwa i trudnych doświadczeń wojny. Również ta architektura integrowała i integruje dzisiaj. Na przykład parkany od ulicy Srebrzyńskiej i podwórce między blokami przestrzennie wspierają działania wspólne, sąsiedzkie. Nie ma centrum, nie ma rynku jak w średniowiecznym mieście, ale ludzie spotykali się i spotykają na przykład w osiedlowym sklepie. Ale prawdą jest to, że mamy takie zakorzenienie historyczne w tym miejscu. W mieszkaniu, w którym mieszkam, mój tata dosłownie się urodził. Tutaj mieszkała moja prababcia, babcia, mój tata, a naprzeciwko mnie mieszka moja ciocia, córka siostry mojej prababci. (...) Czuje się tę spuściznę, respekt wobec kilku pokoleń oczekujących od ciebie aktywności na rzecz i dla dobra osiedla. To jest grunt, na którym wyrasta tutaj ruch obywatelski (Latocha 2020: 179–180)¹⁵.

Chociaż krytyka modernistycznej architektury dotyka kwestii społecznych (poczucie zagubienia podmiotu w przestrzeni, entropia relacji międzyludzkich), przykład osiedla

¹³ Przykładem jest książka na ten temat autorstwa mieszkanki osiedla (Fornalska 2018).

¹⁴ Członek PPS, samorządowiec, wiceprezydent Łodzi (1939).

¹⁵ Tekst ukazał się w j. angielskim.

Mireckiego pokazuje, że mit martyrologii oraz postpamięć części mieszkańców, efekt ten neutralizuje, o czym świadczą działania społeczne na rzecz i dla społeczności osiedla. A jak przypomina Beata Joanna Gawryszewska, „podejmowanie lokalnych inicjatyw nie jest możliwe (...) bez poczucia związku z miejscem” (Gawryszewska 2005: 17).

Osiedlowe narracje martyrologiczne są inkarnacją mitu w sensie koncepcji Rolanda Barthesa, która pokazuje, że mit przekształca

historię w naturę. (...) Świat dostarcza mitowi rzeczywistości historycznej, określonej – jak okiem sięgnąć – przez sposób jej wytwarzania i wykorzystywania przez ludzi; mit natomiast przywraca obraz naturalny tej rzeczywistości. (...) [M]it tworzy się poprzez odebranie rzeczom historyczności: rzeczy tracą w nim pamięć swojego wytwarzania. (...) Dokonał się pewien rodzaj kuglarstwa, które odwróciło rzeczywistość, opróżniło ją z historii i wypełniło naturą, które wyciągnęło z rzeczy ich ludzki sens w taki sposób, żeby musiały oznaczać brak ludzkiego znaczenia (Barthes 2008: 262, 277).

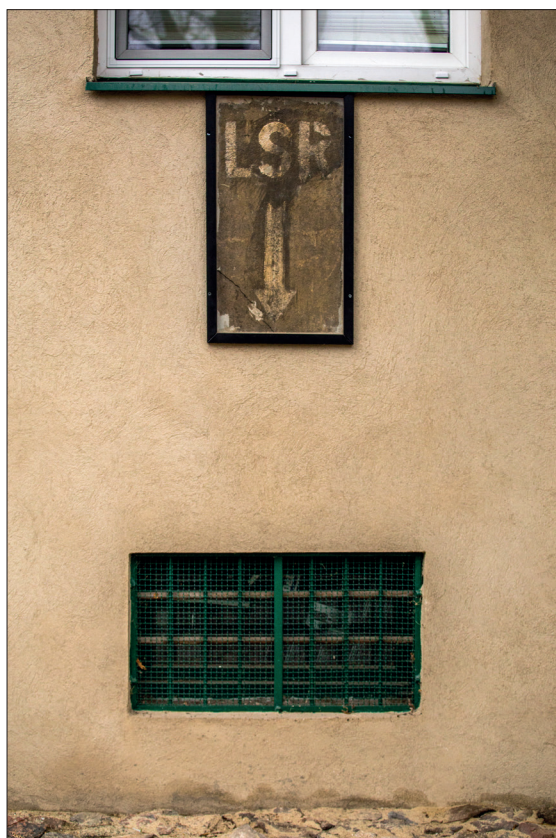
Narracje te, które stały się przedmiotem badań na osiedlu Mireckiego, żywią się historycznym kontekstem wysiedleń mieszkańców podczas II wojny światowej i kwestią zasiedlenia (życie od kilku pokoleń w jednym miejscu). Dlatego związek z osiedlem pani Karolinie wydaje się tak naturalny (jak w Barthesowskim micie):

Bo to jest mieszkanie moje rodzinne, moi dziadkowie tutaj byli jednymi z pierwszych mieszkańców mojego bloku przy Unii Lubelskiej, w trzydziestym roku się wprowadzili. I potem po dziadkach, moja mama tu została, tata się wprowadził i ja z siostrą tutaj byliśmy wychowane. (...) Dlatego ja mam gigantyczny sentyment do tego osiedla. Nie potrafię sobie wyobrazić po prostu życia gdzieś indziej w odróżnieniu do mojego męża, który się dziesięć lat temu tutaj wprowadził ze Zgierza i ma zupełnie inne spojrzenie na to nasze osiedle. A tutaj jednak ten sentyment, ta historia, szczególnie że moi dziadkowie byli wysiedleni w tym czterdziestym roku z moją cicią. (...) Więc ta historia gdzieś tam cały czas się w naszej rodzinie kręciła co roku, jak są te wysiedlenia, te obchody wysiedleń. (...) Więc ja mam to po prostu we krwi [W_03].

Spiralę narracji martyrologicznych nakręcają: (1) liczne napisy w języku niemieckim z okresu II wojny światowej na blokach („LSR”, czyli Luftschutz Räume = schron przeciwlotniczy¹⁶), które pozostały w krajobrazie osiedla; (2) funkcjonowanie na osiedlu Izby Pamięci Osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi (Białkowski, Latocha 2020); (3) rocznice wysiedleń, które mieszkańcy obchodzą 15 stycznia pod tablicą

¹⁶ Pan Maciej: „Niemcy wymalowali taką białą farbą strzałki, znajdują się właśnie do tej pory, ponieważ elewacje nie były wymieniane, nie były te bloki odnawiane, więc ta farba niemiecka do tej pory jest, co świadczy tylko o dobrej niemieckiej jakości, ta farba jest, strzałki z napisem LSR” (W_04).

pamiątkową w szczycie bloku przy ul. Srebrzyńskiej 75. Pan Tadeusz: „Te uroczystości obchodzimy pod tablicami, przypominając mieszkańcom o tym, młodszym. Starszym nie trzeba przypominać, oni pamiętają” (W_13). W końcu (4) sama – nowoczesna, choć stara – architektura osiedla, która stanowi np. scenerię w serialu TVP *Dziewczyny wojenne* o „trudnych latach okupacji hitlerowskiej, widzianych z perspektywy trzech młodych kobiet” (<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1240881>). Przykładem wpływu obrazów tego typu na świadomość historyczną mieszkańców może być ocena pana Emila: „To jest takie niemieckie getto, osiedle zbudowane przez Niemców, takie więzienie” [W_15].



Fot. 5. Napis z czasów II wojny światowej, który mieszkańcy bloku przy ul. Srebrzyńskiej 99 zabezpieczyli podczas remontu elewacji, grudzień 2021. Fot. Sebastian Nowakowski.

Grupa druga to mieszkańcy nowi, którzy wybrali osiedle Mireckiego jako miejsce życia, ani nie dziedzicząc go po rodzicach czy dziadkach, ani nie dostając w spadku rodzinnych narracji martyrologicznych. Oni, jak wynika z badań etnograficznych, pielęgnują raczej mit awangardy i moderny, podkreślając przede wszystkim walory architektoniczne osiedla, detale, stolarkę, a nie trudną historię:

No i właśnie trochę mnie denerwuje to, że ludzie jakby nie szanują tego, no nie? I na przykład jak wymieniają okna, to też nie utrzymują (...) tej spójności stylistycznej, prawda? Tylko na przykład, jak są te szprosły w oknach, no to ktoś sobie myśli (...) i wstawia gładkie. I właśnie burzy urok tych bloków. Ale tak, no to mieszka się tu super, w ogóle wspaniale, że te bloki są z cegły. (...) Jeśli chodzi też o samą tę urbanistykę osiedla, to spacerując między tymi blokami, to takie właśnie się ma poczucie, że się zwiedza. Mimo że ja tutaj mieszkam już te trzy lata, no to jak sobie spaceruję, to co chwilę coś tam zauważę, coś mnie zaciekawi, tak że no super jest to osiedle. I właśnie szkoda, że po prostu ludzie nie dbają o to [W_06].

Wyrazem konfliktu dwóch rodzajów pamięci i mitologii była lokalna reakcja na formę upamiętnienia 124. rocznicy urodzin Katarzyny Kobro, przypadającej na 26 stycznia 2022 roku. W wyniku spontanicznej akcji grupy artystycznej „3 Fala” na szczycie bloku przy ul. Srebrzyńskiej 75, czyli w „honorowym miejscu” osiedla, pojawił się mural przedstawiający portret artystki. A styczeń – przypominam – to bardzo ważny miesiąc dla pielęgnujących mit martyrologiczny osiedla. Nie tylko czas, ale i umiejscowienie obok tablicy upamiętniającej wysiedlenia oburzyły część mieszkańców¹⁷. Tym samym mural ujawnił dysonans dziedzictwa – dwie przeciwstawne narracje i brak konsensusu między nimi. „Wirus Kobro” – tak metaforycznie pozwałam sobie określić mural, nawiązując do roli, jaką w sferze publicznej odgrywa nowa sztuka publiczna – nie tyle poróżnił mieszkańców, ile uwidoczniał podział między nimi. Jak do tego doszło? Co jest istotą nowej sztuki publicznej? „Dialog nie tylko z miejscem, jego fizycznymi i wizualnymi wartościami, ale także – czy przede wszystkim – (...) dialog z zamieszkującymi i użytkującymi daną przestrzeń społecznościami” (Dziamski 2005: 49). To sztuka interweniująca, poszerzająca obszar dyskusji, wyrażająca poglądy nieobecne w przestrzeni publicznego dyskursu (Dziamski 2005: 54), przeciwdziałająca dominacji, „infekująca” sferę publiczną (tak jak wirusy atakują organizm), wymiatająca realne problemy spod dywanu poprawności politycznej i konsensualnej fikcji, aby pobudzić społeczne interakcje i negocjacje, których nie można sprowokować inaczej. W tym sensie mural spełnił swoją funkcję – „wirus Kobro” zaatakował lokalną przestrzeń publiczną, uchylając rąbka dysonansu; pobudził dialog, ale na tym koniec – nie pogodził ze sobą stron. Karol Franczak, w myśl perspektywy agonistycznej, podkreśla jednak demokratyczny potencjał takiej sztuki: „«Agoniści» twierdzą, że władza (niekonkretnie konkretna władza instytucjonalna) wypiera konflikty, często ukrywając swe zawłaszczające działanie, przez co sfera publiczna przestaje być demokratyczna” (Franczak 2011: 268).

¹⁷ Dyskusja na ten temat przetoczyła się w portalach społecznościowych i była przedmiotem debaty Rady Osiedla.

Przyczyny trudnej architektury: w stronę konkluzji

Na podstawie analizy materiału z badań etnograficznych chcę odpowiedzieć na pytanie: Dlaczego architektura (w tym przypadku: osiedla Mireckiego w Łodzi) bywa/ jest trudna?

Po pierwsze, dysonans architektury nowoczesnej generują niezgodne narracje na jej temat, które wynikają z faktu dziedziczenia i interpretacji wybranych elementów przeszłości przez różne grupy. Jest to kwestia dysonansu na płaszczyźnie aksjologicznej.

Po drugie, ambiwalencja estetyczna wydaje się cechą stylu modernistycznego; jest ona źródłem wrażenia niezgodnego brzemienia – dla jednych brzydota, a dla drugich – piękna architektonicznej moderny.

Po trzecie, w Europie hegemonia modernizmu w architekturze zbiegła się w czasie z narodzinami i tryumfami XX-wiecznych totalitaryzmów oraz rzeczywistością podziału zimnowojennego. „Kompromitacja ksenofobii i nacjonalizmów odpowiedzialnych za największe katastrofy XX wieku” (Pomian 2014: 24) pociąga za sobą dyskredytację i dewastację architektury jako przestrzeni, w której wydarzyły się fakty, o których ludzie nie chcą pamiętać lub pamiętają inaczej. W tym sensie obiekty architektoniczne dziedziczą dysonans w procesie historycznym¹⁸.

Po czwarte, źródłem dysonansu w architekturze modernistycznej jest paradoks jej „starzenia się”; z czasem staje się historyczna i wbrew swojej istocie staje się przedmiotem sentymentalnej mody na przedwojenną modernę. Z obszaru awangardy przechodzi do klasyki. Marcin Jarząbek ten społeczny fakt nazwał „dziedzictwem modernizmu” (Jarząbek 2010). Paradoks polega również na tym, że architektura nowoczesna nie doczekała się instytucjonalnej ochrony, która przekształciłaby ją w zabytek, ponieważ „zakwalifikowanie jakiegoś obiektu czy przestrzeni jako «dziedzictwa» stawia je już w innym porządku” (Jarząbek 2010: 78). A do zabytku „trzeba podchodzić w sposób odpowiedzialny (...), nie można sobie pozwolić na seryjne okna z PCV czy tynk typu «baranek»” (Jarząbek 2010: 76). Jest to źródłem konfliktu między ideą ochrony historycznego miejsca i realiami życia, które się w nim toczy. Pierwszą stroną, w przypadku osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi, reprezentuje Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Łodzi, drugą – mieszkańcy tego osiedla z ich pragmatycznymi potrzebami. Pan Mateusz:

Wszystkie elementy, które na elewacjach miałyby wpłynąć na zmianę pierwotnego wyglądu, uważam, że są niekorzystne. Jestem przeciwnikiem izolowania tych budynków. Kilka budynków zostało izolowanych styropianem na części elewacji, uważam, że coś takiego nie

¹⁸ Krajobrazowy wymiar trudnego dziedzictwa był i jest przedmiotem badań w humanistyce. Przykładem są badania Sharon Macdonald na temat Reichsparteitagsgelände (terenu zjazdów Narodowosocjalistycznej Niemieckiej Partii Robotników) w Norymberdze (Macdonald 2009) czy Matsa Burströma i Bernharda Gelderbloma na temat góry Bückeberg (Dolna Saksonia), na terenie której odbywały się dożynki NSDAP (Burström, Gelderblom 2011). Należy jednak pamiętać, że modernizm w architekturze zbiegł się również w czasie z narodzinami społeczeństwa masowego oraz dynamicznym rozwojem techniki i technologii.



Fot. 6. Balkonowy daszek, klimatyzator i antena satelitarna, które mieszkańcy umieścili na jednym z bloków, przystosowując zabytkową architekturę do potrzeb współczesnego życia, grudzień 2021. Fot. Sebastian Nowakowski.

powinno mieć miejsca, bo to zmienia proporcje zaprojektowanego już obiektu, a przy tym konserwator zabytków już, na szczęście, też się na to nie zgadza. Jestem przeciwnikiem wszystkich wtórnych elementów, które się pojawiają na elewacjach, których niestety jest dużo typu rolety zewnętrzne, satelity, klimatyzatory. Sporo takich naleciałości, które nie powinny mieć miejsca. Tak samo jak daszki tudzież zabudowy balkonów, no jakby zaburzają ten pierwotny kształt budynków [W_07].

Odcieniem tego wymiaru dysonansu architektury modernistycznej, wynikającego ze współczesnej mody na ów styl, jest autonomia formy międzywojennej wobec jej koncepcji społecznej: „Teraz modny jest *hard*-modernizm czy tak zwany minimalizm, którego już w ogóle nie rozumiem. To już jest czysty formalizm, a modernizm w latach 20. niósł przecież za sobą idee społeczne” (Budzyński 2013: 32). Być może efekt rozdźwięku może ograniczyć – na poziomie świadomości – integracja formy z ideą.

Wydaje się jednak, że komodyfikacja dziedzictwa jako przyczyna jego dysonansu, o czym traktują m.in. John Tunbridge i Gregory Ashwoth (1996), nie manifestuje się na os. Mireckiego, którego nie ma na liście głównych turystycznych atrakcji Łodzi. Turyści na osiedlu Mireckiego podkreślają jego historyczną i architektoniczną wartość, jednak tak rzadko tutaj goszczą. Badania etnograficzne pokazały, że mieszkańcy i inne osoby „podzielili” między siebie dni tygodnia, w których jedni i drudzy „anektują” park Piłsudskiego (potoczna nazwa: park na Zdrowiu). Znajduje się on w bezpośrednim sąsiedztwie osiedla Mireckiego, po drugiej stronie ul. Srebrzyńskiej, realizując modernistyczną koncepcję dostępu mieszkańców do świeżego powietrza, zieleni i słońca. Tym samym park był (i jest) elementem całościowej, nowoczesnej myśli urbanistycznej

Park się bardzo zmienił ostatnio, bo park od trzech lat ma taki nieprawdopodobny (...) plac zabaw. Wcześniej był parkiem bardziej lokalnym, teraz jest parkiem dla całej Łodzi, bo tu przyjeżdżają ludzie z całego miasta. (...) Natomiast my lubimy ten park w dni powszednie. Wtedy on wraca do nas [W_01].

Wywiady oraz obserwacje etnograficzne potwierdzają, że pas ul. Srebrzyńskiej stanowi rodzaj granicy, której turyści nie przekraczają. Modernistyczne bloki, z przyczyn, które zostały opisane, nie zapraszają na osiedle, na ogół nie zaspokajają „turystycznego apetytu”¹⁹ (poza apetytem na trudną nowoczesność). Być może pozbycie się własnych korzeni, które tkwią w historyzmie, jest warunkiem i zarazem ceną dysonansu architektury modernistycznej...

Bibliografia

- Barthes R. 2008. *Mitologie*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Białkowski A. i Latocha S. 2020. Muzeum w suszarni bielizny. O Izbie Pamięci Osiedla im. Józefa Montwiłła-Mireckiego w Łodzi. *Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej* 7, 255–268.
- Bolanowski T. 2013. *Architektura okupowanej Łodzi. Niemieckie plany przebudowy miasta*. Łódź: Dom Wydawniczy Księży Młyn.
- Budzyński M. 2013. Rozmowa z Markiem Budzyńskim. [W:] A. Gzowska i L. Kein (red.), *Postmodernizm polski. Architektura i urbanistyka*. Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 5–60.
- Burström M. i Gelderblom B. 2011. Dealing with difficult heritage: The case of Bückeberg, site of the Third Reich Harvest Festival. *Journal of Social Archaeology* 11 (3), 266–282.
- Deirdre M. 2022. *Adresy. Co nam mówią o tożsamości, statusie i władzy*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Dziamski G. 2005. Sztuka publiczna. *Kultura i Społeczeństwo* 49 (1), 47–55.
- Dzido D. 2005. Nasza klatka jest wspaniała. O dobrym sąsiedztwie. *Autoportret* 13, 30–33.

¹⁹ Nawiązuję w tym miejscu do tytułu książki Anny Wieczorkiewicz (2012).

- Fornalska D. 2018. *Osiedle Montwiłła-Mireckiego. Opowieść mieszkańców. Przed wojną / wysiedlenia / powroty*. Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy.
- Franczak K. 2011. Demokratyczny potencjał sztuki publicznej w przestrzeni miejskiej. [W:] M. Nowak, P. Pluciński (red.), *O miejskiej sferze publicznej*. Kraków: Korporacja Ha!art, 259–282.
- Gawryszewska B.J. 2005. Modernizując modernizm... O architekturze partycypacyjnej na starym osiedlu. *Autoportret* 13, 16–19.
- Herzfeld M. 2004. *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Jałowicki B., Szczepański M.S. 2006. *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Jarząbek M. 2010. Dziedzictwo (sic!) modernizmu. *Autoportret* 30, 76–81.
- Jędruch D. 2021. Życie w muzeum modernizmu. *Autoportret* 74, 24–33.
- Kaniowska K. 2014. Postpamięć. [W:] M. Saryusz-Wolska i R. Traba (red.), *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 389–392.
- Kaźmierska K., Śmiechowski K., Zysiak A. 2021. Wprowadzenie. [W:] A. Zysiak, K. Śmiechowski, K. Piskała, W. Marzec, K. Kaźmierska, J. Burski, *Z bawełny i dymu. Łódź – miasto przemysłowe i dyskursy asynchronicznej nowoczesności 1897–1994*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 7–29.
- Kocój E. 2015. Dziedzictwo bez dziedziców? Religijne i materialne dziedzictwo kulturowe mniejszości pochodzenia wołoskiego w Europie w kontekście projektu interdyscyplinarnych badań. *Zarządzanie w Kulturze* 16 (2), 137–150.
- Krier L. 2011. *Architektura wspólnoty*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Kuszyk K. 2019. *Poniemieckie*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Latocha S. 2020. Animation of a Local Urban Community. Sebastian Latocha Talks to Remigiusz Kaczmarek, the Chairman of the Józef Montwiłł-Mirecki Community Council in Łódź. *Łódzkie Studia Etnograficzne* 59, 175–187.
- Macdonald Sh. 2009. *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. Abingdon – New York: Routledge.
- Masłowska D. 2016. [Komentarz bez tytułu]. [W:] M. Długosz, *Latem w mieście. Summer in the City*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, brak numeracji stron.
- Oleksey P. 2021. *Wyspy odzyskane. Wolin i nieznaną archipelag*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Pancewicz Ł. 2021. Bloki do życia. *Autoportret* 74, 68–73.
- Pomian K. 2014. Historia – dziś. [W:] E. Domańska, R. Stobiecki i T. Wiślicz (red.), *Historia – dziś. Teoretyczne problemy wiedzy o przeszłości*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 19–36.
- Rayzacher J. 2011. Dzielnica pełna tajemnic. *Twoja Gazeta* XII.
- Rutkowski R. 2010. Moja współczesna nowoczesność. *Autoportret* 30, 82–86.
- Rybacka E. 2003. *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w polskiej literaturze nowoczesnej*. Kraków: Universitas.

- Szady B. 2020. *Wieczny początek. Warmia i Mazury*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Trybuś J. 2005. Le Corbusier - między utopią a rzeczywistością. *Autoportret* 13, 8–11.
- Tunbridge J., Ashworth G. 1996. *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. Chichester: Wiley.
- Wieczorkiewicz A. 2012. *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*. Kraków: Universitas.
- Zamorska-Przyłuska E. 2010. Nowoczesny, nowoczesna, nowoczesne. Pisarze o nowoczesności w architekturze. *Autoportret* 30, 8-15.
- Żelazko J. 2010. Wsiedlenie mieszkańców osiedla im. J. Montwiłła-Mireckiego w Łodzi [W:] J. Żelazko (red.), *Ludność cywilna w łódzkich obozach przesiedleńczych*. Łódź: IPN – Urząd Miasta Łodzi – SNAP, 53–63.

Autor:

Dr Sebastian Latocha

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej UŁ

ul. Lindleya 3/5, 90-131 Łódź

Marek Matyjanka

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3030-5940>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Instytut Filologii Słowiańskiej

Architektura szczęścia i nie-szczęścia

The architecture of happiness and non-happiness

Abstract

The research paper describes Šuto Orizari, a district of Skopje where the ethnic majority is Roma. I place my analysis beyond the popular clichés used in interpretations of Roma neighbourhoods, which are limited to romanticising and marginalising the community. I attempt to show that the phenomenon of Romani architecture, as a consequence of multi-level discrimination by a majority society, has become the backbone of social emancipation.

Key words: Šuto Orizari, the Roma, architecture, Skopje, ghettoisation

* * *

W mojej analizie dzielnicy romskiej Šuto Orizari w Skopju wychodzę poza popularne klisze interpretowania romskich dzielnic, które ograniczają się do uromantycznienia czy rasowego degradowania tej społeczności. Próbuję wykazać, że fenomen romskiej architektury, jako konsekwencja wielopoziomowej dyskryminacji ze strony społeczeństwa większościowego, stał się zapleczem społecznej emancypacji.

Słowa kluczowe: Šuto Orizari, Romowie, architektura, Skopje, gettoizacja

Odebrano / Received: 16.06.2021

Zaakceptowano / Accepted: 24.08.2022

Wprowadzenie

Jako przedmiot analizy wybrałem Šuto Orizari z kilku powodów. Przede wszystkim jest to największa osada w Europie, której większość etniczną stanowią Romowie. Po drugie, cieszą się w Macedonii Północnej lepszym statusem społeczno-politycznym niż w innych krajach Europy Wschodniej. Tymczasem chciałbym wykazać, że wysoki poziom integracji to nie zasługa przypadku czy mikroklimatu, lecz przede wszystkim *longue durée* multikulturalizmu i specyfiki jugosłowiańskiej polityki wobec Romów. Pierwsza część tekstu przedstawia porównawczą perspektywę sytuacji społeczności romskich w socjalistycznej Europie w kontekście ich przymusowego osiedlania.

Kolejny fragment dotyczy zmian, które nastąpiły wraz z transformacją ustrojową. Dla wielu Romów oznaczało to utratę pracy, dochodów i świadczeń, więc również socjalnego bezpieczeństwa, a w konsekwencji emigrację, która nierzadko kończyła się deportacją (Pusca 2010: 2), choć w wielu przypadkach pozwoliła także na zarobek, za który można wznieść np. wymarzony dom. Kolejna część tekstu dotyczy tych właśnie obiektów – frywolnych i nonkonformistycznych – powstałych z fantazji jako „architektura szczęścia”¹.

Wydaje się, że zagadnienie romskich pałaców obrosło wieloma mitami. Ambiwalencja figury *Innego* sprowadza się najczęściej do akcentowania skrajnych cech. W przypadku Romów taka percepcja owocuje poznawczym paradoksem, który unieruchamia tę grupę po dwóch skrajnych końcach spektrum, wyłączając całą rzeczywistość pomiędzy. Według tego wzoru zamieszkują oni podmiejskie slumsy lub fantastyczne pałace, „trzeciej drogi właściwie nie ma (...). Znaczy to, że Cygan jest albo skrajnie ubogi albo niewyobrażalnie zasobny; nie może być po prostu statystycznie zamożny” (Kuligowski 2014: 100). Romowie funkcjonują w równoległym wyobrażeniu społecznym pomiędzy obecnością marginalną (niewidzialną) i ekspansywną (agresywną).

Taka logika wiąże więc tę społeczność swoistą, przestrzenną metonimią – pałacu, karawanu, obozu, nomadyzmu. Dynamika tej kliszy koresponduje z ontologiczną odległością Romów – kiedy są daleko, łatwo ich uromantyczyć, kiedy zbyt blisko, stają się *Innymi* (Grass 1998). Dlatego dalej funkcjonują jako synonim wolności i bez troski jak „egzotyczne prostytutki i piękne dzieci żyjące w skrajnej nędzy, a mimo to szczęśliwe” (Junghaus 2003: 39). Podobna narracja została zbudowana wobec Šuto Orizari, gdzie, z jednej strony, panują fatalne warunki życiowe, lecz z drugiej, dzielnica została uromantyczona np. w filmografii (*Dom za vješanje*, 1988; *Šampionite od Šutka*, 2005).

Trudno też oprzeć się wrażeniu, że pytanie o – różnorodne przecież – społeczności romskie często sprowadza się do problematyzowania ich najdosłowniej rozumianej obecności jako kłopotliwego sąsiedztwa (Pusca 2010: 2). Gettoizację i spychanie na społeczny margines uzasadnia się, wskazując na kulturowe i/lub etniczne różnice dzielące Romów od społeczeństwa większościowego. Tymczasem rozważania nad marginalizacją

¹ W nawiązaniu do książki Abrahama Molesa, *Kicz czyli sztuka szczęścia* (1978).

powinny się koncentrować, jak wskazuje Giovanni Picker, na „materialnych i symbolicznych strukturach, miejskich, badaniach historycznych oraz działaniach instytucji państwowych” (Picker 2017: 9) – więc również na wolnorynkowych relacjach rynku pracy, polityki społecznej, organizowanych przez finansowy kapitał planach zagospodarowania przestrzennego. Taką właśnie perspektywę przedstawiam w części dotyczącej analizy dzielnicy nazywanej zwyczajowo Šutką.

Wydaje mi się bowiem, że te obieguowe opinie (getto) i interpretacje dotyczące powstania ubogich dzielnic, skutecznie zaciemnia urasowanie klas niższych, czyli narzucając całym grupom zestawy określonych cech – jakby ubóstwo było właściwością, a nie formą społecznego wykluczenia. Zrównanie klasy z uprzedzeniami rasowymi przybrało więc formę politycznej mocy oraz rolę poznawczego filtra, który występuje jako czynnik obiektywizujący rzeczywistość.

Podczas gdy stare, rasistowskie wyjaśnienie opierało się na biologicznie uwarunkowanych różnicach, nowoczesny *metarasizm* „postrzega napięcia rasowe jedynie w kategoriach niezgodnych ze sobą różnic kulturowych, stylów życia i tradycji” (Salecl 1994: 88). W obliczu potrzeby teoretycznego wsparcia, „największy sukces odniosła formuła o «ukulturowieniu polityki», lokująca główne źródło dzisiejszych konfliktów w «zderzeniu cywilizacji»” (Žižek 2017). Ta obrazowa teza (*clash of civilizations*) Samuela Huntingtona (1996) stała się nośnym sloganem tłumaczącym dynamikę współczesności (Wielgosz 2017: 45). W tym kontekście, dwiema, ścierającymi się płaszczyznami kulturowymi, miałyby być romska i europejska – choć o niezdefiniowanych ramach, lecz paradoksalnie wykluczających się mimo tego.

Tymczasem kuratorka pierwszego Romskiego Pawilonu na Wystawie Sztuki Światowej w Wenecji, Timea Junghaus, świadomie odwraca lustro tych paradygmatów: „Romowie są kwintesencją europejskości właśnie z racji tych atrybutów, których często się używa, by podkreślić ich nieeuropejskość: ponadnarodowości, mobilności, zdolności dostosowania się” (Celichowski 2007: 120). Artykuł zamyka podobnie brzmiąca konkluzja: o tym, że swoją obecność w surowej rzeczywistości Romowie akcentują właśnie poprzez działanie od wewnątrz, subwersywne re-definiowanie tożsamości w ramach kulturowej hegemonii społeczeństwa większościowego. Takim przykładem jest np. romska architektura.

Sedentaryzacja Romów w krajach socjalistycznych Europy Wschodniej

Według Zoltana Barany’ego, badacza współczesnej historii Romów, „ze wszystkich obiektywnych miar (...) stan Romów znacznie poprawił się pod rządami komunistów. Ogromna większość uzyskała lepsze warunki mieszkaniowe, powszechną opiekę zdrowotną, stały poziom dochodów i świadczenia emerytalne. Ich ekonomiczna marginalność i ogólne warunki zostały złagodzone, ale nadal pozostawały w najbardziej niekorzystnej sytuacji wśród grup etnicznych” (Barany 2002: 139).

Wbrew stereotypowi o nomadyzmie, większość Romów w Europie Wschodniej prowadziła osiadły tryb życia jeszcze przed dojściem do władzy komunistów². W socjalistycznej Rumunii, proces przymusowego osiedlania Romów rozpoczął się w 1946 roku przez konfiskatę koni i wozów (Barany 2000: 426). Systemowa ingerencja, zgodnie ze stylem życia w Polsce Ludowej, miała bezpośredni związek z uchwałą Prezydium Rządu najpierw z 1952 roku, a potem z 1964 roku, która zdelegalizowała nomadyzm i zmusiła Romów do osiedleń. W ZSRR zabroniono wędrownego stylu życia ustawą z 1956 roku, w Bułgarii i Czechosłowacji dwa lata później. Regulacja miejsca pobytu wiązała się oczywiście z formą kontroli, którą władza musiała przedsięwziąć, by zmusić Romów do instytucjonalnej unifikacji oraz z obawy przed destabilizacją porządku społecznego, którego żywą metaforą stały się slumsy.

Romskie rodziny otrzymały mieszkania przede wszystkim na Węgrzech „na ciasných i tandetnych osiedlach (...) oznaczone jako ‘CS’ (*csökkenett értékű*) – o obniżonym standardzie” (Barany 2002: 130). W Czechosłowacji przydzielano Romom domy, które pozostawili wysiedleni Niemcy lub mieszkania w blokach „kategorii IV”. Łatwość, z jaką przydzielano Romom mieszkania, podczas gdy przeciętna nie-romska rodzina zmuszona była czekać latami, przyczynił się do wzrostu międzyetnicznych napięć (Barany 2002: 130). Rumuńskie władze przydelały domy po Sasach siedmiogrodzkich, którzy na mocy porozumień z Republiką Federalną Niemiec na początku lat 80. wyjechali z kraju (Gerlich 2011: 166).

Zakładając duży skok klasowy, wynikający ze zmiany niespełniających norm archaicznych zabudowań w slumsach na nowoczesne wówczas mieszkanie, nie zakładano, że Romowie mogliby wyrazić sprzeciw. Jak podaje Barany – wręcz przeciwnie, spodziewano się zniszczeń dokonanych przez nowych lokatorów (Barany 2002: 131). Choć często przypuszczenia te okazały się słuszne, to jednak w mniejszym zakresie niż chciałaby tego opinia publiczna (Barany 2002: 131). Co więcej, wielu Romów odsprzedało swoje mieszkania, by wrócić do miejsc, w których przebywali przed przesiedleniem. Odbudowywali wtedy swoje zniszczone osiedla.

Warto przy tym zaznaczyć, że nie-romscy lokatorzy nie zawsze byli zadowoleni z romskich sąsiadów. Z drugiej strony, socjalistyczni urzędnicy i architekci nie wzięli pod uwagę źródła dochodu mieszkańców, którzy zajmują się zbieraniem odpadów (Koper 2013: 14), ani tego, że Romowie często przestrzegali tabu czystości i dbali o to, „aby mieszkać na możliwie najwyższej kondygnacji w budynku i, co najważniejsze, nie mieć nad sobą kobiet” (Ciarkowski 2011: 121). Z tego punktu widzenia, mieszkania te nie były dostosowane do warunków i potrzeb, w jakich żyją Romowie, przymusowe przesiedlenia rozbiły struktury rodowe, a tradycyjny sposób życia i kultura zostały w wielu przypadkach bezpowrotnie wyjałowione.

² Wyjątkiem była sytuacja dużych grup w Polsce i Rumunii.

Inaczej wyglądała polityka Jugosławii. Z uwagi na romskie oddanie partyzanckiej sprawie, Tito rozważał stworzenie autonomicznego okręgu romskiego na terytorium Socjalistycznej Republiki Macedonii, która ostatecznie stała się najbardziej gościnnym krajem dla Romów, gdzie jeszcze w latach 80. państwo organizowało edukację w języku romani. Zoltan Barany, nazwał tę politykę „konstruktywną ingerencją” (Barany 2002: 122), która, w odróżnieniu od reszty krajów socjalistycznych, preferowała integrację od asymilacji. Romowie cieszyli się instytucjonalnie wspomaganą tolerancją i bezpiecznym statusem społecznym, czego dowodem było uznanie na Pierwszym Kongresie Międzynarodowej Unii Romów polityki Jugosławii jako pozytywnego przykładu i modelu do naśladowania dla innych krajów w Europie (Marushiakova, Popov 2015: 26).

Po upadku systemów socjalistycznych, zamknięcie państwowych przedsiębiorstw, fabryk i kolektywów rolniczych dla wielu Romów oznaczało utratę bezpieczeństwa związanego również z mieszkalnictwem komunalnym. Jak podaje Giovanni Picker (2017: 6), jeszcze w 2000 roku segregacja była zjawiskiem dużo częstszym w miastach Zachodniej Europy niż w Europie Wschodniej, ale już na początku drugiej dekady lat dwutysięcznych ta różnica zaczęła się zmniejszać.

Ład społeczny – pisał Bauman – każdorazowo polega na separacji i segregacji tych, „dla których zabrakło miejsca w modelu produkowanego ładu” (Bauman 2003: 11). Społeczność romską łatwo było odsunąć poza margines, gdyż składała się ona przede wszystkim z taniej siły roboczej, lecz przede wszystkim utraciła ona zdolność konsumpcyjną. „Nowoczesna gettoizacja nie jest zatem jakimś jednorazowym kontenerem, lecz formą wysypiska dla tych, dla których społeczeństwo nie znajduje ekonomicznego lub politycznego wykorzystania” (Bauman 2001: 120).

W państwach regionu Europy Wschodniej, pojawiły się jednak nowe formy wsparcia, jak organizacje pozarządowe, instytucje unijne czy międzynarodowe³. Problem romski stał się zaczynem projektów, które urosły w końcu do rangi prawdziwego „biznesu” publikacji, wystaw, wydarzeń, które często paternalizują tę społeczność, wtrącają w sztywne ramy postrzegania i uzależniają od zewnętrznej pomocy. Niemal żaden z wdrażanych programów integracyjnych nie przyniósł jakichkolwiek pozytywnych skutków (Marushiakova, Popov 2011: 91). Jak podkreślają we wstępie autorzy *Housing and extreme poverty. The case of Roma communities*, „Dla ubogich Romów, rozwiązanie nie jest kwestią politycznej definicji czy debaty o ideach, jak dla reszty społeczeństwa, ale niezwykle pilną sprawą w sensie technicznym i organizacyjnym” (Manolache i in. 2006: 5).

Šuto Orizari: romska stolica – antygetto

Macedonia Północna jest krajem wieloetnicznym, który, podobnie jak społeczeństwa zachodnie, stara się wdrażać inkluzywne rozwiązania systemowe (*vide*

³ Macedonia przyłączyła się np. do regionalnej inicjatywy „Dekada romska 2005–2015”.

porozumienie ochrydzkie z 2001 roku⁴). Transformacja ustrojowa dość brutalnie przekształciła socjalistyczną republikę w „podatkowy raj i pracownicze piekło” z najniższą średnią płacą w regionie oraz najwyższym wskaźnikiem nierówności w dystrybucji dochodów w Europie (Bashevska 2014). To z kolei przełożyło się na nacjonalistyczny zwrot w polityce [*vide* Projekt „Skopje 2014”⁵ (Rogoś 2018)] oraz napiętą sytuację z albańską mniejszością narodową. Šuto Orizari – sama dzielnica i jej mieszkańcy stali się więc podmiotem nowoczesnych procesów: wyzwania multikulturalizmu w neoliberalnej odświeżeniu, z wielowiekowym bagażem lokalnego kontekstu.

Šuto Orizari, choć nie jest fizycznie oddzielone od miasta, jest skutecznie izolowane przez inne przeszkody: niedostępność transportu publicznego wewnątrz dzielnicy, słaby dostęp do służby zdrowia, edukacji czy niedoświetlone ulice i brak dostępu do kanalizacji. Te niewidoczne ściany symbolizują marginalny status społeczności romskiej oraz samej dzielnicy w topograficznej hierarchii miasta.

Tymczasem sama dzielnica tętni życiem, zgodnie z opisem Lidii Ostałowskiej:

Główna ulica: urząd gminy, poczta, szkoła, sklepiki i kafany, ławki, na których przesiadują starcy, tarasy, łuki, tralki, magnetofony na balkonach. Krzykliwie, ciasno nawet w zwykły dzień, a co dopiero przed świętami. (...) Domek ciasno przy domku. Jeden większy, ozdobiony gipsowymi lwami, drugi lepiony, pokraczny. Przy każdym weranda z kolorową zasłoną zamiast drzwi (...) (Ostałowska 2012: 96).

Sam schemat układu przestrzennego koresponduje z otwartą formą obozowiska, życie toczy się na ulicy jak koło Dharmacakry z romskiej flagi, która tu i ówdzie pojawia się pod różnymi postaciami: chorągiewek, proporczyków, plakatów. Zewnętrznie i wewnątrz przenikają się nawzajem, jedno wlewa się w drugie.

Apolityczność, o której pisał Baker (2003: 52), widać w urbanonimach. Główna ulica dzielnicy to po prostu Šuto Orizari. Prostopadle do niej, za Bazarem Europa, przecina ją biegnąca w dół ulica imienia meksykańskiego miasta Guadalajara. Wcześniej, dzielnicę dzieli na pół ulica Nowe Życie, skąd rozchodzą się równoległe Waszyngtońska, Walta Disneya i Che Guevary. Ulica imienia Federica Garcíi Lorki, hiszpańskiego poety, zamyka administracyjne granice dzielnicy.

Šuto Orizari powstało – w zamyśle – jako tymczasowe osiedle mieszkalne po trzęsieniu ziemi w Skopju w 1963 roku jako 268 baraków o półkolistym kształcie typu *Quonset hut* z dotacji armii amerykańskiej (Crowe 1995: 224). Po etapie tymczasowej

⁴ Do macedońskiej konstytucji wprowadzony został szereg zmian, między innymi: przestano używać terminu „mniejszość narodowa”, który zastąpiono terminem „narody” lub „wspólnoty etniczne”, wprowadzono drugi język jako urzędowy oraz proporcjonalną do liczebności reprezentacje danych narodowości wśród zatrudnionych w sektorze publicznym, wojsku, policji na terenie zamieszkanym przez ponad 20 procent danej narodowości.

⁵ Kosztowny i kontrowersyjny projekt przebudowy centrum stolicy w stylu pseudo-neoklasycystycznym.

eksploatacji prowizorycznych jednostek mieszkalnych, w tym miejscu miały się znaleźć działki przeznaczone do indywidualnych zabudowań o niższym standardzie. Z założenia dla trzech i pół tysiąca mieszkańców, lecz w związku z dużym zainteresowaniem ta liczba znacznie się powiększyła i w konsekwencji szybko wymknęła się spod kontroli, do tego stopnia, że jakkolwiek plan urbanistyczny przestał obowiązywać.

Ankieta przeprowadzona przez socjologów z uniwersytetu w Skopju (Home 2007: 18) po trzęsieniu ziemi wskazuje, że mniejszości etniczne (Albańczycy, Turcy, Romowie) przed trzęsieniem ziemi zamieszkiwały stare, przeludnione budownictwo. Wypadało wówczas 7 metrów kwadratowych na osobę (Home 2007: 18), bez kuchni i bieżącej wody. Mimo tego, odmówili oni przeprowadzki do nowych bloków na południową stronę miasta. Co więcej, lokalne władze przydzieliły Romom nowe mieszkania w znormalizowanym standardzie, lecz ci szybko je sprzedali, powracając do starych, zniszczonych osiedli (Barany 2002: 131). Ankieta ujawniła także inne kwestie praktyk zamieszkiwania. W raporcie ONZ można przeczytać: „(...) Turcy przywiązywali większą wagę do prywatności życia rodzinnego, podczas gdy Cyganie prowadzili towarzyskie życie na świeżym powietrzu: na wydeptanej ziemi ledwo pozostało źdźbło trawy między ich przypadkowo ustawionymi barakami” (Home 2007: 18).

Kolejna ważna, zewnętrzna ingerencja w urbanistykę i życie społeczne dzielnicy odbyła się na początku lat dziewięćdziesiątych. Około 1400 jugosłowiańskim Romom odmówiono wtedy azylu w Niemczech, a rząd postanowił przeprowadzić deportację i podjął decyzję o zapewnieniu pomocy socjalnej w Šuto Orizari, z którego przybywała duża część gąstarbeiterów. Pieniądże przeznaczono na pomoc społeczną, dotacje dla szkół oraz dla tych, którzy wyrazili wolę kontynuacji nauki. Macedoński rząd zobowiązał się do zapewnienia mieszkań dla deportowanych bezdomnych. Wybudowano 114 niskobudżetowych jednostek socjalnych, a termin „germańskie baraki” wszedł na stałe do słownika macedońskich Romów (European Roma Rights Center 1998: 92).

Dzielnica wciąż zmaga się z fatalnymi konsekwencjami koncentracji osób dotkniętych ubóstwem, bezrobociem oraz tych, którzy funkcjonują dzięki tymczasowym, niskopłatnym pracom⁶, a niemal połowa (AECOM 2019: 43) – dzięki ekonomii nieformalnej. Zjawiskom tym towarzyszy zwiększony udział społeczności w zasiłkach dla niezatrudnionych. Jest to miejsce, w którym ci, których społeczeństwo postrzega jako bezużytecznych ekonomicznie lub politycznie, są porzucani w wyniku polityki publicznej. Jednak wbrew obiegowej opinii „getta”, Šutka pod wieloma względami jest „anty-gettem” (Wacquant 2010: 172–173): 1) posiada heterogeniczną strukturę etniczną⁷; 2) zanikają

⁶ Według szacunków nawet do 5 tysięcy Romów zajmuje się zbieraniem odpadów. Cena za 30–40 kilogramów plastiku wynosi 6–8 euro. Duża część tej pracy wykonywana jest przez dzieci (Gjorgijowska, Mojsoska 2019).

⁷ Według spisu z 2002 roku (State Statistical Office 2005) w gminie Šuto Orizari mieszka 17 357 osób, w tym: 13 311 Romów, 2594 Albańczyków i 962 Macedończyków, 138 Boszniaków, 55 Turków, 44 Serbów oraz 253 osoby, które w spisie zaznaczyły kategorię narodowościową „inna”. Największe

lokalne organizacje na rzecz tych, bezpośrednio lub pośrednio, związanych z państwową biurokracją; 3) dzielnica nie wykształciła jednorodnej tożsamości mieszkańców⁸ (podziały klasowe, narodowe, etniczne, generacyjne i rodowe, które przyczyniają się do „wewnętrznej gettoizacji”); 4) z Šutki można się wyprowadzić np. wraz z klasowym awansem.

Odległość od realnej polityki państwa symbolizuje też podjęty przez rząd program „Dekada romska 2005–2015”. Jak wskazała Helsińska Fundacja Praw Człowieka, dysponował głównie zagranicznymi środkami, a jego realizacją zajmowały się stowarzyszenia pozarządowe (Gjorgijovska, Mojsoska 2019). Podobne wnioski dotyczące strategii inkluzji Romów płyną z raportu Komisji Europejskiej: mimo pewnych sukcesów w dziedzinie edukacji wdrażanie inkluzywnych strategii pozostawia „wiele do życzenia” (ang. *is poor*) (European Commission 2018: 33). Warto też zauważyć, że właśnie w tym czasie partia rządząca wydała (co najmniej) 684 miliony euro z funduszy publicznych (BIRN) na postawienie kilkudziesięciu pomników, łuku triumfalnego i ozdobnych galer na rzece w centrum, podczas gdy w Šuto Orizari nie ma ani jednego bankomatu, a stopa bezrobocia wśród Romów w 2019 roku osiągnęła 62 procent (AECOM 2019: 45).

W tym sensie ubogie dzielnice zamieszkałe przez Romów powinny być postrzegane jako produkt „przestrzenno-rasowej technologii politycznej” (Picker, Greenfields, Smith 2015), która jednocześnie tworzy je i stygmatyzuje. Innymi słowy, jak wskazuje Loïc Wacquant, zamiast o „dzielnicach biedy” mówić należy o kolektywnym działaniu (*collective activity*) – wielopoziomowym, społecznym, symbolicznym i ekonomicznym, strukturalnym procesie miejskiej relegacji (*urban relegation*) (Wacquant 2016: 1078).

Mimo wszystko społeczność romska w Macedonii zgromadziła pewien symboliczny, społeczny i kulturowy kapitał. Od 1996 roku ma on prawa odrębnej jednostki administracyjnej – gminy (mac. *Општина*). Od początku jej istnienia funkcję burmistrza sprawuje Rom, a język romani uznany jest za urzędowy⁹. Z tej perspektywy sytuacja przedstawia się dziś jako pozytywna pozycja wyjściowa do dalszej konstruktywnej integracji.

trudności przy próbach oszacowania liczby stałych mieszkańców stanowią osoby niezarejestrowane, bez dokumentów potwierdzających tożsamość. UNICEF szacuje, że w 2012 roku, populacja dzielnicy była prawdopodobnie dwukrotnie większa. Warto też zauważyć, że w Šuto Orizari mieszka też część zalbanizowanych Romów – Aszkali – którzy w większości osiedlili się tu po konflikcie w Kosowie pod koniec lat dziewięćdziesiątych. Grupa ta klasyfikuje się jako Albańczycy lub kosowscy Albańczycy i posługuje się językiem albańskim. Dane najnowszego spisu powszechnego (State Statistical Office 2022: 9) wskazują na 25 726 osób zamieszkujących dzielnicę. W tym 12 222 Romów, 9784 Albańczyków, 946 Macedończyków, 105 Boszniaków, 78 Turków, 22 Serbów.

⁸ Można jednocześnie wskazać, że wyznanie muzułmańskie stanowi istotny czynnik homogenizujący społeczność dzielnicy.

⁹ Zgodnie z porozumieniem ochrydzkim z 2001 roku: „Każda osoba mieszkająca w jednostce samorządu lokalnego, w której co najmniej 20 procent ludności posługuje się językiem urzędowym innym niż macedoński, może posługiwać się dowolnym językiem urzędowym w celu porozumiewania się z regionalnym biurem rządu centralnego odpowiedzialnym za tę gminę; taki urząd odpowie w tym języku oprócz macedońskiego. Każda osoba może posługiwać się dowolnym językiem urzędowym do porozumiewania się

Architektura w służbie emancypacji

Ci, którzy lepiej odnaleźli się w czasie transformacji zaczęli wznosić domy na miarę własnych możliwości finansowych. Ostatecznie to gabaryt i styl domu stały się probrzem majątku gospodarza. Projekty tych budynków to często owoce nieskrępowanej kreatywności, które materializują się w nierzeczywistych pałacach i kompleksach willowych. Krużganki, fontanny, rzeźby lwów, gryfów, orłów, wieże, kopuły, majestatyczne schody i bramy. W przypadku Romów brawura kompozycji i mieszania stylów była odpowiedzią na przymus osiedlenia, potrzebę wyartykułowania pojęcia „dom”.



Fot. 1. Dom w Šuto Orizari, fot. M. Matyjanka.

Architektura romska, choć nie ma stałych cech w sensie porządku systematycznego, może posiadać wspólny mianownik, który wynika z określonych etnograficznych konkluzji jako wynik doświadczeń kulturowych czy wspólnoty wyobrażeń. Zespół tych cech wyodrębnił Daniel Baker: „eksterytorialność, estetyczna lekkość (swobodne podejście i łatwość adaptacji artystycznych środków wyrazu), cykliczność, kolektywizm, areligijność, przygodność (otwartość na to, co się przydarza) i prowizoryczność” (Baker 2003: 52). Estetyka elewacji jest bowiem sumą skojarzeń i inspiracji, które w formach architektonicznych odbijają się głównie poprzez nawiązania. Odwołania orientalne wchodzą

z głównym urzędem rządu centralnego, który odpowie w tym języku oprócz macedońskiego (...). Wszelkie urzędowe dokumenty osobiste obywateli mówiących w języku urzędowym innym niż macedoński będą również wydawane w tym języku, oprócz języka macedońskiego (...)” (OSCE 2013: 14).

w bliskie relacje z zapożyczeniami kultury wysokiej i prestiżowej, budynków użyteczności publicznej – teatrów, oper, urzędów, jak również inspiracji płynących z amerykańskiej kinematografii. Rezydencje Miami i Florydy także są tematem chętnie powielanym w formie „cytatu”. „Każdy z tych pałaców ma swoje własne znaczenie, na podobieństwo swego twórcy” – pisze Mariana Celac – „kolekcję dekoratywnych i architektonicznych baśni zmiksowanych ze skodyfikowaną wiadomością, która symbolizuje źródło bogactwa swego właściciela oraz nierzadko trajektorię zagranicznych podróży, które pozwoliły mu zarobić te sumy: Mercedesy i znaki dolara, lwy, jelenie czy nawet model Bramy Brandenburskiej” (Pusca 2010: 9).



Fot. 2. Dom w Šuto Orizari, fot. M. Matyjanka.

Eksterytorialność Šutki to również zapożyczenia i inspiracje podpatrzone w czasie migracji zarobkowych. Niemal połowa mieszkańców dzielnicy pracuje w krajach Europy Zachodniej. Za zarobione tam pieniądze stawiają dziś domy, o jakich marzyli: „Wszystko zaczęło się zmieniać po 1972 roku, kiedy ludzie zaczęli wyjeżdżać do pracy za granicą. Do Niemiec, Szwajcarii... A kiedy zaczęli zarabiać więcej, zburzyli te domy i wybudowali nowe, w stylu niemieckim, szwajcarskim” – opowiada Čičko Muzo (Łyszczyk 2020: 49)

Samo pojęcie architektura romska to obecnie bardziej synonim eklektyzmu niż konkretny styl. Z drugiej strony sposób wznoszenia budynków o uderzającym przepychu jest fenomenem wyrastającym równocześnie od okolic Łodzi, przez Rumunię po Macedonię. Romskie wille noszą te same cechy improwizacji i niesamowitości, wyrastają z podobnych pobudek i przekonań, słabości do estetycznego odpustu. Dlatego, „aby czytać tę architekturę, potrzeba wrażliwości antropologa i etnografa – klasyczna analiza ją zabija. Interdyscyplinarne badania nie mogą być zatem prowadzone w oderwaniu od wnikliwych studiów nad jej twórcami” (Ogiński 2008).

Pokazowy przepych romskich dworów miałby – zdaniem Daniela Bakera – jednocześnie przykuwać i rozpraszać uwagę oglądającego. Efekt, który dezorientuje widza pochłoniętego scenariem luksusu, w tym samym momencie uświadamia mu dystans i nieosiągalność, czyli służy „zachowaniu tak cenionej przez Romów prywatności (...) równoległe zachodzi więc proces odkrywania i zakrywania, by wprawić widza w stan oczarowania (...)” (Baker 2003: 51). Wielkie domy epatują bogactwem, ale pewne charakterystyczne detale mogą wprowadzić w błąd. Jeśli na przykład przed czteropiętrowym pałacem kobiety gotują w podwórzku nad ogniskiem, a potem cała rodzina je i śpi na zewnątrz, to nie znaczy to, że zabrakło im pieniędzy, ale że może to mieć to związek z określonym tabu czystości.

Równie istotną cechą tej architektury jest również to, co ona manifestuje: Romowie, jako grupa, są w stanie artykułować własne zasady, według których chcą być widziani w oczach innych i własnych – jako zadowolonych z życia ludzi sukcesu. Anca Pusca nazywa rumuńską architekturę pałaców „nowym reżimem widoczności”, w którym, po raz pierwszy, Romowie są w stanie dyktować warunki, na jakich chcą być widziani. W ten sposób architektura została zaprzęgnięta do walki z wykluczeniem jako swoisty manifest.

Zakończenie

Najbardziej znany projekt romskiej sztuki krytycznej to *Safe European Home?* (Le Bas, 30.05.2021) – manifest i performance zarazem. W 2011 roku Delaine i Damian Le Bas przed budynkiem parlamentu w Wiedniu, a potem w kilku innych europejskich miastach konstruowali budynki przypominające romskie osiedla ze zużytych materiałów znalezionych na miejscu, udzielając tym samym cierpkiej odpowiedzi na tytułowe pytanie w samym sercu europejskiego dobrobytu. Monumentalność instytucji państwowych, uosabiających prawomocność, skonfrontowana została z tym, co wyparte ze świadomości, strachem przed tym, co znajduje się poza granicami legislacji. Jednym

z kluczowych aspektów, na jakie zwraca uwagę ten projekt jest milczenie, chroniczne zaniechanie ze strony rządu. Jak podsumowuje Fabrizio Floris: „naczelną charakterystyką tych osad nie jest bieda, przemoc, bezrobocie czy nawet rozpadająca się architektura. Ich fundamentalną właściwością jest niewidzialność” (Pusca 2010: 8).

Šutka jest dzielnicą zmarginalizowaną przez systemową dyskryminację i biedę, choć, paradoksalnie, jest miejscem Romom *relatywnie* przyjaznym. Jednak wydaje mi się istotne, by ze względu na uniknięcie uproszczeń i stygmatyzacji wskazać na konkretne, strukturalne źródła tych nierówności. Widać tu bowiem wiele mechanizmów funkcjonujących we współczesnym neoliberalizmie: relacja centrum–peryferie, „urasowienie” klas niższych, praktyka cięć w polityce społecznej czy prekaryzacja rynku pracy. Co więcej, to właśnie „państwo karne stało się głównym motorem stratyfikacji, stałym źródłem niestabilności społecznej i potężną machiną kulturową, która w decydujący sposób wpływa na kształt miasta i losy ubogich. Obcina możliwości, wypacza system strategii utrzymania i mobilności marginalnych frakcji postindustrialnej klasy robotniczej jak nigdy dotąd” (Wacquant 2011). Šutka jest tego dobrym przykładem, a więzienie, mieszczące się w granicach dzielnicy, jest wymowną metaforą.

Warto dodać, że romskie wille stają się demonstracyjną niezgodą na paternalizację i szeregowanie w wiecznie zmarginalizowanej pozycji. Ich pokazowe bogactwo służy etnicznej emancypacji, ustanawia nową perspektywę, zwracając uwagę, że ta „architektura szczęścia” to również sukces i podmiotowość. Dużo racji ma Svetlana Slapšak, pisząc, że Romowie „obracają światu szalonego luksusu lustro i stawiają pytanie, czego nas uczy oraz jakie potrzeby kulturowe stwarza” (Slapšak 2014). Bo przecież nie tylko architektura, ale cały szereg estetycznych receptorów przetwarza impulsy kultury popularnej.

Bibliografia

- Baker D. 2013. W sprawie prowizorki: kilka uwag o estetyce Romów. [W:] *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*, M. Weychert-Waluszko [red.]. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki.
- Barany Z. 2000. Politics and the Roma in state-socialist Eastern Europe. *Communist and Post-Communist Studies*, Volume 33, No. 4.
- Barany Z. 2002. *The East European Gypsies: Regime Change, Marginality, and Ethnopolitics*. Cambridge: University Press.
- Bauman Z. 2001. *Seeking Safety in an Insecure World*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman Z. 2003. O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie. *ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura* nr 1 (6), 9–25.
- Celichowski J. 2007. Romowie w Wenecji. Z Timeą Junghaus rozmawia Jerzy Celichowski. *Czas Kultury* 3, 120.
- Ciarkowski B. 2011. Romskie wille. *Tygiel Kultury* nr 10–12, 121–126.
- Crowe M. D. 1995. *A History of the Gypsies of Eastern Europe and Russia*. New York: St. Martin's Griffin.

- Czarnota K., Kledzik E. 2016. Mieszkańcy romskich koczowisk w Polsce: historia i projekty artystyczne. *Czas Kultury* 4, 10–21.
- European Roma Rights Center 1998. *A Pleasant Fiction: the Human Rights Situation of Roma in Macedonia*. Budapest: Country Reports Series, nr 7.
- Gerlich M. 2011. Kwestia romska w Rumunii. [W:] T. Szyszlak [red.], *Kwestia romska w polityce państw Europy Środkowej i Wschodniej*. Wrocław: Fundacja Integracji Społecznej Prom, 159–176.
- Home R. 2007. Reconstructing Skopje, Macedonia, after the 1963 earthquake: The Master Plan forty years on. *Papers in Land Management* 7.
- Huntington S. 1996. *The clash of civilizations and the remaking of world order*. New York: Simon & Schuster.
- Junghaus T. 2013. Romska sztuka współczesna – rewolta podporządkowanych. [W:] M. Weychert Waluszko [red.], *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 39–46.
- Koper T. 2013. Integracja a tożsamość Romów w Polsce. Minirozważania. [W:] M. Weychert Waluszko [red.]. *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*. Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 69–80.
- Kuligowski W. 2014. *Złe miasta. 23 sample z rzeczywistości*. Poznań: Biblioteka Czasu Kultury.
- Le Bas, D. <https://delainelebas.com/works/safe-european-home/>, dostęp: 30.05.2021.
- Łyszcz A. 2020. *Praktyki zamieszkiwania macedońskich Romów z Shuto Orizari w ujęciu socjologicznym*. Niepublikowana praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa. Promotor: dr. hab. Paweł Moźdzysłowski.
- Manolache C., Celac M., Ciobanu O., Berescu C. 2006. *Housing and Extreme Poverty: The Case of Roma Communities*. Bucharest: Ion Mincu University Press.
- Marushiakova E., Popov V. 2011. Between Exoticization and Marginalization. Current Problems of Gypsy Studies. *BEHEMOTH a Journal on Civilisation* Vol. 4 Issue nr 1, 86–105.
- Marushiakova E., Popov V. 2015. Na Zachód, a nawet na Wschód. *Dialog Pheniben* 20, 8–17.
- Moles A. 1978. *Kicz czyli sztuka szczęścia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ostałowska L. 2012. *Cygan to cygan*. Czarne: Wołowiec.
- Picker G. 2017. *Governance and the Segregation of Romani People in Urban Europe*. Londyn: Routledge.
- Picker G., Greenfields M., Smith D. 2015. Colonial refractions: the ‘Gypsy camp’ as a spatio-racial political technology. *City* 19:5, 741–752.
- Pusca A. 2010. The ‘Roma Problem’ in the EU: Nomadism, (in)visible architectures and violence. *Borderlands* 9(2), 1–17.
- Rogoś A. 2018. Antiquization processes in Macedonian, Kazakh and Turkmen National Narratives: visual constructs that shape political conceptions. [W:] *New Nationalisms in European and Postcolonial Discourses: Politics, Literature, and Culture*, „Open Cultural Studies”, 111–123.

- Salecl R. 1994. The ideology of the mother nation in the Yugoslav conflict. [W:] M. D. Kennedy [red.], *Envisioning Eastern Europe: Postcommunist Cultural Studies*, 87–101.
- Wacquant L. 2010. Designing urban seclusion in the twenty-first century. *TABOO The Yale Architectural Journal*. Yale: The MIT Press, 164–175.
- Wacquant L. 2011. The Wedding of Workfare and Prisonfare Revisited. *Social Justice* (San Francisco, Calif.) 38(1), 203–222.
- Wacquant L. 2016. Revisiting territories of relegation: Class, ethnicity and state in the making of advanced marginality. *Urban Studies* 53 (6), 1077–1088.
- Wielgosz P. 2017. Od walki klas do zderzenia cywilizacji. Geopolityka i ekonomia polityczna islamofobii. *Praktyka Teoretyczna* 4(26), 38–61.

Źródła internetowe

- AECOM International Development Europe 2019. *Thematic Evaluation Of Eu Support To Roma Communities And Roma Social Mapping*, https://mtsp.gov.mk/content/pdf/dokumenti/2019/Final%20Social%20mapping%20report_English.pdf, dostęp: 15.02.2022.
- Bashevska M. 2014. *Macedonia: tax haven – and workers’ hell* <https://lefteast.org/macedonia-tax-haven-workers-hell/>, dostęp: 11.06.2021.
- BIRN / Balkan Investigative Reporting Network, *Skopje 2014 Uncovered*, <http://skopje2014.prima.birn.eu.com/en>, dostęp: 15.02.2022.
- European Commission 2018. *The Former Yugoslav Republic of Macedonia: 2018 Report*, Strasbourg, https://neighbourhood-enlargement.ec.europa.eu/former-yugoslav-republic-macedonia-report-2018_pl, dostęp: 24.08.2022.
- Grass G. 1998. *True Europeans. The German Nobel Prize winner explains why he started his Roma Foundation in 1997*, <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1080/03064229808536386>, dostęp: 28.05.2021.
- Gjorgijovska A., Mojsoska J. 2019, *Recikliranje sistemske marginalizacije*, https://www.bilten.org/?author_name=jovana-mojsoska, dostęp: 29.05.2021.
- Ogiński T. 2008. *Pałacyki, wieżyczki, kolumnienki – czyli ROMSKIE PAŁACE i cygańska improvizacja*, https://archirama.muratorplus.pl/architektura/palacyki-wiezyczki-kolumnienki-cyganska-architektura,67_136.html, dostęp: 10.06.2021.
- OSCE 2011. *Obrid Framework Agreement*. <https://www.osce.org/files/f/documents/2/8/100622.pdf>, dostęp: 11.06.2021.
- Organization for Security and Cooperation in Europe 2013. *Regionalni izvještaj o borbi protiv diskriminacije i učesću Roma u procesu donošenja odluka na lokalnom nivou*. <https://www.osce.org/files/f/documents/9/3/102084.pdf>, dostęp: 11.06.2021.
- Słapšak S. 2014. *Buzescu*, <http://pescanik.net/buzesku/>, dostęp: 01.05.2022.
- State Statistical Office 2005. *Census of Population, Households and Dwellings in the Republic of Macedonia, 2002*, <https://www.stat.gov.mk/Publikacii/knigaXIII.pdf>, dostęp: 29.04.2022.

State Statistical Office 2022. *Попис на населението, домаќинствата и становите во Република Северна Македонија, 2021 – прв сет на податоци*, <https://www.stat.gov.mk/pdf/2022/2.1.22.10Popis-mk-en.pdf>, dostęp: 30.04.2022.

Žižek S. 2017. *Tolerance as an Ideological Category*, https://www.lacan.com/zizek-inquiry.html#_ftn2, dostęp: 15.05.2021.

Autor:

Mgr Marek Matyjanka

e-mail: ma.matyjanka@gmail.com

Joanna Krajewska
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1449-8132>
Politechnika Wrocławska
Wydział Architektury

Architektura w turbokapitalizmie. Przypadek biurowca Walkie Talkie w Londynie

Architecture in turbo-capitalism. The case study of the Walkie Talkie building in London

Abstract

The contemporary form of capitalism, which became the dominant system in the age of globalization, gained the *turbo* prefix in the literature. Nowadays, the architecture is shaped by the market mechanisms to the unprecedented degree. In the context of turbo-capitalism actions and the phenomena characteristic of the architecture of the late 20th and early 21st centuries, the case study was conducted for which I chose an office building known as the Walkie Talkie, opened in 2014 in a global city, London. The undertaken topic makes it possible to analyse individual participants in the design development and operation of an office building as separate interest groups. It also makes it possible to trace some social and cultural processes that constitute the context of activities around this building. Architecture emerges as a commodity in the hands of developers and corporations, and as an element of a strategy implemented by the city's decision-makers wishing to attract international capital.

Key words: turbo-capitalism, iconic building, the Walkie Talkie, London architecture

* * *

Współczesna forma kapitalizmu, która w czasach globalizacji stała się na świecie systemem dominującym, w literaturze przedmiotu zyskała przedrostek *turbo*. Architektūrę współczesną kształtują mechanizmy rynkowe w niespotykanym dotąd stopniu. W kontekście działań turbokapitalizmu oraz zjawisk charakterystycznych dla architektury przełomu XX i XXI wieku dokonałam studium przypadku, na który wybrałam biurowiec znany jako Walkie Talkie, otwarty w 2014 roku w Londynie – mieście globalnym. Podjęty temat pozwala dokonać analizy poszczególnych uczestników procesu projektowego jako odrębnych grup

interesów oraz prześledzić procesy społeczne i kulturowe, które stanowią kontekst działań wokół opisywanego budynku. Z dokonanych analiz wyłania się obraz architektury jako towaru w rękach deweloperów i korporacji, a także elementu strategii miejskich decydentów, pragnących przyciągnąć międzynarodowy kapitał.

Słowa kluczowe: turbokapitalizm, budynek-ikona, wieżowiec Walkie Talkie, architektura Londynu

Odebrano / Received: 16.01.2022

Zaakceptowano / Accepted: 14.08.2022

Wraz z globalizacją¹ system ekonomiczny gospodarki światowej wszedł w fazę *turbo*. Określenie *turbokapitalizm*² (Luttwak 2000, Szahaj 2019) dobrze oddaje rozmach siły napędowej współczesnej gospodarki oraz tempo i dynamikę jej procesów. Działania

¹ W pracach z zakresu nauk społecznych za początek globalizacji, rozumianej w kategorii procesów skutkujących zaistnieniem sieci wszechobecných wzajemnych powiązań obejmujących cały świat, najczęściej przyjmuje się koniec lat 80. XX wieku (Czerny 2005: 21, za: Müller-Mahn 2002). Stosując ten termin, używam go przede wszystkim zgodnie z tą definicją oraz w znaczeniu *liberalizacji* dotyczącej procesu międzynarodowej integracji gospodarczej, zgodnie z jedną z pięciu definicji globalizacji wyodrębnionych przez Jana Aarte Scholte (Czerny 2005: 19, za: Scholte 2000).

² Przytoczę w tym miejscu dwie definicje pojęcia *kapitalizm*. Według wyjaśnienia encyklopedycznego oznacza ono „system społeczno-gospodarczy oparty na własności prywatnej, wolności osobistej i swobodzie zawierania umów”, w którym procesy gospodarcze, począwszy od rewolucji przemysłowej, są regulowane przez rynki; cechą charakterystyczną tego systemu jest akumulacja kapitału (PWN). Zgodnie z tym rozumieniem gospodarka krajów rozwiniętego kapitalizmu jest formą ukształtowanej gospodarki rynkowej (zob. Milewski 2012: 88-93); rynek, w ogólnym sensie, to „samoczynnie działający mechanizm wpływający na zachowania (w tym decyzje) podmiotów gospodarczych” (Milewski 2012: 90). Historyk Fernand Braudel pisał natomiast, że „[a]by zdyscyplinować, zdefiniować pojęcie *kapitalizmu* (...), trzeba je wstawić między dwa pojęcia, które leżą u jego podstawy i nadają mu sens: między pojęcia *kapitał* i *kapitalista*. *Kapitał*, realność uchwytana, masa łatwo identyfikowalnych środków nieustannie w ruchu; *kapitalista*, ktoś zarządzający lub próbujący zarządzać wprowadzeniem kapitału w nieustający proces produkcji, na który wszystkie społeczeństwa są skazane; *kapitalizm* to ogólnie (ale tylko ogólnie) sposób, w jaki prowadzi się, zwykle w celach mało altruistycznych, tę stałą grę inwestowania” (Braudel 2013: 63). Braudel nie traktował synonimicznie pojęć *kapitalizmu* i *gospodarki rynkowej* – ta ostatnia funkcjonowała według niego już wcześniej, systemowi kapitalistycznemu zaś dała początek dopiero rewolucja przemysłowa; wskazywał, by kapitalizm datować dopiero od początku XX wieku (Braudel 2013: 60).

Pojęciem *turbokapitalizm* amerykański ekonomista Edward Luttwak określa współczesną formę kapitalizmu, której charakterystycznymi cechami są: deregulacja, prywatyzacja i globalizacja (zob. Luttwak 2000). W polskiej literaturze przedmiotu posługuje się nim m.in. Andrzej Szahaj, dla którego turbokapitalizm zrodził się z tryumfu neoliberalizmu (zob. Szahaj 2019: 54-55).

Niektórzy eksperci dla określenia współczesnej fazy kapitalizmu stosują termin *późny kapitalizm* (np. Cray 2015); był on wielokrotnie używany przez różnych badaczy w XX wieku. Zrezygnowałam z jego użycia, ponieważ nie jest dość precyzyjny i sugeruje wejście w końcową fazę kapitalizmu, o czym zbyt wcześnie nam przesądzać. Podobnie zrezygnowałam z określenia *nowy kapitalizm* proponowanego przez Richarda Sennetta (Sennett 2010).

te pozostają nie bez wpływu na przestrzeń miejską, co jest zwłaszcza widoczne w miastach globalnych³ (zob. Węcławowicz 2007: 89).

Nie jest właściwe pisanie o architekturze bez ujmowania kontekstu, w jakim powstaje. Będąc materialnym wyrazem kultury, architektura odzwierciedla ducha czasu. Fred Inglis wskazał, iż „[k]ultura opiera się na wartościowaniu praktyk dnia codziennego” (Inglis 2007: 206). Współczesna forma kapitalizmu przenika wszystkie sfery ludzkiego życia, a te charakteryzuje konsumpcja na niespotykaną dotąd skalę (np. Ritzer 2004, Crary 2015), która „jest coraz bardziej konsumpcją znaków i wrażeń, a nie samych rzeczy” (Szahaj 2019: 60). W systemie zorientowanym na *turbozysk* pieniądze są osią, wokół której koncentrują się wszelkie działania⁴.

Jest dość interesujące, że pisząc o współczesnej architekturze, rzadko wspomina się o inwestorach, którzy są kluczowymi elementami procesu projektowego, ponieważ od nich pochodzą wytyczne dla planowanych budynków. Jak napisał kilka lat temu krytyk architektury Tom Dyckhoff, autor poczytnej książki *Epoka spektaklu*: „By naprawdę zrozumieć architekturę, trzeba pojąć związki władzy, które za nią stoją. By naprawdę zrozumieć dzisiejszą architekturę, trzeba sprawdzać, kto za nią płaci” (Dyckhoff 2018: 29). Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie procesów, w które uwikłana jest tzw. architektura ikoniczna; pokazanie mechanizmów – kto i w jakim celu wpływa na to, jakie budynki powstają w centrach współczesnych metropolii. Szerokie tło dla tych mechanizmów stanowi gospodarka turbokapitalistyczna. Wybrana metoda badawcza – studium przypadku – pozwala na dogłębną analizę i umożliwia wzajemne powiązanie zachodzących zjawisk. Przyjęta struktura tekstu służy prezentacji poszczególnych uczestników procesu tworzenia i eksploatacji opisywanego budynku, traktowanych jako odrębne grupy interesów, a także pozwala zwrócić uwagę na znaczenie formy oraz funkcji obiektu architektonicznego w kontekście potrzeb współczesnego systemu ekonomicznego, jak i na głosy krytyki.

Najbardziej zmiennym fenomenem, jaki zaistniał w architekturze czasów globalizacji, było pojawienie się tzw. budynku-ikony. To obiekt o charakterystycznym, łatwo rozpoznawalnym kształcie, mający wpływ na wizerunek miasta. Może on pełnić dowolną funkcję, często stanowi dominantę wysokościową. Budynek taki jest nieraz pokazem

³ Miasto globalne to kompleks urbanistyczny, który pełni m.in. następujące funkcje: jest centrum władzy politycznej w skali krajowej i międzynarodowej, stanowi centrum bankowości, ubezpieczeń oraz powiązanych z nim usług finansowych, stanowi centrum wytwarzania i wykorzystania wiedzy, technologii oraz centrum gromadzące specjalistów, centrum zbierania, przetwarzania i upowszechniania informacji, a także centrum demonstracyjnej konsumpcji dóbr luksusowych przez elite; na wszystkie wymienione funkcje znaczący wpływ mają globalizacja i informatyzacja gospodarki.

⁴ Nadmierna konsumpcja, mająca charakteryzować współczesne społeczeństwa, na którą wskazują badacze nauk społecznych, jest wynikiem nadmiernego wytwarzania towarów i usług, oraz kreowania zapotrzebowania na nie. Osią turbokapitalizmu jest maksymalizacja zysków, często za wszelką cenę, czemu sprzyja pozbawiona kontroli efektywność rynkowa.

aktualnych możliwości budowlanych, manifestem estetyki, a także wyrazem finansowego potencjału inwestora. To architektura sukcesu, czytelny symbol nowoczesności.

W obecnych czasach, w których kultura podporządkowana jest prawom (i sztucznie kreowanym potrzebom) rynku, architektura, „uwolniona” z pierwotnych znaczeń, często jest sprowadzana do roli kolejnego pożądanego towaru. Daje się zaobserwować zjawisko *gadżetyzacji* architektury⁵ (Kwiatkowski 2010: 213), w którym budynek został sprowadzony do roli przedmiotu-obrazu nie niosącego głębszych treści, pełniącego funkcję znaku (miasta, firmy bądź instytucji) (Jencks 2005). Jak zauważyli Scott Lash i Celia Lury: „W globalnym przemyśle kulturowym produkcja odbywa się w ramach postfordystycznego, intensywnie kreatywnego (*design-intensive*) modelu produkcji różnicy” (Lash, Lury 2011: 16). Choć ich stwierdzenie dotyczy kreowania marek, w architekturze daje się zaobserwować podobne tendencje, a celem (jak się wydaje), jest wyróżnienie obiektu na tle pozostałych. „Ostentacyjność i widowiskowość są łatwym do przewidzenia produktem systemu polityczno-ekonomicznego, który wspiera indywidualizm i rywalizację” – pisze Tom Dyckhoff (Dyckhoff 2018: 22) i dodaje: „Dziś prestiżowymi architektonicznymi bibelotami (...) handluje się na rynkach międzynarodowych jak złotem (...). Jak każdym innym towarem” (Dyckhoff 2018: 44).

Znany krytyk architektury Charles Jencks, który scharakteryzował budowle ikoniczne, widział je jako „nieuchronną konsekwencję rozwoju cywilizacji obrazkowej, showbiznesu i ekonomicznego wzrostu” (Tokajuk 2008, za: Jencks 2005), przyznając jednocześnie, że tego rodzaju budynki stanowią wyraz rozwoju globalnego kapitalizmu i niszczą miasto (Jencks 2005). Tom Dyckhoff wpisał je w nurt „architektury spektaklu” (Dyckhoff 2018), „dziwacznej”, mającej robić na odbiorcy oszałamiające wrażenie. Spektakl zaś, w ujęciu pisarza i filozofa Guya Deborda „to kapitał, który osiągnął taki stopień akumulacji, że stał się obrazem” (Debord 2006: 44).

Wielu projektantów również wskazuje na szkodliwość powstawania budynków-ikon. Według architekta Andrzeja Tokajuka zaistnienie takiego obiektu powoduje „nieciągłość przestrzeni miejskiej” (Tokajuk 2008: 556); zalicza je do nurtu „architektury regresywnej” (Tokajuk 2008: 555). Inny architekt, Krzysztof Kwiatkowski, w kontekście „ikon” pisze: „Poszczególne budynki stanowią niczym leibnizowskie monady zamknięte całości nie łączące się w układy urbanistyczne” (Kwiatkowski 2010: 213). Słynny architekt i krytyk Rem Koolhaas wyodrębnił we współczesnej architekturze zjawisko *Bigness* (Wielkości) – problem jej przeskalowania.

Sam rozmiar budynków stawia je poza moralnością, – wskazuje Koolhaas – poza dobrem i złem. Ich wpływ nie zależy od ich jakości. (...) architektura Bigness nie jest już częścią

⁵ Kwiatkowski, powołując się na Bruno Latoura, wskazuje, że gadżety – służące często bezmyślnej zabawie, wnikają użytkowników w powierzchowne relacje, zaś współczesne wytwory architektoniczne nierzadko odgrywają właśnie rolę gadżetów.

tkanki miejskiej./ Bigness istnieje w niej, co najwyżej współlistnieje./ A w podtekście mówi: pieprzyć kontekst (Koolhaas 2017: 50).

Choć w 1994 roku, w którym pisał swój tekst, Koolhaas twierdził, że miasta europejskie uchroniły się przed tym problemem, w początkach XXI wieku zjawisko to można już zaobserwować.

Studium przypadku – biurowiec Walkie Talkie w Londynie

Do analizy przypadku wieżowca-ikony wybrałam biurowiec 20 Fenchurch Street⁶ znany jako Walkie Talkie, otwarty w 2014 roku w obrębie Londynu. O wyborze budynku zdecydowało kilka czynników – zarówno tych, które czynią go typowym przykładem wieżowca-ikony: charakterystyczny kształt wraz z wyróżniającym przydomkiem oraz dominująca funkcja biurowa, jak i te, które świadczą o tym, że jest to przypadek szczególny (szczególnie wyrazisty): lokalizacja, połączenie funkcji biurowca z publicznym parkiem oraz rekordowa kwota, za jaką został sprzedany nowemu właścicielowi. Nie bez znaczenia było również moje osobiste doświadczenie tej architektury.

Londyn należy do miast globalnych pierwszej kategorii⁷ (GaWC 2020). Analizowany budynek mieści się w centralnie położonej dzielnicy biznesu The City⁸, przez Toma Dyckhoffa określonej „jednym z najbardziej bezwzględnie konkurencyjnych obszarów planety” (Dyckhoff 2018: 132).

Londyńskie City do dziś pozostaje miejscem globalnych finansów, nie jest już ono jednak brytyjską instytucją – pisał Richard Sennett na początku XXI wieku – Banki działające na rzecz przedsiębiorców skupiały się coraz bardziej na fuzjach i przejęciach, a te również straciły wszelkie związki z jakimkolwiek interesem państw narodowych (Sennett 2010: 33).

Już wówczas lokalni obserwatorzy kwestionowali potrzebę budowy kolejnych wieżowców, które miały niszczyć krajobraz miasta (zob. Weaver 2007). Tom Dyckhoff bardzo krytycznie odniósł się do zachodzących tam przeobrażeń:

City, od wielu stuleci dzielnica finansowa Londynu, za sprawą spekulacyjnych inwestycji w biurowce we wszystkich możliwych kształtach od jakiegoś czasu zmienia swoją panoramę. (...) Gdy się na nie patrzy z tej strony Tamizy [z południowego brzegu – przyp. J.K.], nowe cudaczne nabytki w panoramie miasta prezentują się nierealnie, jak wycięte, wklejone i podkręcone w Photoshopie, jak tandetne durnostroje na kominku lub rząd butelek z

⁶ Oficjalna nazwa budynku odnosi się wprost do jego adresu.

⁷ W wyniku najnowszych badań nad znaczeniem miast, Londyn wraz z Nowym Jorkiem, otrzymały w 2020 r. najwyższą kategorię w rankingu miast światowych: Alpha ++.

⁸ City of London stanowi suwerenną jednostkę administracyjną o prawach miejskich w granicach Londynu.

kosmetykami na półce nad wanną. Wydaje się, że można po którąś nieomal sięgnąć ręką (Dyckhoff 2018: 37).

Podczas pobytów w Londynie w latach 2007–2018 odbywałam nieśpieszne spacery, między innymi południowym brzegiem Tamizy, wspomnianym w cytowanym tekście, a także kilkakrotnie w samej dzielnicy biznesu. Miałam okazję zaobserwować, jak zmienia się sylweta tej metropolii – m.in. jak charakterystyczny wieżowiec w kształcie ogórka, Korniszon – „ikona” Londynu XXI wieku, znika z pola widzenia, przysłonięty nowymi biurowcami. Pośród nich najbardziej wyróżniał się budynek wyglądający tak, jakby zaraz miał się przewrócić, przypominający ogromną słuchawkę Walkie Talkie. Obiekt ten odwiedziłam wiosną 2015 roku, po wcześniejszej rejestracji mojej wizyty na stronie internetowej o nazwie w swobodnym tłumaczeniu brzmiącej: „Podniebny Ogród. Londyn”. Wówczas mogłam nie tylko przyjrzeć mu się z bliska, ale także *doświadczyć* przyjemności przebywania na szczycie budynku, w otoczeniu zieleni, z panoramicznym widokiem na miasto. Zastanawiało mnie jednak, dlaczego ktoś pozwala, aby w metropolii przepełnionej „ikonami” stawały kolejne obiekty tak mocno ingerujące w krajobraz, a jednocześnie tak pospolite z uwagi na pełnioną funkcję.

Wysoki na 160 metrów wieżowiec 20 Fenchurch Street, zrealizowany według projektu urugwajskiego architekta Rafaela Viñoly, zyskał swój przydomek ze względu na kształt, podobnie jak inne charakterystyczne biurowce Londynu. Jak zauważa Dyckhoff:

Kiedyś nadanie budynkowi nazwy było oznaką jego wejścia do kultury popularnej, akceptacji przez masowego odbiorcę. Dziś jednak budowle, zwłaszcza jeśli istnieje podejrzenie, jak w przypadku drapaczy chmur, że mogą się okazać kontrowersyjne, często już rodzą się z przydomkami – dzięki działowi marketingu dewelopera (Dyckhoff 2018: 37).

Jednak według Petera Reesa, ówczesnego głównego urbanisty City, nazwę nadali budynkowi dziennikarze magazynu architektonicznego „Architect’s Journal”, po rozmowie telefonicznej, jaką z nim odbyli na długo przed realizacją biurowca. Rees, poproszony wówczas o opis mającego powstać obiektu, porównał go spontanicznie do starego modelu telefonu krótkofalowego, w następstwie czego budynek mianowano Walkie Talkie i tak przedstawiono w artykule (Crosland 2015). Zaprojektowany w 2004 roku wieżowiec uzyskał pozwolenie na budowę w lipcu 2007 roku, a jego potoczna nazwa już funkcjonowała w prasie (zob. Weaver 2007); ponadto media często określały go jako „ikoniczny”. Wypowiedź Reesa wskazywałaby, iż pośrednio uczestniczył w znalezieniu chwytliwego przydomka dla planowanego wieżowca. Nadanie nazwy wraz z prezentacją wizualizacji pozwoliło „uobecnić” biurowiec w świadomości masowego odbiorcy i „oswoić” z jego powstaniem w mieście. Na rynku deweloperskim przydomek pozwala stworzyć i wprowadzić nieruchomość jako produkt, który łatwiej wypromować i sprzedać.

Walkie Talkie sprawia wrażenie „niezgrabnego”. Krawędzie biurowca nie są do siebie równoległe – przeszklona z wszystkich stron bryła (również dach) pokryta rastrem żaluzji (poziomych od południa, i pionowych na bocznych elewacjach) rozszerza się ku górze. Południowa elewacja jest zwrócona ku Tamizie, od której dzieli ją zaledwie dwie ulice.

W przeciwnym kierunku, nieco ponad 100 metrów w linii prostej, znajduje się słynny gmach Lloyd's of London z pracowni Richard Rogers and Partners, otwarty w 1986 roku – siedziba jednego z wiodących rynków ubezpieczeń i reasekuracji na świecie. Aby zrealizować 20 Fenchurch Street rozebrano 91-metrowy biurowiec – siedzibę prywatnego banku Kleinwort Benson z 1968 roku, powstałego w stylu międzynarodowym, który w początkach XXI wieku reprezentował już przeszłość i był jednym z wielu obiektów, jakie nie przetrwały próby czasu.

Architekt

Firma Rafael Viñoly Architects, założona w 1983 roku, prowadzi działalność na skalę globalną, mając główne siedziby w Nowym Jorku (od początku) oraz w Londynie⁹ (od 2000 roku), a także biura w Buenos Aires i Cupertino w Kalifornii (USA). W swoim dorobku posiada projekty zlokalizowane na kilku kontynentach, łącznie w trzynastu państwach (zob. Viñoly). Pracownia, wielokrotnie nagradzana za swoje projekty, zdobyła międzynarodowe uznanie realizując w Japonii projekt Tokyo International Forum w 1997 roku. Tom Dyckhoff zaliczył Rafaela Viñoly do grona star-architektów – projektantów-celebrytów tworzących w nurcie architektury spektaklu, których sławne nazwiska mają gwarantować powodzenie inwestycji (Dyckhoff 2018).

W 2014 roku biurowiec 20 Fenchurch Street był dla urugwajskiego architekta pierwszym zrealizowanym projektem budynku w Londynie (zob. Viñoly). Wieżowiec w centrum miasta globalnego, w dzielnicy biznesu o światowym znaczeniu, jest niezwykle prestiżowym zleceniem, zaś prestiż i potencjalny sukces inwestycji determinuje powierzenie jej uznanej pracowni (zwłaszcza star-architektowi) – zatem zarówno projektantowi, jak i inwestorowi mogło szczególnie zależeć na współpracy przy tej realizacji. Peter Rees wymienił Rafaela Viñoly'ego jako jednego ze star-architektów „zdesperowanych, by zbudować coś w City”, gdyż byli świadomi, że taka realizacja to dla nich „architektoniczna wizytówka” (Crosland 2015, tłum. J.K.). O tym, iż Viñoly nie boi się odważnych decyzji projektowych może świadczyć jego wypowiedź z 2018 roku¹⁰, gdy zapytany o wyróżnik „sukcesu” architektury wyznał: „Najlepsza architektura redefiniuje to, jak będzie wyglądać,

⁹ Londyńska centrala biura powstała, aby nadzorować rozwój projektów wybranych w tamtym czasie do realizacji drogą konkursu: Visual Arts Facility w Colchester oraz Leicester Performing Arts Centre w Wielkiej Brytanii (Viñoly).

¹⁰ Wypowiedź została jednak udzielona kilka lat po realizacji Walkie Talkie, trudno więc jednoznacznie ocenić, czy podobną postawę architekt prezentował wcześniej, czy w ten sposób tłumaczy swoje minione wybory.

zamiast powtarzać to, co zostało zaakceptowane lub to, co już jest częścią normy” (Blatter 2018, tłum. J.K.). Uważa on ponadto, iż najważniejsze jest to, czy „rozwiązanie problemu [architektonicznego – przyp. J.K.] było inteligentne” (*Ibidem*).

Inwestor i właściciel

Budowa wieżowca kosztowała ponad 220 milionów funtów (zob. Visitlondon). Deweloperem obiektu była jedna z wiodących firm na brytyjskim rynku nieruchomości – Land Securities PLC (zał. w 1944 r.) z tzw. portfelem szacowanym w styczniu 2022 roku na 11 miliardów funtów¹¹ (zob. Landsec), przy finansowym wsparciu Canary Wharf Group¹². Ta druga firma na swojej stronie internetowej szczyli się przekształceniem Londynu w „miasto 24/7, gdzie ludzie mogą mieszkać/ pracować/ bawić się” (zob. CWG). Ukośniki obecne w cytowanym tekście wydają się być znamienne – obecne stadium kapitalizmu cechuje przemieszanie czasu wolnego (w tym czasu przeznaczanego na sen) i pracy, splatające je w niedookreślone kontinuum, tak aby system mógł stale czerpać zyski z funkcjonowania jednostki (zob. Crary 2015, por. Florida 2010).

W 2017 roku budynek Walkie Talkie kupiło przedsiębiorstwo spożywcze Lee Kum Kee International Holdings Ltd. z Hongkongu¹³ specjalizujące się w produkcji sosów azjatyckich i chińskim ziołolecznictwie. Ten globalny koncern – rodzinna firma założona w 1888 roku w chińskiej prowincji Guangdong (wówczas Nanshui)¹⁴ – w 2017 roku kontrolowana przez 88-letniego miliardera Lee Man Tat¹⁵ (Butler 2017), posiada również gałąź inwestującą na rynku nieruchomości: Infinitus Property Investment (Hong Kong) Limited. Azjatycki konglomerat nabył wieżowiec Walkie Talkie za 1,28 miliarda funtów, bijąc rekord kwoty, za jaką kiedykolwiek sprzedano pojedynczy budynek w Londynie, a fakt ten szeroko opisała krajowa i zagraniczna prasa, posługując się chwytliwą nazwą biurowca (m.in. „The Guardian”, „The Times”, „Chinadaily”). Brytyjski deweloper Land Securities miał otrzymać ze sprzedaży wieżowca 641 milionów funtów, z których 475 milionów zamierzał zwrócić akcjonariuszom, a resztę sumy wykorzystać na spłatę zadłużenia (Reuters 2017), co pozwoliło ocenić inwestorowi projekt wieżowca jako „niezmiernie udany” (Butler 2017, tłum. J.K.). James Bekham, szef londyńskich rynków

¹¹ Stan na 30.09.2021 r.

¹² Brytyjska firma deweloperska powstała w 1993 r. z myślą o rozwoju dawnej dzielnicy portowej Canary Wharf, którą przekształcono w jeden z ośrodków światowego biznesu, co uczyniło ją deweloperem największego projektu rewitalizacyjnego w Europie; na stronie internetowej pracowni Rafaela Viñoly nie widnieje jako inwestor, jednak jako taka jest wymieniana w publikacjach dotyczących wieżowca Walkie Talkie.

¹³ Jedyna europejska siedziba firmy mającej swoje centrale w Azji i Ameryce Północnej, mieści się w londyńskiej dzielnicy biznesu Canary Wharf na terenie dawnych doków i obejmuje przedstawicielstwo na Europę i Rosję (zob. Corporate LKK).

¹⁴ W latach 1902–1932 siedziba firmy znajdowała się w Makau, a w 1932 r. została przeniesiona do Hongkongu, który do 1997 r. był w posiadaniu Wielkiej Brytanii (w moc 99-letniej „dzierzawy”).

¹⁵ Wartość marki w 2017 r. przekroczyła 65,8 miliarda RMB (Corporate LKK). Majątek zmarłego w 2021 r. miliardera szacowano na 17,4 miliardów dolarów netto (Forbes).

kapitałowych w jednej z firm doradczych, ocenił, iż „[t]a bijąca rekord transakcja pokazuje ogromny apetyt inwestorów w Londynie oraz reputację City jako globalnego miejsca do prowadzenia interesów” (Butler 2017, tłum. J.K.). Można dodać, iż był to kolejny zakup dokonany w tamtym czasie na rynku nieruchomości w stolicy Wielkiej Brytanii przez firmę z Hongkongu – przykładowo, nieco wcześniej inny charakterystyczny wieżowiec w City – 122 The Leadenhall Building (zwany „Tarka do sera”), również z 2014 roku – zakupiła firma C C Land Holdings za 1,15 miliarda funtów (McClean 2017). Wcześniej przedsiębiorstwo Lee Kum Kee bezskutecznie próbowało nabyć Korniszon (Butler 2017), co świadczy o jego wielkich ambicjach biznesowych i traktowaniu architektury w kategoriach towaru o znaczeniu wizerunkowym.

Po zakupie Walkie Talkie portal Chinadaily donosił, iż jest to „najnowsza chińska inwestycja w londyński sektor nieruchomości komercyjnych napędzana deprecjacją funta w związku z niepewnością wynikającą z Brexitu” (Liu 2017, tłum. J.K.). Sytuacja polityczna od razu przełożyła się zatem na transakcje na rynku nieruchomości w Londynie. Wpisuje się to w teorię Ulricha Becka, według której we współczesnym świecie nieustannie szacowane są poziomy globalnego ryzyka¹⁶ (Beck 2012), w tym również możliwe zyski i straty finansowe. James Bekham przekonywał, że „[o]d czasu głosowania za opuszczeniem UE [przez Wielką Brytanię – przyp. J.K.] kapitał z regionu Azji i Pacyfiku ukierunkowany na Londyn wzrósł do rekordowych poziomów”, co „wskazuje na długoterminowe zaufanie do Londynu i strategię inwestycyjne, których nie zakłóca krótkoterminowa niepewność polityczna” (Butler 2017, tłum. J.K.).

Wieżowiec był pierwszym budynkiem, jaki firma nabyła w Europie (Forbes). Samy Lee, prezes LKK Health Products Group wskazał cel zakupu, mówiąc: „Cieszymy się, że możemy przejąć 20 Fenchurch Street w centrum Londynu, aby rozszerzyć naszą globalną obecność poprzez strategiczne inwestycje” (Butler 2017, tłum. J.K.). Wydane oświadczenie precyzowało zamierzenie przedsiębiorstwa: „Przejęcie umożliwi Grupie nie tylko osiągnięcie rozsądnego zwrotu z przychodów z tytułu najmu, ale także rozszerzenie portfolio nieruchomości do dużego zagranicznego centrum finansowego w celu trwałego i stabilnego wzrostu wartości kapitału” (Isaacson 2017, tłum. J.K.). Firma LKK na swojej stronie internetowej informuje, iż osiągnęła swoją wizję: „Gdzie są ludzie, tam jest Lee Kum Kee” (zob. Corporate LKK) – motto to podkreśla zarówno jej

¹⁶ Ulrich Beck przedstawił koncepcję „społeczeństwa ryzyka” w 1986 roku; odnosiła się ona „do pewnej epoki nowoczesnego społeczeństwa, które nie tylko porzuca tradycyjne formy życia, lecz przede wszystkim zmaga się ze skutkami ubocznymi udanej modernizacji: z niepewnością życia i trudno uchwytnymi zagrożeniami, które dotyczą wszystkich i przed którymi nikt nie potrafi się już należycie zabezpieczyć” (Beck 2012: 21). W pierwszej dekadzie XXI wieku, w obliczu globalnego terroryzmu oraz grożącej światu katastrofy klimatycznej, Beck zdecydował się sformułować tezy dla „społeczeństwa światowego ryzyka”, według których „światowe ryzyko jest *inscenizacją rzeczywistości światowego ryzyka*” (Beck 2012: 23). Typologizując postaci globalnego ryzyka, obok zagrożeń terroryzmem i kryzysów ekonomicznych, wyodrębniła globalne kryzysy finansowe (Beck 2012: 28–29).

egalitarny charakter, jak i globalny zasięg. Można jednak stwierdzić, że powszechna obecność na światowych rynkach już jej nie wystarczała. Akumulacja kapitału musiała znaleźć swoją materializację w obiekcie spektakularnym, dając wyraz potęgi firmy.

Forma i skala budynku

Nietypowy kształt budynku o łącznej powierzchni użytkowej 104 520 m² (Viñoly) powstał przez powiększenie powierzchni kondygnacji zlokalizowanych wysoko nad terenem, mających większą wartość ekonomiczną¹⁷ – informacji tej nie krył sam architekt, a powtarzały ją liczne publikacje. W ten sposób uzyskano większą powierzchnię najmu brutto (ang. *gross leasable area*, GLA), tak cenną dla inwestorów¹⁸. Taki sposób ukształtowania bryły zdaje się wynikać wprost z kontrowersyjnej decyzji Viñoly'ego, dla którego mogło to być jedno z „inteligentnych rozwiązań” projektowych z przywołanego wcześniej cytatu. Tom Dyckhoff opisuje to w ten sposób:

(...) skoro cena za wynajem wyższych pięter jest większa – z powodu widoków – to klasyczne formy budynków, mimo ograniczeń związanych z grawitacją, nie mają ekonomicznego sensu w czasach obsesji zysku. Dlatego Viñoly, architekt wyjątkowo rozgarnięty w kwestiach komercyjnych¹⁹, odwrócił konwencję: jego wieżowiec wyrzusza się u szczytu, aby najdroższej przestrzeni na wynajem było jak najwięcej (Dyckhoff 2018: 38).

Jednak inaczej tę kwestię przedstawia Peter Rees, mówiąc o bryle Walkie Talkie:

(...) wiem, że ludzie wydają się być zdenerwowani tym budynkiem, ponieważ jest większy na szczycie. Straciłem rachubę, ile razy próbowałem wyjaśnić; nie jest, jest mniejszy na dole. A to dlatego, że musieliśmy usunąć sekcję od dołu, aby powiększyć przestrzeń chodnika (...) (Crosland 2015, tłum. J.K.).

Forma osobowa „my”, której używa, wskazuje, iż czuje się współautorem tego rozwiązania.

W artykule do „The Guardian” krytyk architektury Oliver Wainwright stwierdził, iż tak powstała bryła „jest dowodem na to, że forma podąża za finansami”²⁰ (Wainwright

¹⁷ Z uwagi na lepszy widok, lepszy dostęp do światła naturalnego oraz prawdopodobnie niższy poziom hałasu.

¹⁸ W pracy projektowej nad budynkiem komercyjnym już na wstępnym etapie zwraca się uwagę, by zmaksymalizować GLA. Uzyskanie możliwie największej powierzchni najmu staje się znacznym atutem projektu, nieraz przesądającym o otrzymaniu przez daną pracownię zlecenia.

¹⁹ Autor *Epoki spektaklu* posuwa się jeszcze dalej, pisząc o Rafaelu Viñoly'm: „cwany, najbardziej komercyjnie myślący z architektów” (Dyckhoff 2018: 143).

²⁰ Jest to parafraza słynnej zasady projektowej sformułowanej pod koniec XIX w. przez architekta Louisa Sullivana: „forma podąża za funkcją” (ang. *form follows function*). Maksymę tę swoim credo uczynili modernści.

2012). Aby najlepiej zobrazować problem i wskazać winnego, czyli agresywny kapitalizm, opisując budynek użył obrazowej metafory: „Wisi nad swoimi niskimi sąsiadami niczym barczysty bankier w tanim prążkowanym garniturze. I robi się coraz grubszy, gdy się wznosi (...), tworząc dosłowny diagram chciwości” (Wainwright 2015, tłum. J.K.). Architekt próbował jednak w inny sposób przekonać odbiorców do swojej koncepcji – według niego kształt budynku ma uzasadnienie urbanistyczne i koresponduje z rzeką (zob. Viñoly), a także: powiększenie przestrzeni u góry pozwoliło stworzyć na poziomie ulicy dwa parki kieszonkowe (*Ibidem*) (w istocie kilka rachitycznych drzew po bokach budynku). Istotnym argumentem miała być chęć zapewnienia maksymalnych widoków na miasto oraz zachowania osi widokowych. Sam Viñoly zauważył: „Widoki mogą być towarem komercyjnym lub dobrem publicznym” (Heathcote 2011) – wykorzystał zatem wszystkie możliwości, powiększając ceną przestrzeń komercyjną z panoramicznym widokiem i tworząc publicznie dostępny ogród na najwyższej kondygnacji. W ten sposób ikoniczność, o której zdecydował charakterystyczny kształt obiektu, można uznać za wtórną wobec zabiegu maksymalizacji najdroższej powierzchni najmu oraz uwarunkowań lokalizacji.

Zakrzywiona bryła budynku powodowała uciążliwości dla użytkowników przestrzeni publicznej w najbliższym sąsiedztwie. Jej oddziaływanie było szeroko opisywane przez prasę, czyniąc Walkie Talkie sztandarowym przykładem niekorzystnego wpływu architektury na jej otoczenie. Jeszcze przed ukończeniem wieżowca, w 2013 roku, południowa elewacja, skupiając promienie słoneczne, roztopiła plastikowe elementy zaparkowanego nieopodal luksusowego samochodu i zniszczyła witryny sklepowe. Skutkiem tego, w 2014 roku na fasadzie założono żaluzje. Kolejnym problemem był efekt tunelu aerodynamicznego powstającego na poziomie ulicy i odczuwanego w postaci zwarteo strumienia powietrza, który niemal zdmuchiwał przechodniów. Zjawisko to skłoniło planistów do wprowadzenia ostrzejszych wytycznych w tym zakresie i nalegań na niezależne studia nad wiatrem (Wainwright 2015).

Powszechnej krytyce poddana została nie tylko forma, ale również skala obiektu. Panoramy miast z historycznie cennymi dominantami przestrzennymi lub zachowanym spójnym układem urbanistycznym są postrzegane w kategoriach dziedzictwa kulturowego, a kwestie wysokości nowej zabudowy są regulowane prawnie (np. w Paryżu czy Krakowie). Sylweta Londynu wyrastająca nad Tamizą z widoczną kopułą Katedry św. Pawła, a także widoki Pałacu Westminsterskiego lub Tower of London od strony rzeki to część tożsamości tego miasta. Po II wojnie światowej, gdy zaczęły powstawać budynki wysokie, objęto ochroną prawną szczególnie cenne korytarze widokowe – ich sieć jest nałożona na tkankę miejską Londynu, by chronić widoki na zabytkowe budowle z pewnych strategicznych punktów (Heathcote 2011, por. Crosland 2015).

Plan urbanistyczny z 2004 roku, w którym powstał projekt wieżowca Rafaela Viñoly'ego, spowodował możliwość zawężenia potencjalnych widoków oraz zapewniał mniejszą ochronę tła (Heathcote 2011). Można się zastanawiać, czy inwestor i projektanci wiedzieli zawczasu

o mających wejść w życie nowych regulacjach²¹. Wzdęta forma Walkie Talkie wyrosła niemal nad samą Tamizą, zastępując budynek nie rzucający się w oczy, niższy i prostopadłościenny. Projekt nowego biurowca skrytykowały organizacje powołane między innymi w celu ochrony dziedzictwa materialnego. English Heritage²² określił go jako „brutalnie dominujący wyraz powierzchni komercyjnej” (Wainwright 2012, tłum. J.K.). Organizacja wskazywała, iż „nowa wieża zniszczy historyczny charakter Londynu, zepsuje widoki na miasto i zniszczy otoczenie światowego dziedzictwa wokół Tower of London” (Weaver 2007, tłum. J.K.). UNESCO zagrożiła dodaniem znajdującej się w pobliżu Tower of London do listy Światowego Dziedzictwa w Zagrożeniu (ang. *World Heritage in Danger*) ze względu na szkodliwy wpływ, jaki wieżowiec miałby mieć na jej scenię (Weaver 2007, Wainwright 2012). Obiekt poddał krytyce również ówczesny dyrektor Victorian Society²³, Christopher Costelloe, który ocenił, że „jego «bulwiasty kształt» czyni go «prawdopodobnie najbrzydszym budynkiem w Londynie, który odwraca uwagę od innych zabytkowych budynków»” (Dangerfield 2015, tłum. J.K.). Projekt nie podobał się również księciu Karolowi (Evening Standard 2009), nie raz krytykującemu współczesną architekturę miasta – w jego opinii zasada „«wolne dla wszystkich» miała zostawić Londyn z «podziobaną panoramą»” (Weaver 2008). Historyk Tristram Hunt²⁴ uznał, iż „cenna panorama stolicy jest świadomie przekształcana w wyraz korporacyjnej dominacji” (Weaver 2007, tłum. J.K.). Efekt, którego się obawiano, jest widoczny między innymi w zestawieniu z niedługo przedtem zbudowanym Tower Bridge (Fot. 1).



Fot. 1 Tower Bridge widziany z bulwaru Butlers Wharf Pier na tle nowo powstałych wieżowców, 2018 r., fot. Joanna Krajewska

²¹ W 2007 r. zostały ustalone nowe wytyczne (Weaver 2007).

²² Organizacja pozarządowa założona w 1983 r., opiekująca się angielskimi zabytkami należącymi do „zbioru dziedzictwa narodowego”.

²³ Brytyjska organizacja członkowska założona w 1958 r., zajmująca się zachowaniem architektury i dziedzictwa z epok wiktoriańskiej i edwardiańskiej oraz promowaniem zainteresowania na ich temat.

²⁴ A także dziennikarz i polityk, a od 2017 r. dyrektor Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie.



Fot. 2 Wieżowiec zwany Walkie Talkie wylaniający się za północnej pierzei ulicy Eastcheap w Londynie, fot. Joanna Krajewska

Wieżowiec jednak powstał, mimo licznych krytycznych głosów autorytetów, co po raz kolejny dowodzi siły ekonomii. Jego niedopasowana i przeskalowana forma razi nie tylko widziana z odległości. Również z poziomu sąsiednich ulic, wśród historycznej zabudowy, wygląda jak obiekt z innego świata (Fot. 2). Nietrudno odczytać w jego powstaniu materializację fenomenu *Bigness*, o którym pisał Rem Koolhaas (2017). Poprzez swoją wielkość budynek zdaje się ostentacyjnie ignorować otoczenie. A może to materializacja mechanizmów samego turbokapitalizmu? Jeśli sama bryła budynku wygląda tak, że zdaje się nie szanować kontekstu i historycznego dziedzictwa miasta, trzeba mieć na uwadze, że za decyzją o realizacji inwestycji stały konkretne osoby.

Obiekt uzyskał kilka nagród przyznawanych budynkom komercyjnym (zob. Viñoly), jednak w opinii publicznej zasłużył na miano najbrzydszego budynku roku w Wielkiej Brytanii, o czym świadczyła nagroda Carbuncle Cup przyznana w 2015 roku

przez magazyn architektoniczny „Building Design”²⁵. Jednemu z jurorów budynek skojarzył się z wieżą czarnego charakteru z filmów o Jamesie Bondzie (Butler 2017), co pokazuje możliwe bliskie związki architektury z kulturą popularną, a przede wszystkim w dowcipny sposób naświetla skalę problemu: antagonistą agenta 007 zazwyczaj stawia się ponad prawem, nie liczy się z nikim i z niczym, a jego działania, podejmowane z chęci zysku, zagrażają ludzkości.

Decydent

W opisach niektórych komentatorów wydanie pozwolenia na realizację 20 Fenchurch Street jawi się jako niemal absolutystyczna decyzja Petera Reesa, wieloletniego głównego urbanisty City²⁶ (Wainwright 2012, por. Dyckhoff 2018: 39). Uważał on, że miasto musi rozwijać się w duchu „nowoczesności” i odpierał ataki tradycjonalistów, nazywając ich „talibami dziedzictwa” (Wainwright 2012). Oliver Wainwright sugerował, że urzędnicy poparli projekt, będąc „zawsze w niewoli odurzającego koktajlu wielkiego biznesu, gwiazdorskich architektów i dziwaczego przezwiska [nadanego budynkowi – przyp. J.K.]” (*Ibidem*, tłum. J.K.). Piszący dla „The Guardian” Matthew Weaver wskazał na pewien schemat działania w wydawaniu pozwolenia na budowę nowych londyńskich wieżowców: „English Heritage ma tendencje do ich dezaprobaty (...). Burmistrz Londynu Ken Livingstone i [komisja – przyp. J.K.] Cabe²⁷ często je popierają, zwłaszcza jeśli dotyczą znanych architektów. Następnie zostają zatwierdzone” (Weaver 2007, tłum. J.K.). Warto przyjrzeć się bliżej roli czynnika ludzkiego w tym procesie.

Kiedy Peter Rees²⁸ objął funkcję głównego urbanisty w 1985 roku, jego zadaniem szybko stało się przekształcenie City po tzw. „Wielkim Wybuchu”, czyli deregulacji sektora usług finansowych²⁹, która skutkowała napływem do stolicy zewnętrznego kapitału wraz z zagranicznymi bankami, chcącymi otworzyć swoje siedziby w Londynie (LSBU). Historyczna dzielnica biznesu wkrótce zaczęła konkurować z rozwijającym się szybko nowym obszarem wieżowców Canary Wharf, w który przekształcono teren dawnych

²⁵ Budynki są nominowane do niechlubnej nagrody przez czytelników; zwycięzcę wyłania jury złożone z architektów i pisarzy.

²⁶ Peter Rees pełnił tę funkcję w latach 1985–2014. Obecnie jest profesorem renomowanej Szkoły Architektury Bartlett. W październiku 2014 roku otrzymał Honorowy Doktorat Nauk uczelni London South Bank University (LSBU).

²⁷ Komisja Architektury i Środowiska Zabudowanego, ang. *Commission for Architecture and the Built Environment* – organ doradczy rządu w zakresie architektury.

²⁸ Z licznych artykułów i wywiadów dostępnych na jego temat, wyłania się postać decydenta-indywidualisty, który nie boi się szokować otoczenie, czego przykładem mogą być burgundowe, skórzane buty sięgające kolan, w których przyszedł na przyjęcie prasowe (Morris 2014), a także wypowiedź podczas międzynarodowej konferencji, w której wyznał, iż Londyn jest wyjątkowy, gdyż „oferuje najlepszy darmowy seks na świecie” (*Ibidem*).

²⁹ Tzw. „Wielki Wybuch” (ang. *Big Bang*) nastąpił w 1986 roku i przypadał na okres liberalnej polityki gospodarczej Margaret Thatcher sprawującej urząd premiera Wielkiej Brytanii w latach 1979–1990.

londyńskich doków zlokalizowany poza ścisłym centrum miasta³⁰. Oba obszary rozpoczęły rywalizację o przyciągnięcie kapitału, czemu towarzyszyły deregulacje planistyczne³¹ w City (Morris 2014), mające kluczowe znaczenie dla możliwości kształtowania tam nowej architektury. Rees przyjął strategię rozmów z deweloperami – chciał poznać ich zamierzenia, by móc potem przedstawić konkretne propozycje komisji urbanistycznej (Evening Standard 2014). To on przekonywał inwestorów do zatrudniania uznanych architektów (Crosland 2015). W efekcie tych zabiegów komisja zaakceptowała blisko 100% jego rekomendacji (Morris 2014).

Kiedy główny urbanista City rozpoczął pracę na tym stanowisku, dzielnica nie dysponowała ofertą dla finansistów, która zatrzymałaby ich w City po godzinach pracy – choć, według Reesa, miejsce to „powinno być centrum imprezowym” (Morris 2014, tłum. J.K.). Według niego było to „marnotrawieniem zasobów”, gdyż, jak powiedział: „[t]am, gdzie masz świetne zaplecze biurowe, masz potencjał do życia nocnego” (*Ibidem*, tłum. J.K.). Jego wizja obejmowała stworzenie międzynarodowego centrum finansowego, atrakcyjnego na tyle, by przyciągnąć „najzdolniejsze dzieciaki z całego świata” (Crosland 2015, tłum. J.K.). Uważał, że „[l]udzie przyjeżdżają do City, aby być blisko siebie, plotkować i mówić rzeczy, których nikt nie zrobiłby przez telefon ani nie napisałby w e-mailu” (Morris 2014, tłum. J.K.). Wzmianka o „miejscach do plotkowania” pojawia się również w wywiadzie, którego Rees udzielił Harry’emu Croslandowi – urbanista uważał je za kluczowe dla dalszego rozwoju miasta na globalnej arenie finansowej (zob. Crosland 2015); wskazywał przy tym, iż między innymi firmy ubezpieczeniowe zaczęły się kształtować właśnie w kawiarniach (ang. *coffee houses*) (*Ibidem*). Sukcesem City w nowym, zglobalizowanym świecie, miała być zatem nie tylko nowa atrakcyjna architektura komercyjna, lecz także dywersyfikacja funkcji w obrębie dzielnicy, a nawet samej architektury, tak by odejść od modelu klasycznego biurowca i stworzyć przestrzeń pozwalającą na poufne, nieformalne kontakty między przedstawicielami branży finansowej.

Funkcja budynku

Biurowiec składa się z dwukondygnacyjnego lobby wejściowego, 32 kondygnacji przestrzeni biurowych na wynajem kategorii A oraz trzykondygnacyjnej przestrzeni rekreacyjnej wieńczącej budynek, ze słynnym Podniebnym Ogrodem. Piętra powtarzają sprawdzony model: wokół trzonu komunikacyjno-sanitarnego jest rozmieszczona przestrzeń biurowa o możliwości elastycznej aranżacji (zob. Floorplans). W 2017 roku powierzchnię tę wynajmowało łącznie 50 firm ubezpieczeniowych (zob. Landmarkspace).

³⁰ Rewitalizacja obszaru Canary Wharf rozpoczęła się w 1981 roku; dziesięć lat później otwarto tam najwyższy wówczas budynek w Wielkiej Brytanii – One Canada Square (235,1 m) zwieńczony charakterystyczną piramidą.

³¹ Jednym ze środków planistycznych, jakie zastosowali urbaniści City, było zwiększenie wskaźnika działki – dopuszczalnego stosunku powierzchni biurowej do powierzchni terenu – na 5:1 (Evening Standard 2014).

Ich nagromadzenie, związane z sąsiedztwem Lloyd's (*Ibidem*), dobrze odzwierciedla cechę czasów globalizacji, którą wskazał Ulrich Beck, diagnozując społeczeństwo światowego ryzyka (Beck 2012). W świecie pełnym niepewności ubezpieczyciele są pożądaną grupą zawodową. Ekonomista Richard Florida według swojej definicji klasy kreatywnej³² zalicza finansistów do grona „twórczych profesjonalistów pracujących w dziedzinach wymagających zaawansowanej wiedzy”, i umieszcza ich w drugiej grupie pod względem potencjału kreatywności (Florida 2010: 83-84). Kreatywność jest według niego podstawowym czynnikiem napędzającym współczesną gospodarkę (Florida 2010). Miastu powinno zatem zależeć na przyciągnięciu jak największej liczby osób z takim potencjałem. W tym kontekście właśnie potencjału dopatrzono się w publicznie dostępnym ogrodzie na najwyższych kondygnacjach biurowca Walkie Talkie.

Po wcześniejszym zarejestrowaniu wizyty w Sky Garden wjeżdża się windą do ogólnie dostępnej, przeszklonej, kilkupoziomowej przestrzeni z egzotycznymi gatunkami roślin, tarasem widokowym od strony Tamizy oraz barem i restauracjami (Fot. 3). Spacer wzdłuż fasad pozwala zobaczyć 360-stopniową panoramę Londynu. Pielęgnacja zieleni (m.in. paproci drzewiastych) w postaci spryskiwania jej wilgotną mgiełką, przyspaja wrażenia pobytu w oranżerii.

Jednak publicznie dostępna przestrzeń różni się od tej, którą przed realizacją obiektu pokazywano na wizualizacjach, sugerując, iż powstanie tam park; po otwarciu spotkała się ona z krytyką odbiorców, co znalazło swoje odbicie w mediach (zob. Dangerfield 2015). Większość powierzchni zlokalizowanej od południa jest utwardzona, na niej zaś są porozrzucane liczne stoliki z krzesłami; panuje spory ruch i gwar. Osobiście miałam wątpliwość, gdzie wolno mi się znaleźć, jeśli nie korzystam z otwartego baru, oraz czy mogę usiąść. Wiadomo było, że w wydzielonej w osobnym „boksie” restauracji mogą przebywać goście jedynie po wcześniejszej rezerwacji stolika. Wainwright porównał tę przestrzeń z terminalem lotniczym (Dangerfield 2015), co można odczytać jako odniesienie do przestrzeni anonimowej komunikacji.

³² Koncepcja pochodzi z książki *Narodziny klasy kreatywnej*, którą Richard Florida opublikował w 2002 roku. Według niego „[k]lasę kreatywną tworzą ludzie, którzy zwiększają wartość ekonomiczną poprzez swoją kreatywność” (Florida 2010:83); co więcej, „tworzą [oni – przyp.J.K.] wspólną tożsamość w oparciu głównie o funkcję ekonomiczną. I to z funkcji ekonomicznej wypływają ich preferencje społeczno-kulturalne, nawyki konsumpcyjne i nabywce oraz tożsamość społeczna” (*Ibidem*). Autor pojęcia w tzw. rdzeniu klasy kreatywnej sytuuje ludzi, „których funkcją ekonomiczną jest tworzenie nowych idei i pomysłów, nowych technologii i nowych treści kreatywnych” (Florida 2010: 31); zalicza do nich: inżynierów, architektów i projektantów, ludzi pracujących w szkolnictwie i rozrywce, artystów oraz muzyków (*Ibidem*). Wokół rdzenia lokalizuje grupę tzw. kreatywnych profesjonalistów, m.in. w zakresie biznesu i finansów (*Ibidem*). Swoją koncepcję Floria stworzył na podstawie badań społeczeństwa amerykańskiego, szybko jednak zyskała ona popularność poza Stanami Zjednoczonymi. Krytyk architektury Tom Dyckhoff pisał z ironią, iż „[u]rzędnicy z ratuszów całego świata rzucili się na książkę Richarda Floridy (...), jakby to była czerwona książeczka Mao. *Narodziny...* to elementarz dotyczący oświeconego, przynoszącego dochód miasta przyszłości (...)” (Dyckhoff 2018: 161).



Fot. 3 Fragment przestrzeni Sky Garden na szczycie wieżowca Walkie Talkie w Londynie, fot. Joanna Krajewska

Kontrola dostępu do pozornie publicznej przestrzeni oficjalnie jest podyktowana limitem dostępnej wolnej powierzchni. Georg Ritzer zwraca jednak uwagę, że tłumnie odwiedzana przestrzeń komercyjna jest stale monitorowana, a jednostki, które mogłyby zakłócić jej funkcjonowanie – zawniasz niedopuszczane są do wstępu (por. Ritzer 2004). Zatem kontroluje się przepływ ludzi i „czyszczy” przestrzeń z niepożądanych gości, również w celach zapewnienia bezpieczeństwa.

W ujęciu Rafaela Viñoly bezpłatny ogród na dachu otwarty dla publiczności jest rekompensatą w zamian za „wtargnięcie [z wieżowcem] do miasta” (Wainwright 2012, por. Heathcote 2011). Architekt podkreślał, iż „możliwość oferowania miejskiego doświadczenia na wysokości jest dość niezwykła” (Wainwright 2012, tłum. J.K.). Trudno uważać tę przestrzeń za prawdziwie publiczną – krytycy podawali to stwierdzenie w wątpliwość (zob. Dangerfield 2015), zwłaszcza że po godzinie 18. (w tygodniu) i 21. (w weekendy) korzystać z niej mogą jedynie klienci baru i restauracji, a bilet wejściowy ma określoną ważność (nie więcej niż kilka godzin). Kluczem do rozumienia funkcji tego miejsca jest sformułowanie użyte przez samego architekta: „oferowanie doświadczenia”.

Według kategoryzacji Georga Ritzera Sky Garden jest środkiem konsumpcji (Ritzer 2004), która dokonuje się tam na kilka sposobów: konsumowany jest widok na

miasto i samo wrażenie, jakie wywołuje (po zmroku dostępna panorama iluminowanej metropolii czyni tę przestrzeń miejscem „magicznym” (por. *Ibidem*)); oferuje się także możliwość korzystania z kilku lokali gastronomicznych, a ponadto – wynajęcie całej strefy na prywatne imprezy. Firma współpracująca z właścicielem obiektu, będąca organizatorem różnego typu przyjęć okolicznościowych, jest wyspecjalizowanym projektantem wrażeń, który na swojej stronie internetowej reklamuje się słowami: „jesteśmy czymś więcej niż firmą cateringową. Wiemy, jak wyróżnić wydarzenie i sprawić, by było naprawdę spektakularne” (RHC).

Tom Dyckhoff wpiął wieżowiec w nurt architektury spektaklu (zob. Dyckhoff 2018). Można jednak stwierdzić, iż *spektakl* został osiągnięty nie poprzez wyraz architektoniczny, a głównie poprzez symulację ogrodu, oferowanie oszałamiającego widoku i kreowanie wrażeń. Ritzer zwraca uwagę, iż „[p]raktycznie każdy środek konsumpcji jest miejscem symulowanym lub są w nim symulowane elementy (...)” (Ritzer 2004: 295). Symulacja odwraca uwagę od rzeczywistego celu, jakim jest właśnie konsumpcja.

Komentatorzy podkreślali, iż „podniebny ogród” był głównym powodem, jaki przesądził o pozwoleniu na budowę wieżowca. Sky Garden, jak pisano, stał się „przynętą”, wartością zwłaszcza dla „branży, która polega na kontaktach twarzą w twarz” (Wainwright 2012). W tym miejscu ujawniła się strategia biznesowa City (i samego Petera Reesa), polegająca na przyciąganiu młodych, „najlepszych umysłów” poprzez stworzenie bogatej oferty dla życia nocnego (Wainwright 2012) oraz tworzeniu „miejsc do plotkowania” (Crosland 2015). Atrakcyjna propozycja miała się stać środkiem do przyciągnięcia klasy kreatywnej. Richard Florida pisał o „zbieraniu [przez nią] doznań”, między innymi poprzez uczestniczenie w nocnym życiu miasta; wskazywał znaczenie „przestrzeni hybrydowych” (a taką jest połączenie biurowca z ogrodem i miejscem nocnej rozrywki), oraz potencjał przyciągania, jaki mają przestrzenie zielone (Florida 2010). Oto dzielnice biurowe, niegdyś nieaktywne i opustoszałe po zmroku, w XXI wieku stają się nie tylko miejscem pracy, ale również wypoczynku. Urzędnicy – mówił Rees – wykorzystują „każdą okazję, by stworzyć [w Londynie] imprezowe miasto na niebie” (Wainwright 2012, tłum. J.K.). Jednocześnie nie ukrywał: „[d]la naszej oferty biznesowej bardzo ważne jest, aby ludzie mogli bawić się jak najbliżej biurka” (*Ibidem*). W ten sposób podział dnia na czas pracy i czas wolny ulega zatarciu (zob. Florida 2010), i przemienia w kontinuum 24/7. Zarządzanie czasem wolnym staje się kolejną okazją do pomnażania dochodów (*Ibidem*). Pisze o tym również Jonathan Crary w książce *Późny kapitalizm i koniec snu*: „Trwające dwieście lat dopasowywanie czasu życia człowieka do działania rynków unieważniło różnice między czasem pracy a czasem wolnym, sferą publiczną a prywatną (...). W tych warunkach bez żadnych ograniczeń zachodzi nieustanna finansjalizacja niegdyś niezależnych domen aktywności społecznej” (Crary 2015: 123). Szczególnie zwraca uwagę na zawłaszczanie czasu przeznaczonego na sen przez mechanizmy „zachłannego współczesnego kapitalizmu” (Crary 2015: 23).

W metropolii tętniącej aktywnością przez całą dobę, w której architektura uczestniczy w procesie pomnażania zysków, materializują się jego siły.

* * *

Studium przypadku biurowca Walkie Talkie w Londynie, mieście globalnym, pozwala prześledzić procesy mające wpływ na powstawanie i eksploatację tzw. budynków-ikon. Centralną osią tych procesów są działania związane z przepływem i kumulacją kapitału w warunkach globalizacji. Dynamika tych działań i ekspansywność sił, które za nimi stoją, uzasadnia stosowanie przedrostka *turbo-* wobec współczesnego stadium kapitalizmu.

Prawa rynku poddanego deregulacji rządzi architekturą – zarówno jej formą, funkcją, jak i sposobem użytkowania. Multiplikacja „ikoniczności” wynika z faktu uczestniczenia dużej liczby korporacji na arenie międzynarodowego biznesu i wiąże się z ich zapotrzebowaniem na wyróżniające się budynki (stanowiące lokatę kapitału). Jednocześnie charakterystyczna bryła może być efektem godzenia wymogów inwestora oraz lokalnych uwarunkowań. W warunkach turbokapitalizmu ocena estetyki w tradycyjnym ujęciu pozostaje bez znaczenia, w myśl zasady: „nieważne, co mówią [o budynku – przyp. J.K.], ważne, żeby mówili”. Architektura podległa utowarowieniu w niespotykanym dotąd stopniu, a poprzez charakterystyczną formę i możliwość nadania budynkowi nazwy o charakterze *etykietyki*, funkcjonuje jako znak potencjału finansowego przedsiębiorstwa, wzmacniając jego markę.

Jak pokazały analizy, w procesie realizacji inwestycji niezwykle istotną rolę odgrywa czynnik ludzki, który nieraz determinuje strategie postępowania. Choć budowanie w przestrzeni miejskiej zawsze było działalnością uprzywilejowanych, obecnie wymknęło się spod oceny niezależnych autorytetów. Są bezsilni wobec deweloperów i miejskich decydentów chcących zapewnić napływ do miasta jak największego kapitału, by utrzymać konkurencyjność (nie tylko na globalnej arenie biznesowej, lecz także na gruncie lokalnym). Charakterystyczny biurowiec z atrakcyjną strefą wypoczynkową ułatwia przyciągnięcie zarówno wielkiego biznesu, jak i klasy kreatywnej, co pozwala miastu utrzymać status miasta globalnego.

Istotne dla opisywanego procesu są również wstępne wymagania inwestora, o czym przekonałam się, pracując w zawodzie architekta. Zlecając projekt, deweloper ma już oszacowane warunki opłacalności inwestycji. W przypadku obiektu komercyjnego określa je minimalna powierzchnia GLA, której wartość jest znana projektantom na początkowym etapie projektowym. Zdobyte doświadczenie pozwala mi twierdzić, iż zazwyczaj obiekt komercyjny buduje się tak duży, jak tylko pozwalają ramy prawne i lokalne uwarunkowania. Zadaniem architekta jest bowiem takie ukształtowanie bryły, aby deweloper mógł osiągnąć możliwie maksymalne zyski z gruntu, w który zainwestował.

Obecnie mieszkańcom Londynu, niezadowolonym z obecności wieżowca Walkie Talkie w panoramie stolicy, pozostaje skorzystać z platformy widokowej na szczycie budynku i podziwiać widoki, mając w pamięci to, co francuski piosenkarz i aktor Maurice Chevalier powiedział o Paryżu i jego „ikonie” – „[miasto] najpiękniej wygląda z wieży Eiffla, chociażby dlatego, że jej stamtąd nie widać” (Aforyzmy).

Bibliografia

- Beck U. 2012. *Spoleczeństwo światowego ryzyka. W poszukiwaniu utraconego bezpieczeństwa*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Braudel F. 2013. *Dynamika kapitalizmu*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Crary J. 2015. *Późny kapitalizm i koniec snu*. Kraków: Karakter.
- Czerny M. 2005. *Globalizacja a rozwój. Wybrane zagadnienia geografii społeczno-gospodarczej świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Debord G. 2006. *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dyckhoff T. 2018. *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta w XXI wieku*. Kraków: Karakter.
- Florida R. 2010. *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku społeczeństwa i życia codziennego*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Inglis F. 2007. *Kultura*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Jencks Ch. 2005. *The Iconic Building – The Power of Enigma*. London: Frances Lincoln.
- Kwiatkowski K. 2010. Architektura w poszukiwaniu nowego paradygmatu. Definiowanie przestrzeni architektonicznej. *Architektura dziś. Czasopismo Techniczne. Architektura* 7/2, 210-214. http://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i4/i2/i4/i8/r4248/KwiatkowskiK_ArchitekturaPoszukiwaniu.pdf, 15.06.2012.
- Koolhaas R. 2017. *Śmieciowa przestrzeń. Teksty*. A. Leśniak i G. Piątek (red.). Warszawa: Fundacja Centrum Architektury.
- Lash S., Lury C. 2011. *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Luttwak E. 2000. *Turbokapitalizm. Zwycięzcy i przegrani światowej gospodarki*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Milewski R. 2012. *Elementarne zagadnienia ekonomii*. Warszawa: PWN.
- Müller-Mahn D. 2002. Globalisierung: Definitionen und Fragestellungen. *Geographische Rundschau* 10, 4-5.
- Ritzer G. 2004. *Magiczny świat konsumpcji*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- Scholte J.A. 2000. *Globalization: a critical introduction*. Houndmills: Palgrave.
- Sennett R. 2010. *Kultura nowego kapitalizmu*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA.
- Szahaj A. 2019. *Kapitalizm wyczerpania?* Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Tokajuk A. 2008. Dzieło architektoniczne w przestrzeni miasta – współczesne postawy twórcze. *Czasopismo Techniczne. Architektura* 105/15, z. 6 – A, 552-556. https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/reo/resources/34490/file/suwFiles/TokajukA_DziełoArchitektoniczne.pdf, 21.12.2021.
- Węclawowicz G. 2007. *Geografia społeczna miast*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Źródła internetowe

- Aforyzmy: <http://www.aforyzmy.com.pl/rozne/paryz-najpiekniej-wyglada-z-wiezy-eiffla-cho-ciazby-dlatego-ze-jej-stamtad-nie-widac>, 28.12.2021.
- Blatter L.C. 21.11.2018. *Rafael Viñoly on What Makes a Good Architect*. <https://www.mansion-global.com/articles/rafael-vinoly-on-what-makes-a-good-architect-114441>, 15.05.2022.
- Butler S. 27.07.2017. *London's Walkie Talkie building sold for record-breaking £1.3bn*. "The Guardian". <https://www.theguardian.com/money/2017/jul/27/londons-walkie-talkie-building-sold-for-record-breaking-13bn>, 20.12.2021.
- Crosland H. 11.02.2015. [wywiad z Peterem Reesem] <https://www.hcrosland.com/peter-rees---interview.html>, 14.05.2022.
- CWG: <https://group.canarywharf.com/about-us/>, 7.01.2022.
- Corporate LKK: <https://corporate.lkk.com/en/about-lkk/overview>, 20.12.2021.
- Dangerfield A. 8.01.2015. *Walkie Talkie skyscraper's public garden opens amid criticism*. <https://www.bbc.com/news/uk-england-london-30709757>, 4.01.2022.
- Evening Standard. 19.06.2009. *Prince Charles consulted on London's projects*. <https://www.standard.co.uk/hp/front/prince-charles-consulted-on-london-s-projects-6764663.html>, 8.05.2022.
- Evening Standard. 20.03.2014. *Peter Rees: The man who reshaped the Square Mile*. <https://www.standard.co.uk/business/business-news/peter-rees-the-man-who-reshaped-the-square-mile-9204713.html>, 14.05.2022.
- Floorplans: <http://www.worldfloorplans.com/>, 28.12.2021.
- Forbes: <https://www.forbes.com/profile/lee-man-tat/>, 30.01.2021.
- GaWC 2020: <https://www.lboro.ac.uk/gawc/world2020t.html>, 28.12.2021.
- Heathcote E. 4.11.2011. *Points of views*. "Financial Times". <http://ig-legacy.ft.com/content/1e-d54aaa-0089-11e1-ba33-00144feabdc0>, 30.12.2021.
- Isacson G. 29.07.2017. *Hong Kong sauce maker buys London's Walkie Talkie for record \$1.7b*. <https://www.mingtiandi.com/real-estate/outbound-investment/hong-kong-sauce-maker-buys-london-walkie-talkie-for-record-1-7b/>, 20.12.2021.
- Landmarkspace: <https://www.landmarkspace.co.uk/blog/post/what-makes-fenchurch-street-a-top-location-for-insurance-companies/>, 12.12.2021.
- Landsec: <https://landsec.com/>, 5.01.2022.
- Liu C. 30.07.2017. *HK food giant buys London landmark in record deal*. "Chinadaily". <https://www.chinadailyhk.com/articles/144/124/185/1501384348363.html>, 21.12.2021.
- LSBU: <https://www.lsbu.ac.uk/about-us/news/peter-rees-honoured-by-london-south-bank-university>, 14.05.2022.
- McClean R. 27.07.2017. *London's landmark 'Walkie Talkie' building sold for record \$1.7 billion*. <https://money.cnn.com/2017/07/27/news/companies/walkie-talkie-london-building-sold/index.html>, 28.12.2021.
- Morris H. 30.04.2014. *Sex and the city: an interview with Peter Rees*. "The Planner". <https://www.theplanner.co.uk/node/1209?adfsuccess=1>, 8.05.2022.

PWN: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kapitalizm;3920039.html>, 25.06.2022.

RHC: <https://rhchospitality.com/events/>, 29.12.2021.

Reuters: 27.07.2017. *Hong Kong's LKK to buy London's "Walkie Talkie" skyscraper*. <https://www.reuters.com/article/us-land-securities-walkie-talkie-sale-idUSKBN1AC0PX>, 28.12.2021.

Viñoly: www.vinoly.com, 12.12.2021.

Visitlondon: <https://www.visitlondon.com/things-to-do/place/47145141-20-fenchurch-street-the-walkie-talkie-london>, 20.12.2021.

Wainwright O. 12.12.2012. *The Walkie-Talkie: battle of the bulge on Fenchurch Street*. "The Guardian". <https://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2012/dec/12/walkie-talkie-fenchurch-street-architecture>, 28.12.2021.

Wainwright O. 2.09.2015. *Carbuncle Cup: Walkie Talkie wins prize for worst building of the year*. "The Guardian". <https://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2015/sep/02/walkie-talkie-london-wins-carbuncle-cup-worst-building-of-year>, 5.01.2022.

Weaver M. 18.07.2007. *Does London need more skyscrapers?*. "The Guardian". <https://www.theguardian.com/artanddesign/artblog/2007/jul/18/doeslondonneedmoreskyscrap?INTCMP=SRCH>, 5.01.2022.

Weaver M. 19.02.2008. *Livingstone's towering legacy*. "The Guardian". <https://www.theguardian.com/politics/2008/feb/18/london08.london1>, 8.05.2022

Autorka:

Dr inż. arch. Joanna Krajewska

Wydział Architektury

Politechnika Wrocławska

ul. B. Prusa 53/55, Wrocław

e-mail: joanna.krajewska@pwr.edu.pl

Emilia Malec-Zięba

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0296-5223>

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Fontanna z kobietą o dwóch twarzach – unikatowy element przestrzeni miejskiej Częstochowy

The Woman with Two Faces fountain: a unique element of Czestochowa's urban space

Abstract

The objective of this paper is to present the history of the distinctive fountain, popularly called “Pani Kowalska” and well-liked by Częstochowa’s residents, and its influence on the perception of urban space. The original design of the fountain was executed in 1964 by an architect Włodzimierz Ściegienny. Unfortunately, the fountain has lost its original character as a result of a remodeling project carried out in 2007. At present, although it still arouses vivid emotions and is one of the most recognizable elements of Czestochowa’s urban space, its form and the context of its public perception have taken on a different dimension. This paper is also intended to document one of the many previously unpublished designs by Włodzimierz Ściegienny, making use of materials originating from the private archive of this Częstochowa-based artist, whose oeuvre is aligned with representative examples of post-1945 Polish architecture.

Key words: post-war Modernism, urban space, fountain, sculpture, architecture and art of the 1960’s, Włodzimierz Ściegienny – architect and artist, Częstochowa

Celem artykułu jest zaprezentowanie historii powstania charakterystycznego i lubianego przez mieszkańców Częstochowy obiektu – fontanny, zwanego potocznie „Pani Kowalska”, a także jego wpływu na postrzeganie przestrzeni miejskiej. Pierwotny projekt został zrealizowany w 1964 roku przez architekta Włodzimierza Ściegiennego, niestety fontanna straciła swój początkowy charakter w wyniku przebudowy w 2007 roku. Obecnie choć nadal wzbudza żywe emocje i jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów przestrzeni miejskiej Częstochowy, jej forma i kontekst odbioru społecznego nabrały innego

wymiaru. Artykuł prezentuje niepublikowane materiały, dokumentujące tę realizację, pochodzące z prywatnego archiwum częstochowskiego twórcy Włodzimierza Ściegiennego, którego dorobek wpisuje się w reprezentacyjne przykłady polskiej architektury powstałej po 1945 roku.

Słowa kluczowe: modernizm powojenny, przestrzeń miejska, fontanna, rzeźba, architektura i sztuka lat 60., Włodzimierz Ściegienny – architekt i artysta, Częstochowa

Odebrano / Received: 06.01.2022

Zaakceptowano / Accepted: 15.07.2022

Wprowadzenie

Polska architektura powojenna, określana jako tzw. powojenny modernizm, to temat, który współcześnie doczekał się wielu analiz i prób zdefiniowania (Basista 2001; Cymer 2019; Włodarczyk 2019; Wowczak 2021). W środowisku architektów, historyków sztuki, konserwatorów, ale też wśród mieszkańców miast świadomych wartości architektury, problem dotyczący zarówno znikania, jak i konieczności ocalenia wielu wybitnych dzieł modernizmu został zauważony. Podejmowane są liczne dyskusje, badania i działania mające na celu zapewnienie ochrony, a ponadto poruszany jest problem budowania świadomości społecznej¹. Pomimo jednak dużego zainteresowania tą kwestią, niestety wciąż mamy do czynienia z uprzedzeniem i niechęcią, a także z przypadkami niszczenia unikatowych realizacji powstałych w latach 1945–1989². Wiele istniejących jeszcze obiektów architektury powojennego modernizmu, zwłaszcza w mniejszych ośrodkach, nadal nie doczekało się należytej ochrony i udokumentowania, a liczni jej twórcy upamiętnienia.

Celem tego artykułu jest prezentacja jednej ze szczególnych, choć niewielkich realizacji częstochowskiego architekta i artysty plastyka Włodzimierza Ściegiennego – fontanny z rzeźbą kobiety, zwanej Pani Kowalska. To dzieło, a szczególnie unikatowa figura kobiety, jest charakterystycznym elementem w częstochowskiej przestrzeni miejskiej i ciekawym przykładem realizacji z lat 60. XX wieku obrazującym ówczesne nurty projektowe. Jest obiektem lubianym, związanym z szeregiem anegdot i wspomnień, który do dziś budzi emocjonalną reakcję i wyzwala społeczną energię wśród mieszkańców. Fontanna, będąc ważnym i lubianym miejscem, mocno wpisała się w przestrzeń

¹ Przykładem może być realizowany przez Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki projekt „Infrastruktura Niepodległości: Architektura polskich powiatowych projektów modernizacyjnych”, projekt realizowany przez NIAiU, o modernistycznej zabudowie z czasów II Rzeczypospolitej w mniejszych ośrodkach i lokalnej historii – pierwsza edycja 2019, druga 2020. Inny program „Tożsamość. 100 lat polskiej architektury”, program, który zajmuje się opowiadaniem o budynkach i przestrzeniach miejskich oraz twórcach, którzy wpłynęli na ich kształt po odzyskaniu niepodległości, aż do dzisiaj.

² Do historii przeszły wyburzone budynki: Supersamu w Warszawie w 2006 roku, czy dworca kolejowego w Katowicach w 2010 roku.

Częstochowy i w pamięć mieszkańców. Wszelkie działania związane z fontanną, takie jak powstanie obiektu, jego przebudowa oraz zniszczenia, powodowały i nadal powodują silny odzew wśród częstochowian, czego przykładem są wypowiedzi i działania na rzecz wspólnego miejsca. Niestety w wyniku przebudowy w 2007 roku fontanna utraciła swój pierwotny charakter, między innymi poprzez zlikwidowanie niecki wypełnionej wodą, a także z powodu postępującej degradacji. Artykuł stanowi też próbę refleksji na temat wpływu charakterystycznego obiektu na jego odbiór społeczny i rolę w kształtowaniu przestrzeni miejskiej.

Zagadnienie omówiono na podstawie niepublikowanych opracowań. Bazę źródłową artykułu stanowi materiał z archiwum Włodzimierza Ściegiennego, a także badania własne autorki, prywatnie związanej z architektem więzami rodzinnymi³.

Częstochowski powojenny modernizm i jego twórcy

Przykładem miasta o nieodkrytej wartości w kontekście modernistycznej architektury, jest Częstochowa. To miejsce znane przede wszystkim jako cel pielgrzymek na Jasną Górę, jednak Częstochowa ma do zaoferowania o wiele więcej (Braun 1979). Do najbardziej interesujących powojennych realizacji w tym mieście należą: Filharmonia Częstochowska im. Bronisława Hubermana projektu Józefa Tadeusza Gawłowskiego i Teresy Lisowskiej-Gawłowskiej (1965), Pawilony wystaw „Cepelia” (1974) i Pałac Ślubów (1989) Włodzimierza Ściegiennego, Biblioteka Publiczna im. dr Władysława Biegańskiego projektu Bogdana Jezierskiego (1974), kościół św. Wojciecha Biskupa i Męczennika – Antoniego Mazura (1985) (Syska 2020: 55–56), czy Komenda Miejska Policji – Trójkąt projektu Mariana Kruszyńskiego (1972), Katedra Matki Bożej Królowej Apostołów (polskokatolicka) – Aleksandra Franty i Henryka Buszko (1982) (Cymer 2019: 319, 437). Grupę najwybitniejszych twórców częstochowskiej architektury z tego okresu stanowią: Marian Kruszyński, Włodzimierz Ściegienny, Bogdan Jezierski, Maria Markiewicz-Migalska, Helena Lemańska, Henryk Kmiec, Jerzy Kopyciak, Mirosław Leśniewski i wielu innych (Wąsek 2017:14).

Sytuacja po odwilży 1956 roku spowodowała, że polscy architekci mogli śmiało sięgnąć po idee modernizmu głoszone przez Le Corbusiera, a w wielu polskich miastach zaczęła powstawać architektura o nowatorskich rozwiązaniach konstrukcyjnych i materiałowych (Krzysztofowicz-Kozakowska 2016: 26–45). Pod koniec dekady lat 60. zrealizowano najwięcej wyróżniających się realizacji o niebanalnych formach, ciekawych rozwiązaniach plastycznych i unikatowym detalu (Cymer 2019). Wiele z częstochowskich

³ Autorka prowadzi badania naukowe związane z dokumentacją dorobku Włodzimierza Ściegiennego. Stanowią je zarówno publikacje naukowe, wywiady, kwerendy, a także prowadzenie strony na Facebooku dotyczącej udokumentowania i upamiętnienia twórczości Włodzimierza Ściegiennego, <https://www.facebook.com/arch.wlodzimierz.sciegienny/>, 24.11.2021. Prywatnie jest wnuczką Karoliny i Włodzimierza Ściegiennych, jednocześnie sympatyczką Częstochowy, a także osobą związana zawodowo z architekturą.

projektów to przykłady dojrzałej modernistycznej architektury, wpisujących się śmiało w najlepsze wzory z Warszawy, Krakowa, Poznania, Lublina czy Katowic⁴.

Jednym z propagatorów częstochowskiego powojennego modernizmu jest prezes oddziału Stowarzyszenia Architektów Polskich (SARP) w tym mieście – Hubert Wąsek, który na prowadzonej przez siebie stronie na Facebooku (Częstochowa 45–89)⁵ zajmuje się publikacją zdjęć z tą architekturą i informacjami o projektantach. W zakresie badań naukowych poruszających tematykę architektury współczesnej z okresu powojennego, dotychczas żadna z wymienionych powyżej osób nie została wyczerpująco uwzględniona w opracowaniu naukowym. Częstochowska architektura modernistyczna nadal czeka by ją odkryć, udokumentować i ocalić. Autorka artykułu prowadzi badania nad dorobkiem twórczym jednego z wymienionych architektów⁶.

Włodzimierz Ściegienny (1921–1990) był wybitnym artystą plastykiem i architektem, którego bogata twórczość została udokumentowana w licznych realizacjach w Częstochowie. Studiował malarstwo i architekturę w Krakowie w latach 1946–1951⁷ pod opieką najwybitniejszych profesorów, w gronie późniejszych osobistości polskiej architektury i sztuki. Sam też należał do grupy wyróżniających się studentów, jednak pomimo możliwości, jakie dawał mu Kraków, postanowił swoje życie i twórczość związać z Częstochową. Pracował w biurze Miastoprojekt Częstochowa, na stanowisku kierownika pracowni projektowej. Był członkiem Związku Polskich Artystów Plastyków i SARP. Posiadał status architekta twórcy, przyznany w 1981 roku przez Ministra Kultury i Sztuki. Zakres jego zainteresowań był tak wielki, że czuł ciągłą potrzebę poszukiwań własnego stylu i środków wypowiedzi artystycznych w wielu kierunkach sztuki: malarstwie sztalugowym, polichromii ściennej, rysunku, grafice, rzeźbie i architekturze (Malec-Zięba 2021: 33–49). Jak wspomina to Tadeusz Daniel:

Artysta w tworzonych dziełach stosował wciąż nowe techniki. Pozwoliło to, jak sam stwierdził, ustrzec się przed „dreptaniem w miejscu”. Uważał, że tylko dążenie do niepowtarzalności jest słuszną drogą ambitnego twórcy (Daniel, Sączek 1993: 156).

Do ważniejszych zrealizowanych projektów Ściegiennego – architekta należy wymienić: Grób Nieznanego Żołnierza (1963), fontannę zwaną „Pani Kowalska” (1964),

⁴ Przykładem opracowania dokumentującego modernistyczną architekturę miast jest książka: B. Stelmach, K. Andrzejewska-Batko, *Tężsamość 100 lat polskiej architektury*, Warszawa 2019 (Stelmach, Andrzejewska-Batko 2019).

⁵ <https://www.facebook.com/Czestochowa.45.89>, 24.04.2022.

⁶ Dotychczas opublikowane artykuły zostały zrealizowane w ramach wewnętrznego grantu KAAF/M/WAiSP/DS./6/2019 Modernistyczna architektura pawilonów BWA i Cepelii w Częstochowie w kontekście twórczości autora realizacji, architekta i artysty Włodzimierza Ściegiennego.

⁷ Ukończył malarstwo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a także architekturę na Politechnice Krakowskiej.

Rezerwat Archeologiczny (1965), Pawilony wystaw „Cepelia” (1974), wieżowce i budynek dawnej restauracji Adria przy al. Armii Krajowej (1975), Pałac Ślubów (1987)⁸. (Ściegienny 2005: 17–18).

Realizacje Ściegiennego zajmują istotne miejsce w przestrzeni Częstochowy, wyróżniając się swoimi unikatowymi rozwiązaniami przestrzennymi, konstrukcyjnymi i plastycznymi. Charakteryzuje je indywidualizm, dojrzałość myśli projektowej oraz kompleksowy sposób opracowania. (Malec-Zięba 2020: 67–85). Za te szczególnie wybitne otrzymał wiele nagród, między innymi: wyróżnienie honorowe SARP za Muzeum – Rezerwat Archeologiczny i Grób Nieznanego Żołnierza, Nagrodę Ministra za wybitne osiągnięcia twórcze – Pawilony wystaw „Cepelia” (Ściegienny 2011: 5–8).

Fontanna „Pani Kowalska”

Fontanna na skwerze przy ul. Waszyngtona, potocznie zwana „Panią Kowalską” ze względu na rzeźbę przedstawiającą tajemniczą postać kobiety, to realizacja Włodzimierza Ściegiennego z 1964 roku. Obiekt powstał na zlecenie ówczesnych władz i zlokalizowany został na okazałym skwerze, przed gmachem Urzędu Miejskiego w Częstochowie, przy ul. Waszyngtona i Modzelewskiego (teraz ul. Śląska), zwanym obecnie Skwerem Solidarności. Przy skwerze tym do dziś oprócz gmachu Urzędu Miasta Częstochowy, stoi także dawny budynek Poczty Polskiej projektu Adolfa Szyszko-Bohusza wybudowany w latach 1925–1926. Miejsce to, choć reprezentacyjne, znajduje się poza uczęszczaną przez turystów i pielgrzymów trasą, znają je zatem głównie mieszkańcy miasta i amatorzy dzieł modernizmu.

Projekt Ściegiennego obejmował podłużny basen z wodotryskiem oraz umieszczoną na cokole z boku basenu rzeźbę (il. 1.) i został zrealizowany przez autora w czynnie społecznym. Fontannę tworzyła niecka wypełniona wodą, z pokrytym mozaiką dnem, do której łukiem wpadały bicz wody, a także ulokowana na brzegu rzeźba siedzącej kobiety. Wspornikowy kołnierz basenu wykonano z żelbetu, powierzchnię wykończono kamieniem, a dno basenu wyłożono terakotą o formacie malutkich kostek (2x2x0,5cm), które tworzyły ornament przedstawiający kształty zwierząt wodnych: różnych ryb, raka, żółwia, itp. (il. 2.). Basen posiadał osiem wodotrysków biczowych wkomponowanych w odpowiednią przestrzenną formę. Najbardziej rozpoznawalnym jednak elementem była rzeźba zaprojektowana przez autora fontanny, wykonana ze zbrojonego betonu z zastosowaniem białego cementu, w całości obłożona malutką białą kostką majolikową⁹. Autor własnoręcznie wykonał zarówno rzeźbę jak i mozaiki pokrywające

⁸ Wszystkie wymienione realizacje znajdują się w Częstochowie. Część z tych dzieł nadal istnieje (Pałac ślubów, wieżowce przy al. Armii Krajowej) lecz wiele zostało bezpowrotnie utraconych przez niewłaściwe przebudowy (pawilon Rezerwatu Archeologicznego, pomnik Grób Nieznanego Żołnierza, fontanna „Pani Kowalska”), czy też postępujące niszczenie w związku z brakiem należytej konserwacji (Pawilony wystaw „Cepelia”).

⁹ Opieram się na zachowanej częściowo dokumentacji technicznej projektu fontanny oraz własnych rozmowach, które prowadziłam w różnym czasie z Karoliną Ściegienny (prywatnie żoną Włodzimierza



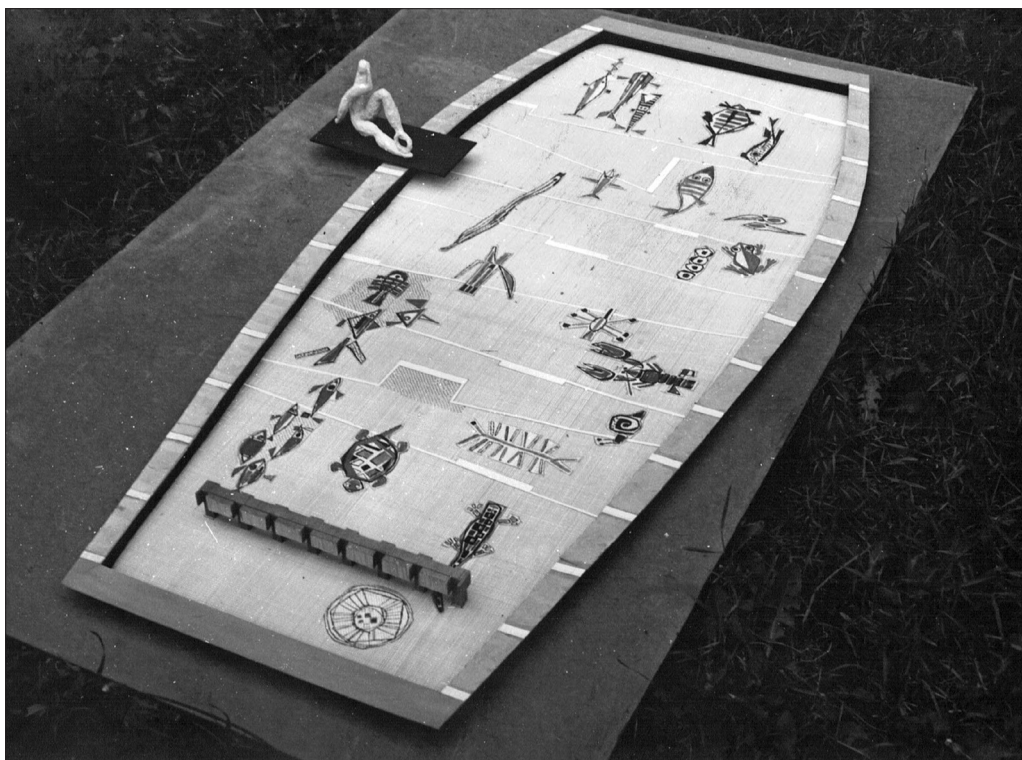
Il.1. Fotografia pokazująca skwer ze zrealizowaną fontanną autorstwa Włodzimierza Ściegiennego z 1964 roku (zdj. archiwum Włodzimierza Ściegiennego).

dno fontanny (pomagała mu w tym, jak zawsze, żona – Karolina Ściegienny). Szablony z ułożoną mozaiką służyły następnie do przełożenia i zatopienia wzoru w ostatecznym podłożu.

Pokryta mozaiką rzeźba, to postać kobiety w pozie plażowej – nimfy o dwóch twarzach, która intrygowała wszystkich od samego początku. Jak wspomina żona autora projektu, Karolina Ściegienny:

Kryło się w tym coś niepojętego, symbolika czegoś wyraźnie wymagającego myślenia i komentarza. Chodziło o przedstawienie zakłamania w życiu, o ludzi o dwóch twarzach, tych, którzy rządzą i robią kariery, kłaniają się na wschód i marzą o zachodzie, wypierają się religii, głoszą ateizm, a cicho modlą się ze strachu przed śmiercią i karą Bożą. Było dużo

Ściegiennego i babcią autorki artykułu) oraz z osobami, które znały Ściegiennego. Karolina Ściegienny z wykształcenia była artystką rzeźbiarką po Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Współpracowała z mężem przy wielu projektach, dając im też swój indywidualny ślad. Oznaczam je: EMZ mat. własne.



Il.2. Model fontanny z projektem mozaiki, autorstwa Włodzimierza Ściegiennego, 1964 r. (zdj. archiwum Włodzimierza Ściegiennego).

wzburzenia na temat intencji przedstawienia tej dziwnej rzeźby, ale nikt nie odgadł myśli autora, a złośliwości zazdrosnych plastyków nie było granic¹⁰.

Do dziś dnia krąży wiele anegdot związanych z imieniem tej tajemniczej figury dwulicowej kobiety. Jedną z nich jest wersja, że enigmatyczna „Pani Kowalska”, to Kalina Jędrusik, inną, że modelka, która pozowała artyście w Miastoprojekcie¹¹. Natomiast najczęściej przywoływaną historią jest ta, że owa postać zyskała swoją nazwę od nazwiska żony ówczesnego Przewodniczącego Prezydium Miejskiej Rady Narodowej, czyli odpowiednika obecnego Prezydenta Miasta, pana Tadeusza Kowalskiego, na którego zlecenie powstała fontanna¹². Dwie twarze „Pani Kowalskiej”, a także jej uwodzicielska poza powodowały, że rzeźba stała się tematem wielu dykteryjek, zwłaszcza, że owa

¹⁰ Cytat z niepublikowanych pamiętników Karoliny Ściegienny. Oznaczam je: EMZ mat. własne.

¹¹ EMZ mat. własne.

¹² EMZ mat. własne.

„postać jest ewidentnie naga – mimo że obłożona małutkimi płytkami ceramicznymi” (Kwiatkowska, Haładaj 2016).

Wśród tych opowiadań znajdziemy na przykład takie:

Jak byłam mała to babcia wmówiła mi że ona tak szybko obraca głowę i dlatego za każdym razem jak przechodziłam na drugą stronę to widziałam jej twarz. Mając 5 czy 6 lat chciałam tę kamienną twarz przechytryć i biegałam jak szalona w prawo i lewo. Moje dzieciństwo i pytanie do mamy, jak tamtędy przechodziliśmy: mamó a czemu ta pani nie ma ubranka¹³.

Mozaikowa rzeźba Ściegiennego, przedstawiająca postać kobiety o uproszczonej formie, doskonale wpisana została w otaczającą ją przestrzeń skweru, dopełniając kompozycję fontanny. W dziennikarskich opracowaniach określono ją „perłą tego kameralnego parku” (Zalejski 2019). Do dziś jej sława nie gaśnie: „od początku istnienia «Pani Kowalska» wraz z fontanną, nad którą przysiadła, stanowi najważniejszą ozdobę skweru. Postać kobiety to jeden z symboli Częstochowy” (Mamoń, Steinhagen 2021).

W 2007 roku, podczas remontu fontanny, zniszczono pierwotne założenia projektu. Zniknęły unikatowe mozaiki z dna fontanny, a zbiornik z wodą został zlikwidowany. Nowy projekt zostawił obrys oryginalnego kształtu basenu lecz jego funkcja została zmieniona. W nowej koncepcji przez fontannę można przejść drewnianym pomostem ulokowanym w posadzce, przecinającym po przekątnej formę poprzedniego dna. Kostka brukowa wypełniająca pozostały ślad po niecce otacza wykonane z płyt kamiennych repliki oryginalnych mozaikowych form. Pojawiły się wodotryski zamontowane w posadzce, które niestety szybko przestały działać. Jedyne forma rzeźby pozostała niezmienną i choć jest nieco zabrudzona i podniszczona, to nadal zachwyca swoją piękną, niekonwencjonalną formą (il. 3.). Pierwotnie do rzeźby kobiety dołączona była piłka, również pokryta mozaiką, z umieszczonym wewnątrz reflektorem, który emitował kolorowe światło, lecz podczas renowacji rzeźby z nieznanymi przyczyn została zastąpiona pierścieniem. Wdowa po architekcie, jako spadkobierczyni praw autorskich, długo nie chciała się zgodzić na nową koncepcję fontanny, lecz w końcu w wyniku kompromisu przystała na proponowane zmiany¹⁴. Obecna forma fontanny nie tylko zatraciła pierwotne założenia oryginalnego projektu Ściegiennego, ale też z powodu braku bieżącej pielęgnacji, stopniowo niszczeje.

Uważam, że należy odnowić całe założenie, a w zasadzie, zważywszy na zachowaną częściowo dokumentację, przywrócić jego oryginalny kształt. Pozostaje mieć nadzieję, że być może tak się kiedyś stanie.

¹³ Wspomnienia mieszkańców Częstochowy opublikowane na stronie grupy Częstochowa miasto z historią, w odniesieniu do fontanny „Pani Kowalska” pozyskane przez autorkę z zamieszczonych tam komentarzy, <https://www.facebook.com/groups/477091596197718/search/?q=Pani%20kowalska>, 10.12.2021.

¹⁴ EMZ mat. własne.



Il.3. Fontanna „Pani Kowalska” projektu Włodzimierza Ściegiennego w 1964 r. i w 2019 r. (zdj. archiwum Włodzimierza Ściegiennego, zdj. E. Malec-Zięba).

„Pani Kowalska” jako element identyfikujący tożsamość miejsca

W postrzeganiu miasta, jak definiuje Ewa Rewers, znaczenie ma zarówno sfera materialna jak i niematerialna, czyli miasto zbudowane i zamieszkiwane oraz miasto doświadczane, przeżywane (Rewers 2005: 297–298). W takim kontekście wzajemna emanacja miasta i jego mieszkańców ma kolosalne znaczenie w formowaniu się przestrzeni o określonej tożsamości. Człowiek funkcjonując i doświadczając różnych obszarów w mieście może niektóre z nich „oswajać” i wówczas stają się one miejscem (Izdebska 2015: 25). Istotą owego miejsca i funkcjonującego w nim człowieka jest wzajemne

współistnienie i współformowanie (Buczyńska-Garewicz 2006: 6). Takie strefy w przestrzeni publicznej mają ogromne znaczenie, ludzie odczuwają w nich przywiązanie do swoich wartości, wspomnień, historii. To znane mieszkańcom obszary, o indywidualnym rysie, wplecione w życie społeczności. Jak to określa Marc Augé jest to miejsce antropologiczne, rozumiane jako „konkretna i symboliczna konstrukcja przestrzeni, do której odnoszą się wszyscy ci, którym przypisuje ona jakieś miejsce” (Augé 2010: 34). Ważne tu jest zwłaszcza wzajemne oddziaływanie ludzi i przestrzeni (miejsca) jako „(...) jedno z najbardziej doniosłych w kulturze sprzężeń zwrotnych” (Wallis 1979: 13). W miejscach tych właśnie poprzez swoje działania, rytuały, nadawanie znaczeń – tworzymy ich tożsamość.

W tworzeniu miejsc istotną rolę pełni też sama sztuka – architektura i rzeźba. Dzieło sztuki może współtworzyć miejsce, nadając mu wyjątkowy charakter i tożsamość, stając się nie tylko elementem większej urbanistycznej całości ale znakiem szczególnym (Taborska 1996: 9). Fontanny jako elementy małej architektury zdecydowanie wzmocniają walory estetyczne przestrzeni, a także budują jej atrakcyjność.

Fontanna „Pani Kowalska” jest niewątpliwie takim elementem identyfikującym tożsamość miejsca. Od momentu powstania cieszyła się popularnością, była lubiana przez mieszkańców, którzy często spędzali czas na skwerze przy fontannie. Jej liczne fotografie pojawiały się w albumach o mieście, folderach i pocztówkach. Do dzisiaj „Pani Kowalska” wzbudza entuzjazm i przywołuje wiele miłych wspomnień wśród częstochowian. Ilekroć wśród licznych komentarzy pojawiających się na Facebooku w grupie związanej ze stroną „Częstochowa miasto z historią”¹⁵, pojawi się zdjęcie fontanny, tylekroć możemy przeczytać wypowiedzi ludzi wspominających mile spędzony tam czas. Często pojawiają się też zdjęcia z albumów rodzinnych z fontanną i rzeźbą w tle (il. 4.).

Mieszkałam przy dawnej ul. Buczka i ze wszystkimi dziećmi chodziliśmy się kąpać w tej fontannie 😊😊 To były czasy ❤️. Ja na Kopernika, pamiętam te kąpiele, wspaniałe dzieciństwo 🥰. Oh, jako dziecko kąpałam się w niej, udawałam że umiem pływać chodziłam rękami po dnie uwielbiałam to ❤️🥰¹⁶.

To moje miejsce, tam mieszkałam. Bawiłam się przy fontannie i na skwerku pozdrawiam 🥰. Przy otwartym oknie można było posłuchać szumu wody z fontanny i te kolorowe podświetlacze wody o zmroku dawały klimat. To było najpiękniejsze miejsce w czewie (Częstochowie)¹⁷.

¹⁵ „Częstochowa miasto z historią – nasze zdjęcia, historie i dyskusje”, grupa publiczna strony „Częstochowa miasto z historią”, źródło: <https://www.facebook.com/groups/477091596197718>, 10.12.2021.

¹⁶ Wspomnienia mieszkańców Częstochowy opublikowane na stronie grupy „Częstochowa miasto z historią”, w odniesieniu do fontanny „Pani Kowalska” pozyskane przez autorkę z zamieszczonych tam komentarzy, <https://www.facebook.com/groups/477091596197718/search?q=Pani%20Kowalska>, 10.12.2021.

¹⁷ Wspomnienia mieszkańców Częstochowy opublikowane na stronie grupy Częstochowa miasto z historią, w odniesieniu do fontanny „Pani Kowalska” pozyskane przez autorkę z zamieszczonych tam komentarzy, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4144500725600040&set=gm.911470582759815>, 10.12.2021.



Il. 4. Fontanna „Pani Kowalska” i biegające dzieci, 1965 roku. (zdj. archiwum A. Tymoshenko)
źródło:<https://www.facebook.com/photo?fbid=4290465007636440&set=gm.859685521271655>,
dostęp: 10.12.2021.

Było to istotne dla mieszkańców miejsce, to tutaj chętnie spotykali się, spędzali czas na ławeczkach przy fontannie. To tu w tamtych czasach było jedno z najlepszych miejsc zabaw dla dzieci, które często kąpały się w fontannie, biegały wokół, siadały obok rzeźby. Dzisiaj jest to niestety niemożliwe, bo fontanny z niecką wypełnioną wodą już nie ma.

Obiekt przez lata nie był poddawany bieżącym konserwacjom, co znacząco odbiło się na jego wyglądzie. Obecnie ten piękny i wyjątkowy w pierwotnym założeniu projekt ponownie zasługuje na uwagę i odrestaurowanie. Wielu mieszkańców ma nadzieję, że skwer odzyska swój charakter, fontanna zostanie w końcu wyremontowana, a nawet, że zostanie przywrócona jej pierwotna funkcja i kształt. Wielu z nich w komentarzach na Facebooku odnosi się do aktualnego stanu tego miejsca, które przestało być ich ulubionym. Skwer, choć znajduje się w reprezentacyjnym miejscu miasta, naprzeciwko Urzędu Miasta, jest zaniedbany, fontanna przestała być fontanną, a unikatowa rzeźba z każdym dniem traci blask.

To była ładna fontanna. Teraz to obraz nędzy i rozpacz po oknami UM. Też się tam bawiłem za dziecka teraz to jest obraz nędzy i rozpacz! To prawda kiedyś reprezentacyjnie miejsce Częstochowy niezwykle¹⁸,

Było ale już nie ma piękna zieleni teraz jest beton, kostka. Szkoda, miło wspominać miałam w tym miejscu randki, a zapach róż, i gołębie? Fajne piękne wspomnienia, to teraz tylko pamięć. W latach 90 też było pięknie ❤️ uwielbiałam ta fontannę, zieleni tyle kwiatów a teraz 🙄patrzeć się nie chce¹⁹.

W wyniku incydentu w kwietniu 2021 roku zniszczono cokół, na którym znajduje się rzeźba. Odpadły z niego płytki kamienne przyklejone tam podczas przebudowy fontanny (il. 5.). Fakt ten został szybko zauważony i zgłoszony przez wiceprzewodniczącą Rady Miasta Częstochowy, panią Jolantę Urbańską, do Prezydenta Miasta²⁰. W efekcie udało się szybko naprawić postument. Przy okazji naprawy podstawy pod rzeźbą, w czerwcu 2021 roku, uruchomione zostały też wodotryski (Mamoń, Steinhagen 2021).

Zniszczenie cokołu poskutkowało pojawieniem się postów na Facebooku #RatujmyPaniąKowalską²¹, mających na celu rozpowszechnienie wiedzy o tym obiekcie, ocalenie rzeźby, a może nawet przywrócenie pierwotnego charakteru. Ponownie okazało się, że wśród częstochowian wielu osobom zależy na tej unikatowej realizacji.

Najwyższy czas zrobić lifting Pani Kowalskiej i przywrócić pierwotną funkcję fontanny. Obecnie ten piękny zakątek naszego miasta bardzo się zlumpił i to pod oknami UM. Ratujmy panią Kowalską kochani ❤️🍀❤️ może ją odnowią kochani ❤️🍀❤️ bo szkoda by jej było a miło na nią popatrzeć. Tyle pieniędzy jest wydawane bez sensu a na Panią Kowalską nie ma kasy!. Wiele pokoleń pamięta panią Kowalska może się nad nią zlitują i odnowią. Symbol Częstochowy, warto zadbać²².

Oczywiście oprócz entuzjastów „Pani Kowalskiej” byli i tacy, dla których obiekt ten był nieistotny czy brzydki, lecz stanowili oni zdecydowaną mniejszość. Wśród pojawiających się komentarzy można znaleźć na przykład takie:

¹⁸ Opinie mieszkańców Częstochowy opublikowane na stronie grupy Częstochowa miasto z historią, <https://www.facebook.com/groups/477091596197718/search?q=Pani%20Kowalska>, 10.12.2021.

¹⁹ Wspomnienia mieszkańców Częstochowy opublikowane na stronie grupy Częstochowa miasto z historią, w odniesieniu do fontanny „Pani Kowalska” pozyskane przez autorkę z zamieszczonych tam komentarzy, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4144500725600040&set=gm.911470582759815>, 10.12.2021.

²⁰ Informacja o zniszczeniu cokołu rzeźby została też opublikowana w lokalnej gazecie, „Gazeta Regionalna. com”, „Pani Kowalska” się sypie – alarmuje radna, <https://gazetaregionalna.com/pani-kowalska-sie-sypie-alarmuje-radna/>, 10.12.2021.

²¹ Jedną z osób, które zainicjowały #RatujmyPaniąKowalską była autorka artykułu.

²² Opinie mieszkańców Częstochowy opublikowane na stronie grupy Częstochowa miasto z historią, <https://www.facebook.com/groups/477091596197718/search/?q=%23ratujmypani%C4%85kowlask%C4%85%20>, 10.12.2021.



Il.5. Zniszczona fontanna „Pani Kowalska” w 2021, źródło: <https://gazetaregionalna.com/pani-kowalska-sie-sypie-alarmuje-radna/>, dostęp:10.12.2021.

I niech się rozsypie ta ohydna rzeźba i niech już nie straszy. A może po prostu czas aby zmienić to szkaradztwo. Wiem, że dla wielu ten pomnik to dużo wspomnień ale czas idzie do przodu i można by było postawić coś ładniejszego trzeba zrobić referendum Częstochowian²³.

Bez wątpienia jednak „Pani Kowalska” zasługuje na uwagę Częstochowy, nie tylko ze względu na to, że jest świadectwem czasów, sentymentalnym miejscem ważnym dla mieszkańców, ale także dlatego, iż stanowi przykład dobrego i cennego okazu sztuki i architektury. Dzieło sztuki poprzez swoje oddziaływanie ma istotny wpływ na odbiór przestrzeni miejskiej, na atrakcyjność miasta. Architektura, gdy wchodzi w relacje z ludźmi, z otoczeniem, to wtedy spełnia swoje zadanie. Poza tym będąc świadkiem epoki, miejscem, w którym bywali nasi rodzice, dziadkowie, zyskuje wartość emocjonalną, która stanowi jeden z ważnych komponentów wartości zabytkowej (Lewicki 2017).

²³ Jw., <https://www.facebook.com/groups/477091596197718/search/?q=%23ratujmypani%C4%85kowlask%C4%85%20>, 10.12.2021.

Warto o tym pamiętać, zwłaszcza, że remonty takich dzieł wciąż nie są obejmowane ochroną konserwatorską.

Ludzie niezmiennie potrzebują miejsc, z którymi mogliby się identyfikować, które są dla nich odniesieniem do ich własnej rozpoznawalnej historii, pamięci. Częstochowski skwer z „Panią Kowalską” współtworzy takie właśnie miejsce, swoiste *genius loci*.

Podsumowanie

Wiele budowli powstałych w okresie powojennym cechuje nowatorskie poszukiwanie rozwiązań formalnych, konstrukcyjnych, przestrzenno-użytkowych, a także dbałość o detale i rozwiązania plastyczne. Oryginalne wizje często można dostrzec też w realizacjach o niewielkiej skali, w małej architekturze. Mozaiki, płaskorzeźby, rzeźby i inne kompozycje plastyczne były ważnym i charakterystycznym elementem wielu modernistycznych obiektów, które projektowano zgodnie z zasadą od ogółu do szczegółu. Dużą popularnością w latach 60. i 70. minionego wieku cieszyła się rzeźba plenerowa, obecna w przestrzeni osiedli mieszkaniowych czy parków miejskich (Krzysztofowicz-Kozakowska 2016: 159).

Fontanna „Pani Kowalska” jest jednym z takich przykładów. To obiekt zlokalizowany w przestrzeni miasta, w otoczeniu zieleni, charakteryzujący się niepowtarzalnym stylem, z dopracowanym detalem, formą. Rzeźba pokryta mozaiką w intrygujący i niebanalny sposób ukazująca postać kobiety, to jeden z przykładów rzeźby plenerowej, idealnie wpisujący się w charakterystyczne dla tamtej epoki tendencje plastyczne.

Fontanna ta jest również ważnym miejscem, które budzi emocje, wspomnienia i przykuwa uwagę mieszkańców a to jest szczególnie istotne w kontekście trwania takich realizacji. Założenie już od momentu powstania powodowało silną reakcję wśród częstochowian, do dziś angażując ich do licznych wypowiedzi i wspomnień o nim, do działań na rzecz swojego wspólnego miejsca²⁴. Była to przestrzeń przyjazna i chętnie odwiedzana, lubiana i ważna dla mieszkańców Częstochowy, póki działała tam tryskająca wodą fontanna. Niestety miasto przestało o nią dbać²⁵. Zepsute wodotryski, niszcząca rzeźba a do tego zaniedbany, źle oświetlony Skwer Solidarności sprawiły, że miejsce to przestało służyć spotkaniom i zabawie, zaczęło natomiast przyciągać tych, którzy nie szanują wspólnej własności. Miejsce zaczęło tracić swój pierwotny charakter i znaczenie. Fontanna pozostała jednak we wspomnieniach jako obiekt wyjątkowy, sentymalny. To niezwykle przykład oddziaływania dzieła z pogranicza architektury i sztuki na mieszkańców miasta. Fontanna „Pani Kowalska” stanowi bezapelacyjnie unikatowy element przestrzeni miejskiej Częstochowy, wart uwagi i zachowania.

²⁴ W artykule przytoczono przykłady zarówno wypowiedzi mieszkańców Częstochowy o fontannie i o związanej z nią rzeźbie, jak i przykłady działań mających na celu zadbanie o tę realizację.

²⁵ Główną przyczyną jest oczywiście brak wystarczających środków finansowych, znaczenie jednak ma również polityka władz miasta i jej cele.

Jego autor, Włodzimierz Ściegienny, był świadomym twórcą, o wyjątkowym wyczuciu artystycznym, który realizował się w wielu dziedzinach sztuki i umiejętnie integrował architekturę ze sztuką. Uważał, że:

Zjawiska plastyczne powołane do życia nie mają nic wspólnego z produkcją egzemplarzy na poklask nabywców. Są one osobistym spojrzeniem w dal, zawsze w wyrazie nowe, niepowtarzalne, są poezją zbliżeń (Ściegienny 2011: 3).

Te słowa doskonale oddają ideę nie tylko filozofii twórczej artysty plastyka i architekta, lecz również bardzo dobrze nakreślają sens oddziaływania dzieła, ową poezję zbliżeń.

Bibliografia

- Augé M. 2010. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Basista A. 2001. *Betonowe dziedzictwo: architektura w Polsce czasów komunizmu*. Warszawa–Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Braun J. 1979. *Częstochowa. Urbanistyka i architektura*. Warszawa: Arkady.
- Buczyńska-Garewicz H. 2006. *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków: Universitas.
- Cymer A. 2019. *Architektura w Polsce 1945 – 1989*. Warszawa: Centrum Architektury, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki.
- Daniel T., Sączek T. 1993. Włodzimierz Ściegienny – wspomnienie. *Almanach Częstochowy II cz.*
- Izdebska K. 2015. *Przestrzeń i miejsce w praktyce artystycznej. Socjologiczne studium przypadku*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Humanistycznego US Minierwa.
- Krzysztofowicz-Kozakowska S. 2016. *Sztuka w czasach PRL*. Kraków Olszanica: Bosz.
- Lewicki J. 2017, Ocena wartości zabytków epoki modernizmu. Przeszłość, terażniejszość i przyszłość. *Wiadomości Konserwatorskie* 49, 38-50.
- Malec-Zięba E. 2020. Korelacje architektury i sztuki w twórczości Włodzimierza Ściegiennego. *Państwo i Społeczeństwo – Architektura i sztuka 2020 (XX)*, 67-85.
- Malec-Zięba E. 2021. Fenomen twórczości architekta i artysty plastyka Włodzimierza Ściegiennego. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i studiów Krajobrazowych* 17 (4), 33-49.
- Rewers E. 2005. *Post-Polis, Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas.
- Stelmach B., Andrzejewska-Batko K. 2019. *Tożsamość 100 lat polskiej architektury*. Warszawa: NIAiU.
- Syska A. 2020. *Spodek w Zenicie*. Warszawa: Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki.
- Ściegienny K. 2005. *Ars longa vita brevis*. Częstochowa: Stowarzyszenie Przyjaciół Gaude Mater.
- Ściegienny K. 2011. *Ad futuram rei memoriam*. Częstochowa: Stowarzyszenie Przyjaciół Gaude Mater.
- Taborska H. 1996. *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*. Warszawa: Wiedza i Życie.
- Wallis A. 1979. *Informacja i Gwar*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Wąsek H. 2017. *Stowarzyszenie architektów w Częstochowie. Zarys historii*. Częstochowa: SARP Oddział Częstochowa.
- Włodarczyk M. 2019. *Modernizm 1956–1970 w Krakowie. Dziedzictwo. Przykłady. Uwarunkowania*. Kraków: SARP Oddział Kraków.
- Wowczak J. 2021. *Funkcja i treść. Dychotomie polskiej architektury XX wieku w twórczości Jana Kruga*. Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM.

Źródła internetowe

- Częstochowa miasto z historią – nasze zdjęcia, historie i dyskusje*: grupa publiczna strony Częstochowa miasto z historią, <https://www.facebook.com/groups/477091596197718>, 10.12.21.
- Częstochowa miasto z historią – nasze zdjęcia, historie i dyskusje*: komentarze pod postami o fontannie i rzeźbie, <https://www.facebook.com/groups/477091596197718/search/?q=Pani%20kowska>, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=4144500725600040&set=gm.911470582759815>, 10.12.2021.
- Kwiatkowska E., Haładaj T. 2016. *Sprawdź, czy wiesz, gdzie są Kwadraty, most kacapski i Grajdołek, Pani Kowalska*, artykuł z dnia 10.02.2016, https://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/56,48725,19605281,pani_kowalska,11.html?fbclid=IwAR2728teO-0AeYuDgk9qim-F0vSiRrr1Xwj_CVTBTdZKEI7AYdwaxZET0oI4/, 10.12.2021.
- Mamoń M., Steinhagen D. 2021. „Pani Kowalska” ze skweru Solidarności już po naprawie. *Ale fontanna wciąż działa na pół gwizdka*, artykuł z dnia 08.06.2021, <https://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/7,48725,27175393,fontanna-pani-kowalska-ze-skweru-solidarnosci-juz-po-naprawie.html?disableRedirects=true>, 24.11.2021.
- Oficjalna strona poświęcona dokumentacji twórczości Włodzimierza Ściegiennego, <https://www.facebook.com/arch.wlodzimierz.sciegienny>, 10.12.2021.
- „Pani Kowalska” się sypie – alarmuje radna: informacja o zniszczeniu cokołu rzeźby, <https://gazeta-regionalna.com/pani-kowalska-sie-sypie-alarmuje-radna/>, 10.12.2021.
- #RatujmyPaniąKowalską: komentarze pod postami, <https://www.facebook.com/groups/477091596197718/search/?q=%23ratujmypani%C4%85kowalsk%C4%85%20>, 10.12.21.
- Zalejski D. 2019, *Tramwaj do modernizmu*, CGK nr.13, Częstochowa, 7. http://cgk.czestochowa.pl/download/issues/CGK_2_2019.pdf, 24.11.2021.

Autorka:

Dr Emilia Malec-Zięba

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

e-mail: emi.arch@op.pl

Magdalena Bernat

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9129-6657>

Uniwersytet Wrocławski

Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych

Instytut Kulturoznawstwa

Obecne, ale niewidoczne. Skuteczne i nowatorskie architektki modernizmu w praktyce projektowej i dyskursie architektonicznym

Present yet invisible. Effective and innovative women architects in the design practice and architectural discourse

Abstract

The beginning of 20th century could have been a breakthrough in the history of Polish architecture, since women were allowed to study architecture at universities for the first time. Alas, the realities of the profession showed that it was exceptionally difficult for women to become seen in this male environment with patriarchal tradition. Even though some women architects' designs were implemented, women were excluded from business and conceptual talks, they were not receiving awards and their designs were even attributed to male architects. Exclusivity of the architectural profession is not only a historical issue, because it is visible even nowadays and it is a problem not only in Poland; it is a global issue.

Key words: women architects, Polish women architects, exclusion, modernist architecture, innovation

Początek XX wieku zapowiadał się momentem przełomowym w polskiej historii architektury – zaczęto przyjmować kobiety na studia architektoniczne. Realia świata architektury pokazały jednak, że kobietom niezwykle trudno było zaistnieć w tym męskim środowisku o patriarchalnej tradycji. Choć działania architektek nie były bezskuteczne, to jednak pomijano je w rozmowach, nie przyznawano im nagród, a nawet ich projekty przypisywano mężczyznom. Ta nieinkluzywność zawodu nie jest jedynie problemem historycznym sprzed stu lat, ale niestety trwa nadal, nie tylko w Polsce.

Słowa kluczowe: architektki, polskie architektki, wykluczenie, architektura modernizmu, nowatorstwo

Odebrano / Received: 28.12.2021

Zaakceptowano / Accepted: 19.08.2022

Wprowadzenie

Kobiety w Polsce do początku XX wieku były głównie użytkowniczkami architektury i biernie uczestniczyły w jej rozwoju. Zmiana nastąpiła w 1915 roku, od którego zaczęto przyjmować kobiety na kierunek architektura na Politechnice Warszawskiej. W 1922 roku obroniła się pierwsza absolwentka architektury w Polsce – Jadwiga Dobrzyńska, którą nazwano architektoniczką (wtedy nie funkcjonowało jeszcze słowo „architektka”).

Patriarchalny porządek ukonstytuowany i obowiązujący w architekturze (nie tylko polskiej, ale także światowej), był nie lada wyzwaniem dla pokolenia młodych architektek, szczególnie, że początek XX wieku to okres emancypacji i kobiety rozpoczynały pracę zawodową nie tylko w tej profesji, ale wkraczały – można powiedzieć – w męski świat pracy zawodowej. Celem niniejszego artykułu jest zbadanie, czy faktycznie były nieobecne w historii architektury czy tylko niewidzialne, pomijane? Jakie projekty realizowały? Czy mogły spełniać się zawodowo niezależnie od mężczyzn? Jak radziły sobie w tym patriarchalnym świecie? Problem miejsca kobiet w architekturze jest bardzo obszernym tematem, dlatego w niniejszym artykule skupię się jedynie na modernistycznych projektach realizowanych przez Barbarę Brukalską. Wątki pracy zawodowej Zofii Hansen, Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak, Haliny Skibniewskiej, Heleny Syrkus i Niny Jankowskiej, ze względu na objętość tekstu, są tu potraktowane skrótowo. Warte są jednak przywołania, by zaznaczyć, że pozycja Brukalskiej nie była odosobnionym przypadkiem.

Kobiety polskiego modernizmu architektonicznego

Architektura była, a w zasadzie nadal pozostaje, domeną mężczyzn. Wśród „pierwszej generacji polskich architektek” (Frejlich 2019: 34) była Barbara Brukalska, która studia na Politechnice Warszawskiej rozpoczęła w 1921 roku, a w 1948 roku otrzymała nominację profesorską, co uczyniło ją pierwszą polską architektką mianującą się tym tytułem. Pracowała z mężem, Stanisławem Brukalskim, również architektem. Kobiety w XX wieku, mimo uzyskania wykształcenia architektonicznego, najczęściej realizowały projekty przy współdziałaniu mężów. Oprócz Barbary Brukalskiej były to na przykład Helena Syrkus czy Anatolia Hryniewicka-Piotrowska.

Takie sprzężenie karier było obecne również w późniejszych latach, czego przykładem jest aktywność twórcza Zofii Hansen, ale nie sądzę, że była to jedyna droga do istnienia architektek w tej dziedzinie, ponieważ zaprzecza temu działalność na przykład Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak, której mąż wykonywał inny zawód. W 1950 roku

Grabowska-Hawrylak została pierwszą architektką w powojennym Wrocławiu i odegrała znaczącą rolę w odbudowie tego miasta (Wojciechowski 2016: 123), projektując m.in. tzw. wrocławski Manhattan, zwany także „sedesowcami”.

Nie można zapomnieć o Halinie Skibniewskiej, która co prawda była żoną architekta, ale projektowała także samodzielnie, a jej *opus magnum* był projekt osiedla Sady Żoliborskie w Warszawie. Była również autorką mebli „paczkowanych” – systemu

modularnych płyt wiórowych do samodzielnego składania, o zróżnicowanych powierzchniach, «fornirach i natryskach», także «elementach surowych «zrób to sam», których «zastosowanie to: meble wbudowane, meble dostawne, meblościanki». [...] Pozostaje tylko dodać, że gdyby ten «paczkowany» system, wykonany przez Halinę Skibniewską już w latach 1957–1960 i prototypowo wykonany przez Kluczowe Zakłady Meblarskie w Poznaniu, został wdrożony, to polska, a nie szwedzka marka byłaby globalnym potentatem modularnych, tanich i funkcjonalnych mebli dla wszystkich! Ingvar Kamprad rozpoczął produkcję w roku 1961, rok po opracowaniu systemu przez Halinę Skibniewską... Dziś Polska jest drugim, po Chinach, producentem mebli dla Ikea – niestety, tylko cichym wykonawcą designu autorstwa szwedzkiego koncernu (Urbańska 2016: 110–111).

Helena Syrkus, mimo współpracy z mężem, także była niezależną i decyzyjną architektką, należała do grona projektantów osiedla Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM), utrzymywała kontakt z Le Corbusierem, była wiceprezeską CIAM-u (Les Congrès Internationaux de l'architecture moderne; Międzynarodowe Kongresy Architektury Nowoczesnej) w latach 1948–1955, a także pomysłodawczynią nazwy polskiej grupy architektów i plastyków Praesens.

Warto pamiętać też o Ninie Jankowskiej, pionierce polskiego projektowania miejskiej przestrzeni dla dzieci – autorce m.in. przedszkola „Szklany Domek” (Matysek-Imielińska 2018: 74) na warszawskim Żoliborzu. Jej zasługą było nie tylko gruntowne przemyślenie rozwiązania przestrzennego i finansowego (niewielki teren i skromne fundusze przeznaczone na budowę), ale również zadbanie o ergonomię mebli przeznaczonych dla najmłodszych, w myśl zasady, że dziecko nie jest „miniaturką dorosłego” (Andrzejewska-Batko 2015).

Jankowska nie projektowała pojedynczych mebli przedszkolnych, lecz aranżowała nimi przestrzeń. Nawet najmniejsze wnętrza potrafiła zaprojektować w taki sposób, by było funkcjonalne, jasne i przejrzyste architektonicznie, dlatego przedszkola jej autorstwa wielokrotnie wskazywano jako wzór godny naśladowania (Andrzejewska-Batko 2015).

Nowatorska była także przestrzeń przedszkola, która nie miała zakamarków i którą można było efektywnie wietrzyć, dzięki zastosowaniu wielu okien. Okna zapewniały także lepsze doświetlenie i były bezpieczne dla małych użytkowników tej przestrzeni.

Po wojnie Jankowska objęła stanowisko architekta w Robotniczym Towarzystwie Przyjaciół Dzieci oraz „prowadziła pracownię i nadzór projektowy” nad zagospodarowaniem terenów przeznaczonych dla dzieci w VI kolonii Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (Andrzejewska-Batko 2015). Jednak,

Działalność Jankowskiej wpisuje się w model kobiety-architekta jako twórcy architektury wnętrz i budowli o niewielkiej kubaturze. Jej dorobek artystyczny wiąże się z projektowaniem dla dzieci, co w dyskursie badań «gender» potwierdza zdeterminowane kulturowo miejsce kobiety przy dzieciach. Aby docenić jej twórczość, konieczne jest przewartościowanie tradycyjnego sposobu myślenia o architekturze, który – podobnie jak w XIX-wiecznym malarstwie akademickim – kieruje się hierarchią tematów. Najwyżej cenione są budynki o dużej kubaturze, przede wszystkim gmachy użyteczności publicznej, następnie architektura mieszkaniowa, a na końcu mała architektura i wykładana w Akademiach Sztuk Pięknych architektura wnętrz. Bez tej zmiany pionierska na wielu polach twórczość Jankowskiej na zawsze pozostanie na marginesie historii architektury i wzornictwa przemysłowego (Andrzejewska-Batko 2015).

Refleksje te dowodzą, że warto stawiać pytania o to, dlaczego kobiety pomimo swojej samodzielności w projektowaniu były przedstawiane jako niesamodzielne projektantki, niewidoczne pomocnice, pomijane przy podpisywaniu projektów czy przyznawaniu nagród, ale w konsekwencji także w dyskursie historycznym opisującym ich osiągnięcia. Jest to jednakże problem badawczy znacznie wykraczający poza temat i objętość niniejszego artykułu.

Miejsce kobiety w przestrzeni i projektowaniu

Brukalscy byli „związani z awangardową grupą Praesens (1929–1930) i z międzynarodowym ruchem CIAM (od 1929)” (Frejlich 2019: 34). Stworzyli między innymi projekt Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu, a „najważniejszym jej elementem była wzorcowa kuchnia zaprojektowana w 1927 r. jako model wspólny dla mieszkań 1, 2 i 3-izbowych” (Leśniakowska 2004: 191).

Barbara Brukalska, w artykule wydanym w kwartalniku „Dom. Osiedle. Mieszkanie” (1/1929), nie opisuje jedynie samego projektu, lecz wskazuje na myśl przewodnią jego stworzenia. Pisze, że w związku z pragnieniem wygody, a nie reprezentacyjności wnętrz,

powoli zanikać zaczynają salony o okazałej ilości pluszowych mebli, pejzaży wieczornych i innych przedmiotów, świadczących o zamożności domu. Punkt ciężkości przesuwa się w kierunku pokoi użytkowych, łazienki, powoli zbliża się do kuchni (Brukalska 1929: 8).

Założenia projektów Brukalskiej były synonimem funkcjonalności i prostoty, przez co mocno wpisywały się w myśl modernistyczną. Zależało jej na jak najwyższym poziomie funkcjonalnym projektowanych przez nią przestrzeni i uważała, że połączenie minimalizmu i ergonomii, jest w stanie sprostać temu zadaniu. Myśl o rezygnacji z mnogości mebli i ozdób jest zgodna z Corbusierowską ideą projektowania, według której człowiek lepiej czuje się w przestrzeni bardziej ascetycznie umeblowanej (Le Corbusier 2012: 60).

Brukalska poszła dalej, traktowała nowoczesną kuchnię jako laboratorium. W związku z tym, podstawową zasadą urządzenia kuchni było rozmieszczenie wyposażenia kuchennego, mebli i narzędzi, zgodnie z kolejnością wykonywanej pracy, celem oszczędności ruchów. Pomysł opierał się na koncepcji umieszczenia wnęki kuchennej w dużym pomieszczeniu o powierzchni ok. 24 m² – „gdzie koncentruje się życie tej rodziny” (Brukalska 1929: 8). Wnęka kuchenna miała wymiary 220 × 137 cm, było w niej okno oraz istniała możliwość, aby zasłonić ją firanką po spożyciu posiłku i zakończeniu prac. Na wprost wnęki zaproponowała część jadalną – pokój stołowy. Brukalska przewidywała, że gdyby tak niewielką przestrzeń pozostawić do zagospodarowania lokatorom, nie zostałyby należycie wykorzystana, dlatego mieszkania były wyposażane w gotową zabudowę kuchenną. Kolejnym nowatorskim pomysłem było zastosowanie wentylowanej szpiżarni.

Kuchnia Brukalskiej „rozpropagowana w innych publikacjach, określona została później jako rozwiązanie «rewolucyjne», które odegrało «rolę zwrotną w kierunku projektowania»” (Leśniakowska 2004: 192). Została nazwana „kuchnią polską”, co miało podkreślić odmiennność od „kuchni frankfurckiej”, która była „najsłynniejszym eksperymentalnym modelem kuchni” (Leśniakowska 2004: 192), zaprojektowanym przez Margarete Schütte-Lihotzky w 1927 roku. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że rolę Brukalskiej w historii sztuki i doniosłość oraz innowacyjność jej projektów doceniła kobieta, Marta Leśniakowska, a nie mężczyzna (podobnie jak innowacyjność Jankowskiej dostrzegła badaczka – Andrzejewska-Batko).

Polska architektka, tworząc projekt kuchni-laboratorium, miała szeroką wiedzę na temat „naukowych zasad gospodarstwa domowego” (Leśniakowska 2004: 194), taylorizmu [„nazwa pochodzi od nazwiska F. W. Taylora. Zasady taylorizmu powstały na podstawie szczegółowej analizy procesów produkcyjnych, dokonywanej przy zastosowaniu metod naukowych” (PWN 1989: 449)], „nowej «polityki kuchennej»” (Leśniakowska 2004: 194), a także nie była jej obca książka *Naukowa organizacja w gospodarstwie domowym* Christine Frederick. Brukalska pisała, że korzystała również z porad Ireny Szumlakowskiej (Brukalska 1929: 11). Architektka inspirowała się także „kuchnią frankfurcką” i w celu poznania tej koncepcji spotkała się z Schütte-Lihotzky, „matką nowoczesnej kuchni” (Leśniakowska 2004: 194).

Tym, co przede wszystkim różniło kuchnie od siebie, to ich umiejscowienie – u Brukalskiej kuchnia była przestrzenią otwartą na strefę dzienną, a Schütte-Lihotzky umieściła ją w osobnym, zamkniętym pomieszczeniu.

Projekt Brukalskiej powielany był w polskim budownictwie jeszcze przez wiele lat i w zasadzie nigdy nie odszedł w niepamięć, a jedynie ewoluował, był adaptowany do nowych warunków mieszkaniowych (Szymański 1972) i potrzeb lokatorów. Warto dodać, że w ówczesnej socjalistycznej Polsce normy ustalane były raczej przez władzę, która odgórnie chciała stworzyć jak najwięcej mieszkań przy wykorzystaniu jak najmniejszej powierzchni, lecz ich wielkość miała niewiele wspólnego z oczekiwaniami mieszkańców. Kuchnie były projektowane jako coraz mniejsze pomieszczenia, wręcz wielkości szafy w przedpokoju, jak choćby popularne w latach 1956–1970 „ślepe kuchnie” (Grabowski 2017: 9) bez okien, które „stały się znakiem firmowym siermiężnej epoki gomułkowskiej” (Dziurok 2014), przez co powszechnie nazywane były „kuchniami gomułkowskimi”.

Czy figura kobiety jest „niearchitektoniczna”?

Barbara Brukalska projekt „wzorcowej kuchni” (Leśniakowska 2004: 191) tworzyła częściowo zgodnie z myślą Le Corbusiera – „dom jest maszyną do mieszkania” (Le Corbusier 2012: 147). Częściowo, ponieważ kuchnia faktycznie miała być i jest „maszyną” ułatwiającą kobietom pracę – wygodną, funkcjonalną i przyczyniającą się do oszczędności czasu, choćby przez wzgląd na jej wielkość. Jednakże Brukalska przełamała ideę Le Corbusiera w bardzo istotnym miejscu, a mianowicie wymiary i wysokości blatów czy szafek wiszących wyznaczyła przez model kobiety – jej średniego wzrostu w Polsce w ówczesnych czasach. Barbara Brukalska w swoim projekcie „umieściła postać młodej kobiety zajętej pracami kuchennymi. Nadała jej wszystkie cechy Nowej Kobiety o wyraźnych rysach autoportretu” (Leśniakowska 2004: 197), w których widać charakterystyczną, bardzo modną ówczesnie fryzurę w stylu Josephine Baker.

Dla Le Corbusiera bowiem, mimo chęci wprowadzenia nowatorskich rozwiązań do architektury inspirowanych budownictwem starożytnym [a zatem „powrotem do źródeł architektury” (Leśniak 2012: 5) w nowoczesnym wydaniu], ideałem był stary porządek patriarchalny. Wystarczy przejrzeć spis treści otwierający jego najpopularniejszą książkę *W stronę architektury*, by zauważyć, że jest ona przeznaczona przede wszystkim dla mężczyzn – jeden z tytułów nosi nazwę *Trzy przypomnienia dla panów architektów*. Nie dla architektów ogólnie – wyraźnie podkreślone jest, że słowa swe kieruje do mężczyzn.

We *Wprowadzeniu do wydania drugiego* Le Corbusier streścił, co ukaże się w jego dwóch książkach wydanych równoległe do owego drugiego wydania *W stronę architektury*. Zwracający uwagę jest ton wypowiedzi, gdy pisze o męskim obrazie i godności:

dwa cykle pomysłów, które w minionym roku opisywałem na łamach «L'Esprit Nouveau», śledzącego aktualne tendencje, zestawiającego ze sobą różne oblicza współczesności i ukazującego jej jasny, spójny, przekonujący obraz – obraz, którego zdecydowane, męskie oblicze budzi naszą sympatię i woła o wsparcie, o skuteczną pracę naszych rąk i umysłów. Tym samym *W stronę architektury*, w ubiegłym roku osamotnione, dziś kroczy dalej swoją drogą;

ma wsparcie, z jednej strony w postaci urbanizmu, z drugiej zaś tego, co zwykle się określać niefortunnym mianem «sztuki dekoracyjnej», dzięki czemu zawsze już będziemy odczuwać obecność ducha architektury, przynoszącego nam zarazem zmysłowe oczarowanie, jak i męską godność (Le Corbusier 2012: 44).

Oczy mężczyzny są w tym sposobie myślenia jedyną istniejącą możliwością patrzenia na świat. Le Corbusier dobitnie pokazuje to, gdy pisze, że „Człowiek patrzy na architekturę oczami umieszczonymi metr siedemdziesiąt nad ziemią” (Le Corbusier 2012: 207). A co z kobietą? Czy pozbawiona jest ona możliwości uczestniczenia w tworzeniu architektury?

Brukalska, projektując swoją kuchnię, jako średnią wysokość kobiety przyjęła metr sześćdziesiąt pięć (Leśniakowska 2004: 198). Leśniakowska pisała, że postać kobieca jako „kobieta – «modulorka»” (Leśniakowska 2004: 198)¹ pojawiająca się w projekcie Brukalskiej prowokuje nowe spojrzenie na teorię architektury, ponieważ w myśl wszystkich słynnych architektów (od Witruwiusza do Le Corbusiera),

dzieło architektoniczne było poddawane antropomorfizacji opartej o idealne proporcje zdrowego, dojrzałego mężczyzny. [...] «homo quadratus» Witruwiusza [...], powtórzony przez Leonarda da Vinci, pojawia się w teorii architektury jako «miara wszechrzeczy», architektoniczny, a zarazem kulturowy kod, któremu także kobieta musiała się podporządkować. Kanon w architekturze wyznaczało ciało mężczyzny jako «byt idealny», abstrakcyjny, który utożsamiał pojęcie męskiego piękna oraz/i boskiej doskonałości (Leśniakowska 2004: 198).

Brukalska nie przedstawiła kobiety w kuchni jako swoistego manifestu, ponieważ kobieta jest tu przedstawiona jako użytkowniczka przestrzeni, która została dla niej „skrojona na miarę” i dlatego w kuchni znajduje się sylwetka kobieca². Analizując historyczne motywy rewolucjonistek przestrzeni kuchennych (np. Christine Frederick), można zauważyć, że Brukalska, tak jak jej poprzedniczki, nie miała na myśli emancypacji kobiet w dyskursie architektonicznym, chciała jedynie dopasować wymiary kuchni do wymiarów kobiety, nie z zamysłem obalenia patriarchy, ale przez fakt, że skoro kuchnia ma być „maszyną”, ułatwiającą pracę przede wszystkim kobiecie, powinna stać się maszyną „szytą na miarę” właśnie dla niej – powinna jej służyć i być komfortowa w użytkowaniu. Mogła zatem stworzyć ten projekt zgodnie z koncepcją funkcjonalizmu modernistycznego. Drugą możliwością, także połączoną z ideą funkcjonalizmu, mogłoby okazać się działanie Brukalskiej zgodnie z dewizą Le Corbusiera:

¹ Nawiązanie do koncepcji „modulora” Le Corbusiera.

² Leśniakowska pisze, że w 1955 roku we Francji została opublikowana ilustracja przedstawiająca „wpisaną w koło sylwetkę kobiety o trzech parach rąk” (Leśniakowska 2004: 199).

nie istnieje człowiek pierwotny; istnieją pierwotne metody. Idea jest stała, od samego początku. [...] Miarą było dla budowniczego to, co wydawało mu się najłatwiejsze, najtrwalsze – narzędzie, które najtrudniej było zniszczyć: krok, stopa, łokieć, palec. [...] Budowniczy zaprowadził porządek za pomocą miary. [...] Narzucając porządek stopy i ramienia, stworzył moduł regulujący całe dzieło; i dzieło to odpowiada jego wielkości, potrzebom i wygodom – «jest na jego miarę. Jest na miarę człowieka». Jest z nim zestrojone: to sprawa zasadnicza (Le Corbusier 2012: 117–118).

Brukalska jako modernistka kierowała się właśnie tymi koncepcjami – projekt ma być wygodny dla użytkownika, ponieważ, tak jak człowiek pierwotny, tworząc swoją przestrzeń do życia, posługiwał się wygodnymi dla siebie wymiarami i odległościami, tak teraz przestrzeń kuchenna miała stać się wygodna dla użytkownika, którym w domyśle była kobieta. W związku z tym, że nie projektowała kuchni dla siebie, a dla wielu kobiet – podstawowym wyznacznikiem miary były wymiary kobiece, zatem średnia wzrostu Polek żyjących w ówczesnych czasach.

Piwocka uznała też za ważne podkreślenie, że projekty Brukalskiej były honorowane do lat 80-tych w instytutach wzornictwa, gdzie w zależności od typowej sylwetki Polki montowano na odpowiedniej wysokości blaty stołów i zawieszane szafki (Leśniakowska 2004: 198).

Warto zwrócić uwagę na dodatkowy, społeczny aspekt projektu Brukalskiej. Jej swego rodzaju performatywny w nim udział stanowił przesłanie adresowane do kobiet i miał wpływ na kształtowanie ich nowoczesnego stylu życia:

Ten model wyznacza jednocześnie pozycję kobiety współczesnej jako czynnej zawodowo, wyemancypowanej z obowiązków domowych, która kuchenne prace wykonuje szybko, sprawnie i racjonalnie. W nowoczesnym stylu życia klasy pracującej (dziś powiedzielibyśmy: klasy średniej) kuchnia sprowadzona została do niezbędnego minimum. Brukalska tworzy «działanie w sytuacji», reżyseruje wydarzenia i inscenizuje je w obrazach. [...] Prezentacja kuchni odbywa się w taki sposób, aby czytelniczki zapragnęły wcielić się w «styl Brukalskiej». Prowokuje «efekt wywołany», reakcję zwrotną na działania sceniczne. Architektka staje się performerką, która świadomie kreuje swoje zachowania na użytek tych, którzy ją obserwują, pobudza i podtrzymuje zainteresowanie. Jest krytyczna, nowatorska, zdecydowana. Tymi cechami działa na czytelnika (Matysek-Imielińska 2018: 109).

Kobieta w kuchni (Brukalska) i męska godność (Le Corbusier)

W reprezentowanym przez mężczyzn świecie projektowania architektonicznego pozycja kobiet była marginalizowana. Rewolucję (poprzez ewolucję) zapoczątkowały

działania holenderskich pań domu w XVII wieku i późniejsze odkrycia domowych inżynierek w USA, a modernizm lat 20. XX wieku był dalszym ciągiem tych przemian.

W środowisku architektonicznym WSM-u miało obowiązywać awangardowe podejście i równość, ale na przykładzie projektu kuchni Barbary Brukalskiej nie widać tego tak wyraźnie. Leśniakowska stawia wręcz tezę, że architektka nie została dopuszczona do „debaty kuchennej” (Leśniakowska 2004: 195), czyli spotkania Brukalskiego i Ernsta Maya. Warto zastanowić się jednak, czy nie pozwolono jej uczestniczyć w spotkaniu, czy może powodem było coś innego? Gdyby projektem mieli zajmować się jedynie mężczyźni, to dlaczego zlecenie na projekt osiedla otrzymała także Brukalska? Projektem dla WSM-u (w tym kuchni) zajmował się na wcześniejszych etapach budowy Bruno Zborowski – zatem mężczyzna także poradziłby sobie z tym projektem (choć kuchnia Zborowskiego daleko było do projektu Brukalskiej, ponieważ była po prostu wnęką).

Mimo stworzenia projektu kuchni, Brukalska była marginalizowana, np. podczas jednego ze spotkań May rozmawiał z obojgiem Brukalskich, jednak Stanisław Tołwiński, pisząc o owym spotkaniu, pominął udział architektki, która w ten sposób została „sprowadzona do funkcji «niewidocznej pomocnicy» i jedynie drugorzędnej wykonawczynie programu, którego ideowymi twórcami byli mężczyźni” (Leśniakowska 2004: 194). Nie były to wyjątki, ponieważ później, gdy pisano o WSM-ie czy o kuchni Brukalskiej, umieszczano informacje, że pomysłodawcami byli oboje Brukalscy albo sam Stanisław Brukalski, a o Barbarze nie wspomniano. Pierwszy raz została wymieniona jako samodzielna twórczyni adaptacji „kuchni frankfurckiej” w 1977 roku przez Helenę Syrkus – po czterdziestu latach od stworzenia projektu (Leśniakowska 2004: 194).

Jednak czy źródłem takich sytuacji była realna sprawczość mężczyzn, czy może powyższe przykłady są przede wszystkim efektem dyskursywnego wykluczania architektek, skutkującego ich nieobecnością na kartach historii (choć nie dowodzą przecież braku ich wpływu na rozwój projektowania)? Zwłaszcza że, na co zwróciła uwagę Magdalena Matysek-Imielińska, Brukalska brała czynny udział w powstawaniu osiedla WSM-u na Żoliborzu – była autorką nie tylko projektu kuchni, ale stworzyła także program dotyczący funkcjonalności zabudowy – usytuowanie bloków wraz z wytyczonymi między nimi ścieżkami miało służyć nawiązywaniu wzajemnych relacji sąsiedzkich, a także oddziaływać pozytywnie na zdrowie mieszkańców (Matysek-Imielińska 2018: 135–198). Projektowała zatem oprócz architektury „relacje zewnętrzne, łączące mieszkańców z miastem” (Matysek-Imielińska 2018: 141).

Brukalska była autorką licznych projektów osiedli mieszkaniowych, wnętrz i mebli, napisała również książkę pt. *Zasady społeczne projektowania osiedli mieszkaniowych*. Najwcześniej doceniono ją za wkład w rozwój architektury wnętrz, ogłaszając pionierką tej dziedziny w Polsce. Pozostawienie kobietom zagadnień dotyczących „teorii wyposażenia” wydaje się równie ważne (Leśniakowska 2004: 197). Projektowanie wnętrz i krajobrazu przez sytuowanie go na marginesach „poważnie” rozumianej architektury było uznawane przez mężczyzn za mniej prestiżowe, co sprawiało, że łatwiej „oddawano” je

w zakres działań twórczych kobietom. Natomiast po raz kolejny nasuwa się pytanie, czy kobiety były marginalizowane i niedopuszczane do projektów, czy może na podstawie przytoczonych przeze mnie zaledwie kilku przykładów, można dostrzec, że nieobecność architektek jest jedynie pozorna, a wrażenie to spowodowane jest ich brakiem w dyskusie, w pisaniu o historii, a nie ich faktyczną nieobecnością w tworzeniu architektury?

Architektki modernizmu jawią się nam jako „niewidoczne pomocnice”, jednak nie były one „bezwolne” i podporządkowane mężczyznom. Ostatecznie Brukalska nie do końca powieliła pomysł mężczyzny na budowę osiedla dla WSM. Jednym z przykładów jest projekt Zborowskiego, który projektując pierwszą część budynków, zastosował we wnętrzu mieszkań wnękę kuchenną. Kuchnia Brukalskiej była znacznie bardziej przemyślana – nie była jedynie wnęką, przestrzenią pozostawioną mieszkańcom do zagospodarowania. Projektantka ustaliła wszystkie szczegóły z ogromną dokładnością, częściowo inspirowała się literaturą i założeniem „kuchni frankfurckiej”, czerpiąc również z własnego, kobiecego doświadczenia w poruszaniu się po kuchni. Nie uznała jednak swojego projektu za ostateczny wzór, pisała, że „to wszystko są tylko pierwsze i niedoskonałe próby stworzenia u nas kuchni-laboratorium. Życie dopiero da nam wskazówki, które naprawdę posłużą do dalszych ulepszeń” (Brukalska 1929: 10, pisownia oryginalna). Można powiedzieć, że była architektką wrażliwą na doświadczanie przestrzeni przez kobiety, pokornie wsłuchiwała się w ich potrzeby. Faktycznie, użytkowniczki nowej kuchni wprowadzały w niej zmiany – w części mieszkań (przede wszystkim robotniczych) zastosowano drzwi do zamknięcia kuchni, a w mieszkaniach inteligentkich wejście do kuchni przeniesiono z pokoju do przedpokoju, przez co zrekonstruowano ją na wzór bliższy „kuchni frankfurckiej”. Brukalska wskazała im kierunek, a użytkowniczki polskich mieszkań spółdzielczych stały się niejako „domowymi inżynierkami” na podobieństwo XIX-wiecznych pań domu w USA. Nie zmienia to faktu, że modernizacje zaproponowane przez Brukalską przypisano architekturze wnętrz (którą uważano za pole działalności kobiet), a nie architekturze ogólnie (którą traktowano jako domenę mężczyzn) i zapomniano o jej wkładzie w budowanie osiedli społecznych.

Współpraca i autorstwo. Na przykładzie projektów Zofii i Oskara Hansenów

Zofia i Oskar Hansenowie byli kolejnym małżeńskim duetem architektów, ale i w tym przypadku udział kobiety w projektach nie jest jednoznacznie dostrzegany przez środowisko architektoniczne. „Zofia jest dziś absolutnie niedocenianą postacią w tym duecie” (Springer 2013: 101), istniały również opinie, że to ona w tym zespole pracowała więcej. „Malicki uważał [...] że całą robotę wykonywała za niego [za Oskara Hansena – M.B.] pani Zofia” (Springer 2013: 101). Hansenowie podkreślali zawsze, iż wszystkie ich projekty były wykonane wspólnymi siłami, niełatwo im rozgraniczyć, kto pracował więcej. Zofia Hansen powiedziała:

Rakowiec to nasze wspólne dzieło. To także jedna z tych rzeczy, która pomogła nam sformułować ideę Formy Otwartej. A jak to było w szczegółach? Jego autorskim pomysłem na Rakowcu jest na pewno układ ścieżek między budynkami. To on wymyślił i narysował, ja do tego ręki nie przyłożyłam. A budynki, mieszkania? Trudno to rozdzielić, ktoś rzucał ideę, ktoś rysował, ktoś poprawiał. Była burza mózgów i ciągła dyskusja. Dlatego ten i inne projekty podpisane są wspólnie (Springer 2013: 101).

Filip Springer jednak zauważa, że w owym czasie Oskar Hansen miał bardzo dużo projektów i zajęć jednocześnie, a jego małżonka „stara się nie przeceniać własnego udziału w tych pracach” (Springer 2013: 102). Niemniej, „ich dzieła przypisuje się Oskarowi, a Zofię wymienia raczej w przypisach. W środowisku warszawskich architektów mówi się nawet dziś, że to Oskar był ten wybitny, a Zofia była przy nim” (Springer 2013: 103). W tym przypadku jednak mężczyzna podkreślił, że kobieta była współtwórczynią ich projektu, bowiem Oskar Hansen podczas jednego z wywiadów w 2005 roku powiedział: „Na początku ważne sprostowanie – nie zaprojektowałem, ale zaprojektowaliśmy, chodzi o szereg współautorów, a w szczególności o moją żonę – wybitną architekt – Zofię Garlińską-Hansen” (cyt. za Springer 2011: 238). O swojej idei mówili: „Forma Zamknięta to surowy, despotyczny ojciec. Forma Otwarta to kochająca matka, która zawsze wysłucha” (Springer 2011: 239). Hansen skonstatował także: „O ile świat dzisiejszy jest formowany w duchu patriarchalnym, tzn. w duchu pewnych nadrzędnych decyzji, to Forma Otwarta będzie w duchu matriarchalnym, tzn. wiary w życie” (Springer 2013: 133).

Marginalizacja architektek – czy to problem dawny, czy obecny także dziś?

Faktem jest, że kobietom w świecie architektury nie było (i nadal nie jest) łatwo, a sceptyczne podejście architektów do architektek jest widoczne nawet współcześnie (Umięcka 2017) i nie tylko w Polsce (Stratigakos 2019). Warto jeszcze na koniec przyrzeć się pewnej dyskusji nad sytuacją architektek w zawodowym i studenckim środowisku. Traktuję tu ją jako pewien przykład ilustrujący oddolny głos wychodzący poza oficjalny dyskurs. Dyskusje dostępne szerszemu gronu odbiorców są prowadzone w przestrzeni Internetu na Instagramie i Facebooku w formie relacji i postów oraz komentarzy do nich, jak również w formie podcastów, które są dostępne na przykład na platformie Spotify. Są to zatem dyskusje osób ściśle związanych z branżą architektoniczną, pojawiają się głosy zarówno kobiet, jak i mężczyzn, osób studiujących, projektujących, a także prowadzących zajęcia na wydziałach architektury.

Przykładami profili na Instagramie są: @balarchitektek (na przykład zapisana relacja #seksizm na WA (<https://cutt.ly/6mSu58U>, 12.07.2021), posty poświęcone molestowaniu i problemowi braku wsparcia pomiędzy kobietami w branży (temat pojawiający się także np. w odcinku podcastu *Archistacja*, o którym poniżej), @baba_z_budowy (<https://cutt.ly/aGHBz4Y>, 01.10.2021), na którym wielokrotnie poruszane są tematy i dyskusje związane ze studiowaniem, pracą, wsparciem wzajemnym kobiet, zarobkami,

feminitywami), @architectureisagoodidea (zapisana relacja *Dyskryminacja* (<https://cutt.ly/jGHBFNt>, 12.03.2021), na początku której Radek Gajda mówi „Ustaliliśmy, że warunki, szczególnie wejścia w zawód, są ogólnie trudne, ale są ludzie, dla których są trudniejsze... I to też jest rzecz, na którą wiele osób zwracało uwagę w wiadomościach: seksizm w branży budowlanej, dyskryminacja kobiet w architekturze. Ja mam wrażenie, że ta dyskryminacja zaczyna się na samym, samiułtkim początku, od pierwszego roku studiów”), a także profil @nieszka_architektka (zapisana relacja *kobiety w architekturze* (<https://cutt.ly/PGHZwHi>, 29.11.2021), która rozpoczyna się słowami: „Postaram się nagrać trochę, tak na raty, skrócony wykład o kobietach w architekturze studentom, których uczę na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Jest to wykład o architektkach i o tym, jak kobiety sobie radzą w zawodzie. Jak było kiedyś, jak jest teraz i jak może być”.

Przykładami podcastów są *Architektura powinna* [odcinki: *Kobiety w architekturze – Agnieszka Chudzińska* (<https://cutt.ly/zGHNMLa>, 12.11.2021) oraz *Seksizm w architekturze* (<https://cutt.ly/aGHMbTT>, 12.11.2021)], a także *Archistacja Podcast*, na którym można posłuchać odcinka *Czy budowlanka jest tylko dla mężczyzn? – Baba z budowy Erwa Matuszak* (<https://cutt.ly/ZGHNWgs>, 09.10.2021).

Dyskusje prowadzone w przestrzeni mediów społecznościowych pełnią funkcję informacyjną, wspólnotową i wspierającą. Kobiety związane z branżą architektoniczną mogą dostrzec, że ich problemy nie są odosobnionymi przypadkami, lecz dotyczą szerszego grona osób. W tym kontekście media te pełnią faktycznie funkcję społeczną, ponieważ po pierwsze budują wspierającą się wspólnotę, a po drugie, dzięki działaniom oddolnym, powoli zmieniają świadomość odbiorców, nie tylko w kwestii trudności, z jakimi mierzą się architektki od stu lat.

Jednym z poruszanych tematów jest brak aprobaty dla kobiet decydujących się na wykonywanie tego zawodu. Dowiadują się o tym nawet na etapie studiów od wykładowców, którzy otwarcie mówią, że to nie jest miejsce dla kobiet, komentują ich wygląd i fakt, że są kobietami, odnoszą się do studentek z lekceważeniem, zakładając stereotypowo, że kobiety nie są zdolne do projektowania architektonicznego.

Analogiczna sytuacja miała miejsce, gdy Zaha Hadid otrzymała nagrodę Pritzкера w 2004 roku, jako pierwsza kobieta w historii tej prestiżowej nagrody – w tej sytuacji nie został skomentowany jej projekt, tylko jej fizyczność i płeć (Stratigakos 2019: 94–98).

Problem niewidoczności (nie nieobecności) architektek niewątpliwie istnieje, a im więcej prowadzonych jest współcześnie badań, tym bardziej ogrom problemu jest wyraźny i wymowny, zwłaszcza, gdy uświadomimy sobie, że dotyczy on zarówno pracy architektek, jak i przyznawania nagród. Taki problem niewidoczności kobiet w środowisku naukowym został nazwany „efektem Matyldy”, a określenie to ukuła Margaret Rossiter, która zwróciła uwagę nie tylko na kwestię pomijania kobiet, ale również na przypisywanie rezultatów ich pracy i ich odkryć mężczyznom (<https://cutt.ly/HGJu3QR>, 30.05.2022), czego konsekwencją jest to, że naukowczynie, kompozytorki czy

architektki przez brak pamięci o nich na kartach historii „nie miały «rozpoznawalnych nazwisk»” a ich „dorobek przepada w luce informacyjnej, gdyż zostaje przypisany mężczyźnie” (Criado Perez, 2020: 32).

Warto jednak pamiętać, że kobiety nie były całkowicie niewidoczne i niedoceniane. Na przykład w roku 1974 Jadwiga Grabowska-Hawrylak otrzymała „prestżową Honorową Nagrodę SARP (Wojciechowski 2016: 135)” jako pierwsza kobieta w Polsce.

Dopiero po latach, wielokrotnie już po śmierci architektek, pamięć o nich i ich projektach zostaje przywracana. To stanowczo zbyt późno i z wielką szkodą dla historii architektury i wiedzy nabywanej przez następne pokolenia architektów. Problem został już jednak dostrzeżony, rozpoznany i zaczyna być analizowany w dyskursie architektonicznym i z zakresu historii sztuki. Współczesne architektki również nie chcą pozostać w cieniu mężczyzn. W 1991 roku nagrodę Pritzкера przyznano tylko Robertowi Venturimu, mimo, że nad projektami razem z Denise Scott Brown – swoją żoną (Stratigakos 2019: 98–99), która zwróciła uwagę na ten fakt, mówiąc o architekturze: „niepewna siebie profesja, która potrzebuje tworzyć męskie supergwiazdy, by wskazywały jej drogę”. Takie sytuacje mają niestety wpływ na budowanie nazbyt skromnej historii architektek. Dotychczas w dominującym dyskursie przedstawiano sylwetki mężczyzn architektów, supergwiazdy sceny architektonicznej. Coraz częściej jednak architektki, którzy pretendują do bycia „stararchitektami” są nazywani „archidziadersami” (@balar-architektek, <https://cutt.ly/HGJtav1>, 12.05.2021).

Podsumowanie

Kobiety, włączając się do świata architektury, zarezerwowanego do początku XX wieku wyłącznie dla mężczyzn, spowodowały między innymi wprowadzenie szeregu udogodnień w przestrzeni mieszkalnej. To one zwróciły uwagę na potrzeby wykluczanych dotąd użytkowników – zarówno kobiet, jak i dzieci. Koncepcje architektoniczne w Polsce XX wieku były inspirowane osiągnięciami „Zachodu”, ale zostały dostosowane do lokalnych warunków zabudowy i możliwości finansowo-społecznych (zwłaszcza w okresie powojennym, kiedy zapotrzebowanie na nowe mieszkania było ogromne). Powstało wiele innowacyjnych rozwiązań zaproponowanych przez polskie architektki.

Pomimo osiągnięć w dziedzinie architektury i stworzenia nowych standardów ergonomii, architektki na kartach polskiej historii pozostają w dalszym ciągu w cieniu architektów. Współczesne badania sprawiają jednak, że powoli zaczyna się to zmieniać. Popularność projektowania, kreatywnego, otwartego dostosowywania przestrzeni, projektowanie małych form i wielkich kubatur, a także idea współprojektowania (która dotąd była domeną kobiet wsłuchujących się w potrzeby odbiorców, w przeciwieństwie do apodyktycznych projektów męskich) sprawiają, że wraca nie tylko pamięć o nich, ale też stają się one coraz bardziej obecne i widoczne.

Bibliografia

- Bernat M. 2022. *Wykluczone architektki? Analiza pozycji kobiet w dyskursie architektonicznym* (niepublikowana praca magisterska, nr UW-22-248757-2022, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych UW, Wrocław).
- Brukalska B. 1929. *Kuchnia Współczesna. Dom. Osiedle. Mieszkanie 1*.
- Le Corbusier 2012. *W stronę architektury*. Warszawa: Fundacja Centrum Architektury.
- Criado Perez C. 2020. *Niewidzialne kobiety. Jak dane tworzą świat skrojony pod mężczyzn*. Kraków: Karakter.
- Grabowski W. 2017. *Dizajn tamtych czasów*. Warszawa: Nisza.
- Kryszewski W. i Marcinkowski R. (red.) 1989. *Taylorizm*. [W:] *Encyklopedia powszechna*. Warszawa: PWN, 449.
- Frejlich Cz. 2019. *Damy dizajnu*. *Herito* 34.
- Leśniak A. 2012. Nota edytorska do wydania polskiego. [W:] Le Corbusier, *W stronę architektury*. Warszawa: Fundacja Centrum Architektury, 5–6.
- Leśniakowska M. 2004. *Modernistka w kuchni*. *Konteksty: polska sztuka ludowa* 1/2 (58).
- Matysek-Imielińska M. 2018. *Miasto w działaniu. Warszawska Spółdzielnia Mieszaniowa – dobro wspólne w epoce nowoczesnej*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Springer F. 2011. List do Oskara Hansena. [W:] F. Springer *Żle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*. Kraków: Karakter, 230–260.
- Springer F. 2013. *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach*. Kraków: Karakter.
- Stratigakos D. 2019. *Gdzie są architektki*. Warszawa: Fundacja Centrum Architektury.
- Szymański J. 1972. *Kuchnia*. [W:] *Książka o mieszkaniu*. Warszawa: Wydawnictwo Związkowe CRZZ, 87–112.
- Urbańska M. A. 2016. Halina Skibniewska. *Architektura, społeczeństwo, władza?* [W:] E. Mańkowska-Grin (red.) *Architektki*. Kraków: EMG.
- Wojciechowski Ł. 2016. *Jadwiga Grabowska-Hawrylak*. [W:] E. Mańkowska-Grin (red.) *Architektki*. Kraków: EMG.

Źródła internetowe

- Andrzejewska-Batko K., *Na dziecięcą miarę. Działalność Niny Jankowskiej w dziedzinie projektowania architektury i wzornictwa przemysłowego dla dzieci*, [w:] „Miejsce”, 1/2015, <http://miejsce.asp.waw.pl/na-dziecieca-miare-2/>, dostęp: 05.12.2021.
- architectureisagoodidea 2021, zapisana relacja *Dyskryminacja*, <https://www.instagram.com/stories/highlights/17872989722181413/>, dostęp: 12.03.2021.
- Archistacja Podcast 11.10.2021, odc. *Czy budowlancka jest tylko dla mężczyzn?* – *Baba z budowy Ewa Matuszak*, <https://open.spotify.com/show/0hBEJtKaUlfW4urSP5i5Q?si=e7326525235a4db4>, 09.10.2021.
- Architektura powinna 16.06.2021, odc. *Kobiety w architekturze – Agnieszka Chudzińska*, <https://open.spotify.com/episode/6HTvCjef5LXNbMirAqU8W5?si=fb6952f88e8943de>, dostęp: 09.10.2021.

- Architektura powinna 29.09.2021, *odc. Seksizm w architekturze*, <https://open.spotify.com/episode/2UIdSCldxyqPDTVc6IsUf4?si=fa61eb52bcb247a9>, dostęp: 09.10.2021.
- baba_z_budowy 2021, https://www.instagram.com/baba_z_budowy/, 01.10.2021.
- balarchitektek 2021, *seksizm na WA*, <https://www.instagram.com/stories/highlights/17879549327453410/>, [w:] https://www.instagram.com/bal_architektek/, 12.07.2021.
- balarchitektek 2021, post *Archidziaders*, <https://www.instagram.com/p/COOSzw7nDQy/>, 12.05.2021.
- Dziurok A., *Gomułkowska stabilizacja (1956-1970)*, <https://www.polska1918-89.pl/spoleczenstwo-malej-stabilizacji,238.html>, dostęp: 28.08.2020 (fragment książki *Od niepodległości do niepodległości. Historia Polski 1918-1989*, IPN, Warszawa 2014).
- Jones J., «*The Matilda Effect*»: *How Pioneering Women Scientists Have Been Denied Recognition and Written Out of Science History*, <https://www.openculture.com/2018/08/the-matilda-effect.html>, dostęp: 30.04.2022.
- nieszka_architektka, zapisana relacja *kobiety w architekturze*, <https://www.instagram.com/stories/highlights/17900534935608604/>, 29.11.2021.
- Umięcka A., Wywiad z Martą Leśniakowską, *Architektura wciąż nie jest dla kobiet. Prof. Marta Leśniakowska tłumaczy dlaczego*, 2017r., <https://www.gdansk.pl/wiadomosci/architektura-wciaz-nie-jest-dla-kobiet-prof-marta-lesniakowska-tlumaczy-dlaczego,a,71647>, dostęp: 18.08.2020.

Autorka:

Mgr Magdalena Bernat

e-mail: 248757@uwr.edu.pl

Krzysztof Ingarden

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6330-654X>

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Nowoczesność i tradycja w architekturze współczesnej Japonii. Trzy przykłady postaw twórczych: Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma

Modernity and tradition in the architecture of contemporary Japan. Three examples of creative approaches: Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma

Abstract

The prominent architect Arata Isozaki claims Japanese architecture can only be understood as a mediation process between modernization and tradition. The article aims to present the conditions of this process in the development of Japanese architecture, as well as urban planning ideas proposed by selected Japanese architects active after World War II.

The first generation of post-war Japanese architects favored the acceptance of a neutral and ahistoric international style; however, this stylistic was supplemented with threads of Japanese tradition. The following years were an attempt to assimilate Western ideas of postmodernism, which were also reflected in the mirror of the Japanese tradition. The generation of the globalization era rejected the language of postmodernism and, searching for its own creative path, often found inspiration in the native tradition. Each generation adapted external patterns to the nature of its own building and cultural tradition, which is illustrated by examples of the work of three architects: Kenzō Tange, Arata Isozaki and Kengo Kuma.

Key words: Japanese architecture, urbanism, Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma

* * *

Zdaniem wybitnego architekta Arata Isozaki architekturę Japonii można zrozumieć jedynie jako proces mediacji pomiędzy modernizacją a tradycją. Artykuł ma na celu przedstawienie uwarunkowań tego procesu

w rozwoju architektury japońskiej oraz idei urbanistycznych proponowanych przez japońskich architektów po II wojnie światowej.

Pierwsze pokolenie architektów powojennych chętnie akceptowało neutralny i ahistoryczny w wyrazie styl międzynarodowy; przy czym stylistyka ta była uzupełniana o wątki japońskiej tradycji. Kolejne lata to próba asymilacji zachodnich idei postmodernizmu, które także znajdowały swe odbicie w zwierciadle tradycji japońskiej. Pokolenie ery globalizacji odrzuciło język postmodernizmu i poszukując własnej drogi twórczej wielokrotnie znajdowało inspirację także w rodzimej tradycji. Każde pokolenie dostosowywało zewnętrzne wzorce do natury własnej tradycji budowlanej i kulturowej, co zilustrowane zostało przykładami twórczości trzech architektów: Kenzō Tange, Arata Isozaki i Kengo Kuma.

Słowa kluczowe: architektura, urbanistyka japońska, Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma

Odebrano / Received: 13.01.2022

Zaakceptowano / Accepted: 25.06.2022

*Osiągnięcia wynikają z powtarzającego się w Japonii
procesu mediacji między modernizacją a tradycją.*

Arata Isozaki¹

Tradycja i nowoczesność

Współczesna architektura japońska zapewnia obszerny materiał do analizy procesów modernizacyjnych stymulowanych przez wpływ czynników zewnętrznych, głównie europejskich. Procesy te mają charakter fluktuacyjny – okresy przyjmowania wpływów zachodnich przeplatają się z latami czerpania z tradycji lokalnej. Architektura japońska jest pod tym względem wyjątkowa, i to w skali światowej, z uwagi na wyrazistość i powtarzalność przebiegu tych procesów. Specyfika japońskiej kultury z jej charakterystycznymi „procesami mediacji między modernizacją a tradycją” widoczna jest nie tylko w obiektach architektury współczesnej, ale też w obiektach z okresu kształtowania się nowoczesnej Japonii od drugiej połowy XIX wieku, okresu krystalizacji japońskiej nowej tożsamości kulturowej w konfrontacji z kulturą Zachodu.

Temat inspiracji i wpływów kulturowych dominuje w większości prac i historyków, i krytyków architektury zajmujących się współczesną Japonią. Z opracowań dostępnych w języku polskim warto zwrócić uwagę na książkę Charlesa Jencksa (1987). W odniesieniu do japońskich architektów, autor pisze, iż „zdolność bycia tradycyjnym i nowoczesnym, na przemian, lub nawet w tym samym czasie, będzie zawsze fascynowała ludzi Zachodu, ponieważ sami uważają to za niemożliwe” (Jencks 1987: 343). Jencks powszechną akceptację architektury modernizmu w Japonii wyjaśnia m.in. tezą zakładającą, iż zachodnia architektura nowoczesna miała wiele cech wspólnych z tradycyjną

¹ Cytat za Bognar 1985: 11, tłum. autora.

architekturą japońską, czego przykładem jest willa cesarska Katsura². Wskazuje na takie cechy japońskiej tradycji budowlanej, jak: standaryzacja, zmienność, modularność konstrukcyjna i przestrzenna oparta na prostokątnej siatce projektowej. Niewątpliwie opiera się na głośnej opinii niemieckiego architekta Bruno Tauta, który podczas pobytu w Japonii w 1933 r. dostrzegł fundamentalne znaczenie rozwiązań świątyni Ise³ i willi Katsura. Świątyni Ise przypisał rangę japońskiego Akropolu, willi Katsura – ideału „architektury funkcjonalistycznej”, co stało się podstawą jego tezy, iż zasady architektury funkcjonalistycznej mają charakter uniwersalny, przekraczający historyczne i geograficzne ograniczenia (Isozaki 2006: 12–13).

O rozwoju i kulturowych uwarunkowaniach japońskiej architektury nowoczesnej pisali: Ari Seligmann (1964), Michael Franklin Ross (1978), Botond Bogнар (1985), Mark Jarzombek (2018), Neil Jackson (2019) oraz wybitni twórcy japońscy, w tym: Kenzō Tange (1960, 1965), Kisho Kurokawa (1991), Arata Isozaki (2006), Kengo Kuma (2002, 2013). W Polsce temat architektury Japonii poruszają głównie historycy i japoniści: Wiesław Kotański (1974), Zofia Alberowa (1983), Tadeusz Barucki (1988), Beata Kubiak Ho-Chi (2009), Barbara Stec (2021).

Tradycyjna architektura japońska jest nierozzerwalnie związana z estetyką japońską. Badania nad nią są w Polsce cieszą się popularnością większą niż nad samą architekturą; o czym świadczą prace takich autorów, jak Krystyna Wilkoszewska (2001, 2002, 2005), Beata Kubiak Ho-Chi (2009). O tradycji w kulturze Japonii i jej wpływie na współczesne oblicze Japonii pisali z polskich badaczy japonistów i kulturoznawców, Urszula Mach-Bryson, Anna Zalewska (2014), Iwona Kordzińska-Nawrocka i Agnieszka Kozyra (2017) i inni.

Tematem artykułu jest problematyka japońskiego architektonicznego dialogu kulturowego, w którym proces formowania się architektury japońskiej w II połowie XX wieku dynamizują czynniki zewnętrzne i wewnętrzne. Czynnikiem zewnętrznym są tu idee architektury modernistycznej (głównie nurtu związanego z Le Corbusierem), które pojawiły się w Japonii jeszcze w końcu lat 30., a rozwijały się w okresie powojennym, a także fascynacja ideami architektury postmodernistycznej, popularnymi w Japonii w latach 70. i 80., które jednak zostały porzucone już na początku lat 90. Czynnikiem wewnętrznym jest szeroko pojęta japońska tradycja architektoniczna, wyrażona w formach architektury przeważnie drewnianej, od mieszkalnej do świątynnej, wraz z jej charakterystyczną niewielką skalą budynków, modułowym układem konstrukcyjnym, harmonijnym wkomponowaniem w krajobraz i własną wysublimowaną estetyką.

² Willa Katsura, zwana też Pałacem Katsura (Katsura Palace – Naito 1977: 85) budowana w XVII w. na przedmieściach Kioto przez rodzinę cesarską, jest przykładem wolnostojącej willi otoczonej ogrodami, w stylu *shoin*, uważanym za esencję japońskiej tradycji architektonicznej.

³ Świątynia Ise – jeden z najważniejszych szintoistycznych zespołów świątynnych Japonii, którego forma architektoniczna odzwierciedla oryginalną japońską tradycję budowlaną ukształtowaną ok. 2000 lat temu, z okresu przed pojawieniem się wpływów chińskich (oprac. aut.)

Kontekst 1: impuls modernizacyjny i otwarcie na wpływy Zachodu w wieku XIX

Izolacja Japonii w okresie Edo⁴ wpłynęła na rozwój i sublimację wcześniejszych stylistyk architektonicznych, zarówno rodzimych, jak też zaadaptowanych wzorów chińskich. Nagłe otwarcie kraju na wpływy zewnętrzne w okresie Meiji⁵ spowodowało falę importu wzorców stylistycznych i technologii zachodniej. Pierwsze przykłady sprowadzonych do Japonii wzorów zachodnich – to obiekty tworzone przez zaproszonych architektów zagranicznych. W 1876 r. rząd Japonii zatrudnił architekta angielskiego Josiaha Condera powierzając mu zorganizowanie przy Uniwersytecie Tokijskim Wydziału Architektury i pozwalając na prowadzenie w Japonii działalności projektowej (zaprojektował m.in. budynek Wydziału Prawa Uniwersytetu Tokijskiego). Conder był architektem akademickim i propagatorem historyzmu i eklektyzmu; wpłynął na kształtowanie się nowego pokolenia architektów japońskich i co za tym idzie, na pojawienie się eklektyzmu w architekturze Japonii (Seligmann 2016: 40/2235).

Pokolenie pierwszych absolwentów wypromowanych przez Condera wysłane zostało na rządowe stypendia za granicę, głównie do Europy, w celu uzupełnienia umiejętności projektowych. W tej grupie był Kingo Tatsuno (1854–1919), który po stażu w Londynie i podróży studialnej budynków bankowych w Brukseli, Nowym Jorku i Paryżu, zaprojektował w 1896 r. w Tokio budynek Banku Tokijskiego w dzielnicy Nihonbashi i kilka oddziałów tegoż banku w innych miastach Japonii (Seligmann 2016: 55/2235). Podobnie Tokuma Katayama, który po powrocie z Europy zaprojektował w latach 1894–1909 Muzea Narodowe w Nara (1894) i w Kioto (1895) oraz Pałac Cesarski w Akasaka w Tokio (1909) (Seligmann 2016: 55/2235).

Stylistycznie były to przykłady neohistoryzmów: budynki bankowe Tatsuno były inspirowane głównie klasycyzmem a realizowane przez Katayamę nawiązywały m.in. do renesansu (muzeum w Nara), renesansu z elementami baroku (muzeum w Kioto), klasycyzmu (pałac w Tokio). Efekty tych zapożyczeń można oceniać różnie, z pewnością był to zdecydowany krok Japonii w stronę modernizacji technologicznej i nowego stylu życia. Jednak na tym etapie trudno doszukać się twórczości oryginalnej i nowatorskiej. Jak pisze Heinrich Engel, w przypadku architektury, „zapożyczane elementy bardzo często

⁴ Izolacja Japonii w okresie Edo trwała prawie 220 lat – od połowy lat 30. XVII wieku (w 1635 r. edykt o zamknięciu kraju wydał Tokugawa Iemitsu) do 1854 r. (traktat z Kanagawy pomiędzy Japonią a Stanami Zjednoczonymi kończący izolację, następnie kolejne traktaty z Anglią, Rosją, Holandią). Jolanta Tubielewicz za początek izolacji podaje rok 1638, w którym to wyrzucono Portugalczyków z Japonii (Tubielewicz 1984: 286).

⁵ Okres Meiji (1868–1912) – okres w historii Japonii zapoczątkowany zbrojnym przewrotem przeciwników władzy Tokugawów, które doprowadziło do upadku rządu szogunatu w 1868 r. i w konsekwencji do utworzenia nowego rządu z cesarzem na czele. W kwietniu 1868 cesarz Matsuhito (pośmiertnie zwany Meiji) ogłosił proklamację cesarską, w której zawarł pięciopunktowy program modernizacji państwa i społeczeństwa. „Proklamacja cesarska zapowiadała, że wiedza będzie przywożona do Japonii ze wszystkich krajów świata, dzięki czemu wzmocnione będą podstawy cesarstwa” (Tubielewicz 1984: 353).

osiągały poziom perfekcji nieosiągalny w kraju ich pochodzenia, jednak brak dowodów na to, aby rozbudzały japońskie ambicje do pionierskiego przekraczania raz danych wzorców” (Engel 1964: 343).

Po etapie pierwszego, w zasadzie bezkrytycznego, kopiowania zachodnich stylów, w latach 20. i 30. XX wieku podjęto pierwszą próbę „udomowienia” tej architektury. Za twórcę stylistycznej korekty uważa się Kitukaro Shimodę (1866–1931), architekta, który także studiował pod kierunkiem Josiaha Condera. Shimoda studiów nie ukończył i wyjechał do Chicago, gdzie uczył się zawodu i pracował w różnych firmach, krótko też u Franka Lloyda Wrighta. Po tych doświadczeniach wrócił do Japonii i w 1918 r. złożył pracę w konkursie na projekt budynku Parlamentu w Tokio. Konkursu nie wygrał, jednak propozycja przedstawiona w pracy proponowała przełom w traktowaniu zapożyczonych wzorców. Shimoda proponował połączenie neohistorycznych brył w stylu zachodnim z dachami o zakrzywionych płaszczyznach, nawiązujących do japońskich tradycyjnych dachów świątynnych, nazywając to połączeniem stylem koronnym (*teikan heigo shiki*)⁶ (Isozaki 2006: 8). Propozycja ta została zauważona w kręgach rządowych i rozwinęła się wkrótce w monumentalną narodową stylistykę lat trzydziestych XX wieku, łącząc rodzące się ambicje narodowe i mocarstwowe z nowoczesnością. Przykładami stylu *teikan* są budynki Muzeum Narodowego w Tokio (1937) i ratusza w Nagoi (1933).

Równoległe podejmowane były próby łączenia tradycyjnych form japońskich z modernizmem i ekspresjonizmem niemieckim przez architektów generacji wczesnych modernistów, takich jak Sutemi Horiguchi (1895–1984) i grupę o nazwie Koło Japońskich Architektów Secesjonistów (*Bunri ha Kenchikukai*)⁷. Horiguchi projektował obiekty o niewielkiej skali. Jego projekt o nazwie *Shinen so* z 1926 r. był połączeniem form modernistycznych z formą tradycyjnego pawilonu herbacianego (Isozaki 2006: 11).

Najważniejszą grupę tworzyło pokolenie modernistów inspirowanych ideami Le Corbusiera (1887–1965), a czołowymi postaciami byli Junzō Sakakura (1901–1969) i Kunio Maekawa (1905–1983). W latach 30. XX wieku Sakakura i Maekawa praktykowali u Le Corbusiera i po powrocie do Japonii twórczo rozwinęli stylistykę mistrza, przenosząc sformułowane przez niego zasady architektury nowoczesnej i język stylu międzynarodowego⁸ na japoński grunt. Pod wpływem mistrza stali się modernistycznymi purystami, którzy odrzucali historyczne wzorce lokalne, a jeżeli sięgali do nich, to

⁶ *Teikan heigo shiki* (crown topped style), tłum. z j. ang.: styl koronny (Isozaki 2006: 8).

⁷ *Bunri ha Kenchikukai*, tłum. z j. jap.: Stowarzyszenie / Koło Japońskich Architektów Secesjonistów, założone w 1920 r. przez grupę studentów Uniwersytetu Tokijskiego: Sutemi Horiguchi 1895–1984, Kikuji Ishimoto 1894–1963, Mamoru Yamada 1894–1966, Keichi Morita 1895–1984 i inni. Więcej na temat: Daiki 2009.

⁸ Styl międzynarodowy – termin określający jeden z nurtów modernistycznych w architekturze, rozwijający się w latach 20. i 30. XX wieku, charakteryzujący się odrzuceniem dekoracjonizmu i historyzmu, płaskimi dachami, szkieletową konstrukcją, stosowaniem ścian kurtynowych, funkcjonalizmem, tarasami na dachach, często asymetrią kompozycji. Głównymi twórcami stylu byli Le Corbusier, Mies van den Rohe, Walter Gropius.

robili to niezwykle subtelnie. Równocześnie krytykowali architektów tworzących stylistyczne hybrydy. Ze względu na eklektyczność stylistyczną, Sakakura narodowy styl *teikan* określał jako „architekturę zdeformowaną, wymyśloną przez architektów pełniących bluźnierstwa w stosunku do japońskiej kultury” (Seglimann 2016: 657/2235)⁹. Do tego nurtu należy też Kenzō Tange (1913–2005), który jednak poszukiwał nowego współczesnego języka dla architektury narodowej, interpretując tradycyjne formy architektury japońskiej za pomocą współczesnych materiałów i technologii.

Kolejne wybitne pokolenie rozwija kariery w latach 60., wielu z nich to uczniowie Kenzō Tange. Należą do nich metaboliści¹⁰, oraz stroniący od grupowych deklaracji, Arata Isozaki (ur. 1931), jego wieloletni bliski współpracownik. Do wybitnych architektów nieco młodszych i działających poza kręgiem Tangego należą: Toyo Itō (ur. 1941), Tadao Ando (ur. 1941), Kazuhiro Ishii (1944), Shin Takamatsu (1948). Isozaki, a także pracujący osobno Tadao Andō, a nieco później Toyo Itō, rozwijali własne koncepcje architektury. Tadao Andō stosował redukcję materiałową, idąc w kierunku minimalizmu i formalnej prostoty wyrażonej w betonie i szkłe. W latach 90. jego architektura stała się na świecie symbolem nowoczesnej Japonii. Z kolei Toyo Itō stał się prekursorem japońskiego minimalizmu i formalnych eksperymentów, inspiracją dla kolejnych pokoleń, w tym takich sław jak Shigeru Ban (ur. 1957), Kengo Kuma (ur. 1954), Kazuyo Sejima (ur. 1956) i Ryue Nishizawa (1966).

Kontekst 2: tradycja japońskiej architektury

Tradycyjna mieszkalna architektura japońska była architekturą drewnianą, realizowaną na siatce słupów w ortogonalnym układzie modułarnym, z podłogą uniesioną ponad ziemię. Centralnym i symbolicznym elementem wnętrza był często słup – kolumna centralna, jak też zagłębione miejsce na ognisko do gotowania posiłków. Kolumny drewniane definiowały zarys i kształt zewnętrzny, jak i podział wnętrza na pokoje. Podłogi wykonane są z desek oraz wyłożone matami *tatami* z gęsto plecionej trzciny, o wymiarach około 90x180cm. Wymiary te różnią się w zależności od regionu i okresu historycznego. Ściany były wykonane z drewna, wnętrza dzielone lekkimi drewnianymi drzwiami przesuwными, oklejonymi papierem. Dachy w domach mieszkalnych kryte były korą lub strzechą. Układy funkcjonalne domu miały charakter elastyczny – zmienny za sprawą przesuwanych drzwi, niekiedy całych ścian. Budynki miały układ horyzontalny, najczęściej jedno lub dwukondygnacyjny. Bryły obiektów o niewielkiej skali pozwalały na harmonijne ich

⁹ Wypowiedź Junzo Sakakura, została opublikowana w artykule *Japanese Pavilion for the International Exhibition*, Paris 1937, *Process Architecture* 110 (May 1933).

¹⁰ Metaboliści japońscy – manifest pt. *Metabolism 1960: Propozycje nowej urbanistyki*, ogłoszony z okazji Międzynarodowej Konferencji Projektowania w Tokio, 1960, przez grupę architektów w z kręgu pracowni Kenzō Tange (Takashi Asada, Kishō Kurokawa, Kiyonori Kikutake, Noboru Kawazoe, Fumihiko Maki) wyznaczył filozofię projektowania budynków i miast podlegającego stałej zmianie od skali mikro do makro, przez analogię do procesów rozwojowych zachodzących „od komórki do mgławicy”.

podporządkowanie w relacji do krajobrazu. Walter Gropius w przedmowie do fundamentalnej pracy o tradycyjnym domu japońskim Heinricha Engela wskazał na takie cechy tradycyjnej architektury jak: „prostota, otwarcie na relację wewnątrz – zewnątrz, zmienność i elastyczność, koordynacja modułarna, prefabrykacja elementów” (Engel 1964: 17) – jako cechy, które do dziś stanowią inspirację dla współczesnych rozwiązań.

W japońskiej architekturze rezydencjonalnej wyróżnić można następujące style rozwijające się w różnych okresach: styl *shinden* (styl rezydencji arystokratycznych okresu Nara i Heian, z centralnym pokojem do przyjmowania gości, budynki wzniesione na słupach drewnianych, z okalającą go werandą); styl *shoin* (styl rezydencji arystokratycznej okresów Muromachi i Momoyama, z przedsionkiem *genkan*, pokojem do przyjmowania gości wyposażonym w dekoracyjną alkowę *tokonomę*, wbudowane biurko, asymetryczne półki na ścianie *chigaidana*); styl *sukiya* (pawilonów herbacianych), styl *bukezukuri* (styl rezydencji wojskowych i samurajskich) oraz dom typu *minka* (różnego rodzaju domostwa wiejskie i miejskie gminu, niższych warstw ludności)¹¹.

Architektura sakralna rozwijała się w Japonii dwoma nurtami. Nurt pierwszy jest reprezentowany przez tradycję świątyni szintoistycznych, z zespołem świątynnym Ise jako najbardziej wyrazistym przykładem starojapońskiej formy domu i świątyni.

Drugi nurt, to tradycja świątyni buddyjskich, o źródłach chińskich, których wzory zostały przyjęte w Japonii ok. VI–VII wieku n.e. Wczesne układy świątyni buddyjskich miały zwarty i zazwyczaj ortogonalny i symetryczny rzut z ogrodzeniem i podcieniem wokół, bramą wejściową na osi głównej, z pagodą i głównym budynkiem świątynnym w centrum układu, z budynkiem medytacji i nauczania na końcu osi – takim przykładem jest świątynia Hōryūji (607 r.) w pobliżu Nary (*A Guide to Japanese Architecture* 1975: 164).

Podobnie do architektury świątyni buddyjskich, także wczesna urbanistyka Japonii opierała się na wzorach czerpanych z Chin. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na plany dawnych stolic japońskich, takich jak: Naniwa-kyō (Osaka), Fujiwara-kyō, Heijō-kyō (Nara) z VII wieku, czy Heian-kyō (Kioto) z VIII wieku (Engel 1964: 284–285). Są to ortogonalne układy rusztowe opracowane na wzorach chińskich, orientowane na osi północ – południe, nieco podobne do znanych układów obozów i miast z czasów rzymskich z *cardo* i *decumanus*.

Z czasem, w Japonii, kompozycyjne układy świątynne i mieszkalne zaczęły odchodzić od ortodoksji wczesnych modeli. Przykłady takich transformacji obserwować można w rozplanowaniu budynków świątynnych sekt buddyjskich lokalizowanych na wzgórzach położonych wokół Kioto, które z konieczności dostosowywały układ do warunków topograficznych (Oshima 2009: 156).

¹¹ Szczegółowe opisy stylów architektonicznych obiektów mieszkalnych, szintoistycznych i buddyjskich można znaleźć w rozdziale 5 *Architektura* w pracy Kubiak Ho-chi 2009: 167–194; pozycje dotyczące historii architektury japońskiej: A. Soper, R. Paine *Art. And Architecture of Japan* (1955); K. Suzuki, *Early Buddhist Architecture in Japan* (Kodansha, 1980) i wiele innych.

Złamanie osiowości kompozycyjnej i preferencje do asymetrii w przypadku architektury rezydencjonalnej widoczne jest później, „podejście to pojawiło się w okresie Muromachi (1338–1573) w przypadku pałaców budowanych w stylu *shoin*, w których kilka budynków łączonych jest ze sobą po osi przekątnej. Taki sposób aranżacji, zwany *ganko*, nazwę swoją zawdzięcza analogii do układu klucza lecących dzikich gęsi, w którym ptaki formują szyk w kształcie litery V” (Oshima 2009: 157). Znakomitym przykładem realizacji w stylu *shoin* jest nieco późniejsza bowiem pochodząca z połowy XVII wieku, wspomniana już, cesarska villa Katsura w Kioto.

Powyższe, z konieczności hasłowe, wprowadzenie dotyczące japońskiej architektury i związanej z nią estetyki wysublimowanej japońskiej tradycji architektonicznej pomoże w zarysowaniu tła dla japońskiej architektury współczesnej, która jest głównym tematem artykułu¹².

Trzy pokolenia i trzy oblicza japońskości. Kenzō Tange – Arata Isozaki – Kengo Kuma

Kilka pokoleń architektów kształtujących japońską architekturę powojenną to grupa zawodowa bardzo liczna i dynamiczna, jak pisze Charles Jencks: „Pod wieloma względami kultura architektoniczna Japonii przypomina włoski renesans – pełno tu twórczych indywidualności, które współzawodniczą ze sobą, czasami toczą spory, ale naprawdę budują.” (Jencks 1987: 337) Zatem wyłonienie najciekawszych i reprezentatywnych twórców musi być oparte na jasnym kryterium. Pomocna okazała się kolejna uwaga Jencksa, że „znaką zdrowia każdej żywej kultury jest **cykliczny bunt jednostek** i grup wobec poprzednich generacji architektów, co pozwala na nieustanny rozwój” (Jencks 1987: 337). Dlatego też wybór niniejszy będzie bazował na grupie buntowników z trzech kolejnych pokoleń.

Jedynie wybór pierwszego architekta – Kenzō Tange (1913–2005) nie spełnia tego kryterium, jednak Tange był gwiazdą spośród rówieśników i miał największy wpływ na wychowanie następnego pokolenia architektów i kształtowanie powojennej architektury japońskiej. W gronie jego uczniów, indywidualnością i zdecydowanym krytykiem mistrza został Arata Isozaki (ur. 1931). W pokoleniu kolejnym na zbuntowaną gwiazdę wyrasta Kengo Kuma (ur. 1954).

O ile wybór Kenzō Tange trudno kwestionować, to wybór Araty Isozaki może budzić pewne zastrzeżenia, bowiem wielkich twórców w tym pokoleniu było wielu (Kisho

¹² O innych interesujących aspektach tej architektury, takich jak znaczenie światła i półmroku w architekturze japońskiej odsyłam do książki Jun'ichirō Tanizakięgo *Pochwała cienia* (tłum. Henryk Lipszyc, Karakter, 2016), o tymczasowości i podleganiu wiecznemu cyklowi przemian, do poematu Kamo no Chōmei „Hōjōki” (tłum. Krystyna Okazaki, w: *Estetyka japońska*, red. Krystyna Wikoszewska); o filozofii herbaty i pawilonach ceremonii herbacianej z książki Okakuro Kakuzō *Księga herbaty* (tłum. Maria Kwiecieńska-Decker, Karakter, 2017); o kulturze materialnej i architekturze Kioto – Alex Kerr *Inne Kyoto* (Karakter, 2021) i wiele innych.

Kurokawą, Fumihiko Maki, czy będący poza tą grupą Tadao Andō). Jednak to Isozaki wydaje się być największym indywidualistą, buntownikiem i krytykiem swego mistrza, a jednocześnie paradoksalnie, jego kontynuatorem mierzącym się z tematem narodowej architektury. Wybór, Kengo Kuma jako reprezentanta następnej generacji twórców, też może być kwestionowany – dlaczego nie wspomniani tu Shigeru Ban, Toyo Ito czy Kazuyo Sejima? Wszyscy, z wyjątkiem Kuma, są laureatami Nagrody Pritzкера¹³. Jednak przyjęte w artykule kryterium znowu pomaga w dokonaniu wyboru. Bunt i krytyka mistrzów poprzedniego pokolenia ma znaczącą rolę w krystalizacji postawy artystycznej i wizji architektury młodego architekta; Kuma od wczesnych lat studenckich krytykował otwarcie realizacje wielkich poprzedników, Isozaki i Kurokawy, i Tangego.

Kenzō Tange

Kenzō Tange urodził się w 1913 r. w Osace¹⁴, zmarł w 2005 r. Ukończył studia na Uniwersytecie Tokijskim w 1938 r. Jako admirator Le Corbusiera, zaraz po studiach zatrudnił się w biurze Kunio Maekawy, który z kolei praktykował jako kreślarz w biurze Le Corbusiera w Paryżu na Rue de Sèvres 35, w latach 1928–1930 (Vogel, Yasushi, Yasushi 2014: 60–81). Po praktyce u Maekawy, w 1941 r. Tange rozpoczął dalsze studia na Uniwersytecie w Tokio, gdzie w 1946 r. został zatrudniony jako profesor. Na Wydziale Architektury prowadził pracownię „Tange Laboratory”, w której szkolili się m. in.: Takashi Asada, Sachio Otani, Taneo Oki, Koji Kamiya, Fumihiko Maki, Arata Isozaki, Kisho Kurokawa, Yoshio Taniguchi. W 1961 r. założył biuro projektowe Kenzō Tange and URTEC. Jego najbardziej znane realizacje to: Park Pamięci Pokoju w Hiroshimie (1949–1955), budynek władz prefektury Kanagawa (1954–58); Plan dla Tokio (1960); Olimpijska Hala Sportowa Yoyogi w Tokio (1964), Katedra Najświętszej Marii Panny w Tokio (1964); Plan EXPO 1970 w Osace, budynek Urzędu Miasta Tokio (1986). Kenzō Tange nagrodzony został Nagrodą Pritzкера w 1987 r.

Okres twórczych poszukiwań

Kenzō Tange studiował architekturę w połowie lat 30., w okresie japońskiej ekspansji kolonialnej w Azji, kiedy z jednej strony dyskusje architektoniczne koncentrowały się na zdefiniowaniu charakteru stylistyki mogącej symbolizować Japonię i jej mocarstwowe ambicje, a z drugiej do Japonii docierały idee stylu międzynarodowego i rozwijała się fascynacja modernizmem niemieckim i ideami Le Corbusiera. Jego starsi koledzy moderniści Maekawa i Sakakura jeszcze przed wybuchem II wojny światowej

¹³ Pritzker Prize przyznawana jest żyjącym architektom za całokształt twórczości przez Hyatt Foundation. Japońscy laureaci Nagrody Pritzкера: Kenzō Tange 1987, Fumihiko Maki 1993, Tadao Andō 1995, Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa 2010, Toyo Ito 2013, Shigeru Ban 2014, Arata Isozaki 2019.

¹⁴ Z życiorysu Kenzō Tange opublikowany na stronie Tange Associates, <https://en.tangeweb.com/company/Kenzō/>

otwarcie krytykowali narodową architekturę w stylu *teikan* i przeciwstawiali mu nowy styl międzynarodowy, odrzucający historyzm form. Projekt Pawilonu Japonii na Światowej Wystawie w Paryżu w 1937 r. autorstwa Sakakury stał się symbolem postępowego modernizmu w architekturze japońskiej¹⁵.

W okresie młodości poszukiwał własnej drogi twórczej, Kenzō Tange podczas studiów śledził i analizował zmagania Sakakury ze stylem międzynarodowym. Jego pierwsze sukcesy architektoniczne – to trzy wygrane konkursy na projekty rządowe w latach wojennych: w 1941 r. konkurs na Dom Ludowy (People's House Design Competition); w 1942 r. konkurs na Budynek Pamięci Wielkiej Azji Wschodniej (Greater East Asia Memorial Building), w 1943 Japońskie Centrum Kultury w Bankoku (Japan Cultural Center) na terenach okupowanych przez Japonię¹⁶. Przesłanie tych projektów miało podkreślać japońską dominację w okupowanym rejonie Azji. Hybrydowość tych projektów upodabiała je metodologicznie do stylu *teikan*, z tym, że Tange posłużył się innym typem odniesień formalnych. Tange nie mieszał tradycyjnych form japońskich z klasycyzmem, nie epatował też historyzującymi dachami świątynnymi. Jego projekty nawiązywały do konkretnych przykładów narodowych pomników architektury – jeden do formy świątyni Ise, przeskalowanej i wyrażonej w konstrukcji żelbetowej, drugi do Pałacu Cesarskiego w Kioto. Projekty nie doczekały się realizacji, ale zostały upublicznione w Japonii. Kunio Maekawa, który także uczestniczył w konkursach skomentował projekty Tangego następująco: „pozytywnie rzecz ujmując, takie ukształtowanie projektów dowodzi talentu architekta, ale ujmując to negatywnie – dowodzi jego przebiegłości”¹⁷ (Isozaki 2006: 17).

W 1949 r. Tange wygrał konkurs na Pomnik Pamięci Pokoju w Hiroszynie. Był to projekt, który miał zapoczątkować w Japonii epokę demokracji i modernizacji po klęsce wojennej, a także nowy styl, oczyszczony z historycznych i narodowych odniesień. Projekt Tangego wydawał się spełniać te postulaty, jednak nie do końca. Arata Isozaki celnie skomentował ten projekt, pisząc, iż w zasadzie nie można było zarzucić projektowi, że nie jest projektem modernistycznym – realizował bowiem wszystkie postulaty stylu międzynarodowego. Tange zaprojektował uniesioną na słupach horyzontalną bryłę muzeum, stosując corbusierowskie zasady architektury nowoczesnej (tzw. *pilotis* – wyniesienie budynku na słupach, płaski dach, otwartość przestrzenną rzutu, widoczną konstrukcję, uwolnioną od konstrukcji elewacji), których powściągliwość i surowość odpowiadały powadze i randze miejsca. (Fot.1.) Jednak w subtelny sposób wprowadził do projektu wątki japońskie. Isozaki zauważa, iż układ rzutu całości nawiązuje do układu

¹⁵ Pawilon Japoński pierwszy projektował Kunio Maekawa, ale jego projekt pozbawiony stylistyki japońskiej nie został zaakceptowany i rząd przyjął propozycję Kenjiro Maedy zawierającą elementy tradycyjnej japońskiej dekoracji. Po wielu zwrotach akcji, Junzo Sakakura, któremu zlecono przygotowanie i nadzorowanie realizacji obiektu w Paryżu, stworzył własny projekt na bazie planu Maedy (Fujiki, Toyoda 1998: 217).

¹⁶ Wymienione trzy projekty na podstawie: Hyunjung Cho 2011: 72.,

¹⁷ Tłum. autora.



Fot. 1. Kenzo Tange, Pomnik Pokoju w Hiroshimie – budynek muzeum (Wikimedia Commons)

pawilonu Byōdō-in w Kioto (osiowe dojście, centralnie umieszczone sanktuarium i dwa skrzydła po bokach), a proporcje kolumn budynku centralnego do podziałów drewnianych kolumn willi Katsura. Isozaki jest zdania, iż kompozycja przestrzeni nawiązuje też bezpośrednio do tradycji przestrzennej świątyń shinto i konkluduje: „dyskusja o zmodyfikowaniu i zjaponizowaniu stylu międzynarodowego znalazła w projekcie młodego Kenzō Tange swoje potwierdzenie” (Isozaki 2006: 17–18).

Kenzō Tange i „zjaponizowany” modernizm

Projekt Parku Pamięci Pokoju w Hiroszocie umocnił pozycję Kenzō Tange na arenie japońskiej i międzynarodowej, stał się punktem zwrotnym w jego dalszej karierze i wyznaczył ścieżkę ideową architekta. Kenzō Tange był modernistą poszukującym inspiracji w architekturze rodzimej. W swoich kolejnych projektach tworzył język form zmierzający do zaznaczenia lokalności swej architektury. Jego projekt budynku Urzędu Prefektury Kagawa w Takamatsu na wyspie Sikoku (1954–1958) stał się przykładem interpretacji tradycyjnych struktur drewnianych za pomocą technologii żelbetowej (wyraźne podobieństwo do układu konstrukcyjnego budynków świątynnych np. Hōryū-ji, także do werand okalających tradycyjne budynki drewniane). Projekt ten stał się wzorem dla wielu budynków publicznych powstających w latach 60.

W 1960 r. Tange opracował ideowy projekt „Planu dla Tokio”, który był dyskusją z przyjętym planem rozwoju miasta opartym na koncepcji pierścieniowej decentralizacji miasta realizowanej za pomocą systemu miast satelitarnych. Architekt biorąc za punkt wyjścia pasmowy układ komunikacyjny w poprzek Zatoki Tokijskiej zaproponował alternatywne rozwiązanie, polegające na stworzeniu nowego uporządkowanego systemu komunikacyjnego i informacyjnego, umożliwiającego dalszy rozwój układu w kierunkach prostopadłych do głównej osi. Proponowany układ pasmowego łącznika miałby się



Fot.2. Kenzo Tange, Yoyogi National Sports Hall – basen olimpijski
(Wikimedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kokuritsu_Yoyogi_Kyōgijō_1.jpg)

stać główną arterią łączącą Tokio z prefekturą Chiba, do której włączony byłby system nowych estakad zbierających ruch samochodowy z całego terenu starego Tokio. Ortogonalna i pasmowa siatka komunikacyjna tworzyła kwartały wypełnione między innymi usytuowanymi na wodzie budynkami i przestrzeniami publicznymi. Wprowadzenie do układu urbanistycznego nowego typu przestrzeni publicznych miało dać świeży impuls do rozwoju miast japońskich, bowiem jak ujął to Tange "tradycyjne japońskie miasto nie ma placów, tylko ulice, [...] my potrzebujemy czegoś więcej aniżeli tylko ulice" – jako przestrzeni spotkań dla mieszkańców (cytat za Ross 1978: 23)¹⁸.

Tange zaproponował nowatorski, linearny układ przestrzeni publicznych, który określił mianem „osi publicznej” (civic axis), z przestrzeniami zadaszonych placów, pod wysokimi, około dziesięciopiętrowymi konstrukcjami dachów o geometrii będącej parafrazą dachów świątyń buddyjskich. Ten model dachu był przez niego rozwijany w kolejnych projektach. Było to jego ukłon w stronę łączenia nowoczesnych rozwiązań komunikacyjnych i urbanistycznych z tradycją dachów japońskich – ruszt komunikacyjny wypełniony został formami o silnych konotacjach historycznych.

Jednym z najznakomitszych dzieł Kenzō Tange jest zespół sal sportowych zaprojektowanych na olimpiadę w dzielnicy Yoyogi w Tokio (1964). (Fot.2.)

¹⁸ Tłum. autora.

Także ten projekt jest przykładem mediacji współczesności z tradycją. Pomimo iż kształt konstrukcji linowych dachów tych obiegów odzwierciedla zasady statyki budynku, a geometria podpór wynika z możliwości technologicznych żelbetu, to jednak jak komentuje Isozaki: „o japońskości tej gigantycznej podwieszanej konstrukcji dachu decyduje jej podobieństwo do wielkiej świątyni Todai-ji w Nara”¹⁹ (Isozaki 2006: 53).

Kenzō Tange stał się niekwestionowanym mistrzem japońskiego modernizmu. Stworzona przez niego wizja japońskiej nowoczesności obierała się na umiejętnym wykorzystaniu międzynarodowego języka architektury w celu kontynuacji japońskiej tradycji architektonicznej. Ta tak przekonująca wizja przez lata pozostawała w Japonii zarówno punktem odniesienia, jak i wyzwaniem dla młodszego pokolenia.

Arata Isozaki

Arata Isozaki urodził się w 1931 r. w Oita na wyspie Kiusiu. Jako kilkunastoletni chłopiec był świadkiem atomowych ataków na Hiroshimę i Nagasaki. Architekturę studiował na Uniwersytecie w Tokio w latach 1949–1954, w latach 1954–1963, pracował w studio URTEC profesora Kenzō Tange, był jego najzdolniejszym uczniem. Uczestniczył w wizjonerskim projekcie ekspansji Tokio w rejonie Zatoki Tokijskiej, wspomnianym wcześniej. W 1963 r. miał odwagę uniezależnić się od swojego mentora i mistrza Kenzō Tange i założył własne biuro Arata Isozaki Atelier. Jednak współpraca z Tange się nie zakończyła – Isozaki pozostał jeszcze przez następne dziesięć lat partnerem w URTEC (Isozaki 2006: 55).

Wczesne prace Isozakiego to budynki zrealizowane w Fukuoka i mieście rodzinnym Oita. Punktem zwrotnym w karierze Isozakiego były lata 70.: Muzeum Sztuki Współczesnej w Gunma (1971–1974) i Muzeum Sztuki w Fukuoka (1972–1974). Do jego prac postmodernistycznych zaliczyć można projekty: MOCA w Los Angeles (1983–1986), budynek TCB w Tsukubie (1979–1983) i Centrum Sztuki „Art Tower Mito” w Mito (1986–1990). W latach 90. Isozaki odszedł od stylistyki postmodernizmu, częściej pracował poza Japonią: Domus w La Coruña w Hiszpanii (1995); Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków (1994); Centrum Kultury w Shenzhen, Chiny (1997–2003); Muzeum CAFA w Pekinie (2003–2008); Centrum Kongresowe Kataru w Doha (2004–2011); Sala Koncertowa Orkiestry w Szanghaju, Chiny (2008–2014); Muzeum w Hunan, Chiny (2011–2017). Arata Isozaki nagrodzony został Nagrodą Pritzкера w 2019 r.

Okres twórczych poszukiwań

Lata pracy pod kierunkiem Kenzō Tange były dla Isozakiego okresem artystycznego rozwoju, ale też niezwykle trudnym emocjonalnie i zakończonym poważnym kryzysem twórczym. Współpracował z Kenzō Tange między innymi nad obiektami EXPO 70 w Osace – nad projektem Placu Festiwalowego. Narastało w nim poczucie, iż firmuje

¹⁹ Tłum. autora.

filozofię architektury, z którą przestał się utożsamiać. Kontynuował prowadzone przez siebie projekty, jednak wewnętrzny sprzeciw i stres doprowadził go do załamania twórczego i zdrowotnego²⁰. Kryzys ten przypłacił dłuższym pobytem w szpitalu. Historyk architektury, Mark Jarzombek komentuje tę sytuację następująco: „Isozaki postrzegał Expo 70 jako niewiele więcej niż kulminację światopoglądu państwa narodowego, sformułowanego po raz pierwszy w ramach Rewolucji Meiji. Wyprodukował świat, który tak bardzo starał się być nowoczesny i japoński, że jego zdaniem produkował jedynie kicz i patetyzm” (Jarzombek 2018: 524). Isozaki zaś tak skomentował sytuację w jakiej się znalazł pracując nad projektem EXPO pod kierunkiem Kenzō Tange: „kiedy wszystko było tak, jak chciałem, nie mogłem krzyczeć, że wszystko było nie tak – ale było nie tak” (Isozaki 1998: 72).

Kryzys, który Isozaki przeszedł, pomógł mu zdystansować się od architektury Tangego i budować własną wizję architektury. To co zaproponował w opozycji do Tangego było twórczym buntem wobec mistrza. Isozaki przeciwstawił mu własną koncepcję architektury opartą na przekonaniu o cykliczności procesów historycznych, w których budowanie i destrukcja są ze sobą nierozzerwalnie splecione. Obraz ruin stał się osią jego filozofii, mówiącej, że historyczne procesy cyklicznie zmieniają świat, mieszając wątki różnych kultur, wzbudzając wojny po okresach pokoju, powodują upadek miast i ich ponowne odrodzenie ze zniszczeń i ruin. W wierszu zatytułowanym *Proces inkubacji* (1962) Isozaki pisał: „Planowanie urbanistyczne, które nie zakłada idei zniszczenia... powinno odbywać się w domach opieki geriatrycznej” (Qin 2019). W wywiadzie z 2019 r. Isozaki stwierdził: „Podobnie jak wszechświat, architektura powstaje z niebytu, na chwilę staje się czymś i ponownie odchodzi w niebyt” (Isozaki 2019)²¹.

Jego kolejne koncepcyjne wizje urbanistyczne krążyły wokół ruin. W latach 60., Isozaki publikował prace zatytułowane: „Miasto przyszłości” (1962), „Miasto w powietrzu” (*City in the Air*, 1960–1962), „Ruiny Hiroszimy po raz drugi” (1968). Były one metaforyczno-nihilistyczną wizją miasta zbudowanego na ruinach, które zostało zaprojektowane w taki sposób, aby mogło dynamicznie wielokierunkowo wzrastać jednak, w końcu ulec procesom zniszczenia, stając się na powrót ruinami. W zwierciadle koncepcji Isozakiowego, realizowana przez Tangego idea liniowego rozwoju architektury narodowej traciła swój sens. Isozaki za pomocą metafory ruin w dyplomatyczny sposób zdołał odciąć się i zanegować twórczą linię swego patrona i mistrza.

Arata Isozaki i „zjaponizowany” postmodernizm

Temat ruin pojawił się ponownie w końcu lat 70. przy okazji projektu budynku w centrum miasta Tsukuba (Tsukuba Center Building, TCB, 1983). (Fot.3.)

²⁰ Informacja uzyskana w rozmowie autora z Isozakim przeprowadzonej w 1985 r. w Tokio.

²¹ Tłum. autora, oryg.: „Like the universe, architecture comes out of nothing, becomes something and eventually becomes nothing again”.

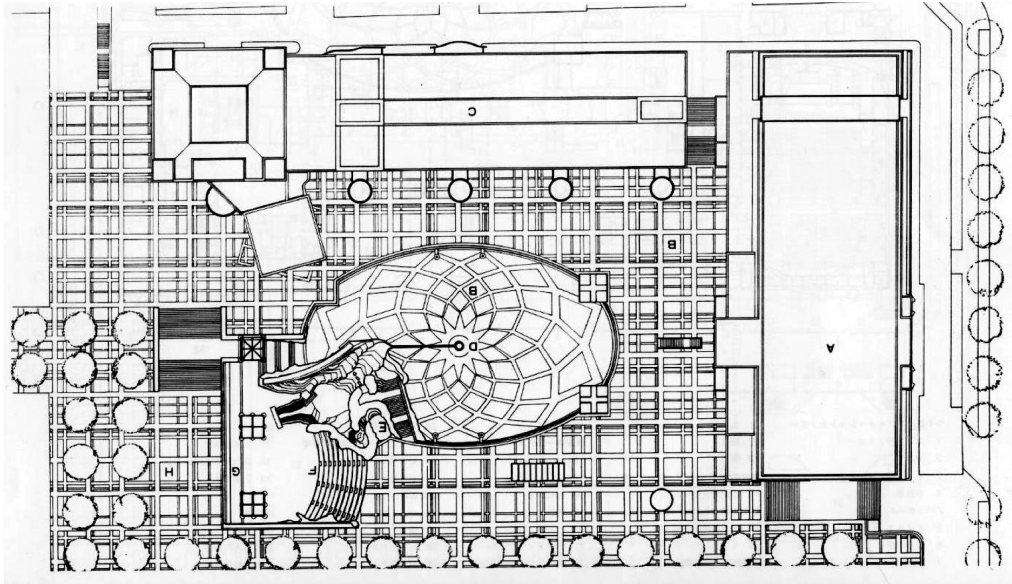


Fot.3. Arata Isozaki – Tsukuba Center Building (Wikimedia Commons)

Ten późny przykład projektu ruin ma dwa oblicza. Pierwszym jest sam budynek będący zlepkiem ruin, fragmentów architektonicznych cytatów, drugim – wielkoformatowa akwarela i seria grafik przedstawiających ruiny budynku (akwarela i sitodruki zatytułowane „Tsukuba Center Building in Ruins”, 1984), będąca swoistym autorskim komentarzem architekta do koncepcji budynku.

Koncepcja ideowa budynku TCB jest niezwykle złożona. Za jej pomocą Isozaki pragnął zilustrować stan współczesnej Japonii, według niego kulturowo zagubionej, która utraciła swą tożsamość i jest pozbawiona dotychczasowego tradycyjnego punktu orientacji i odniesienia. Isozaki ma tu na myśli sytuację Japonii po II wojnie światowej. Cesarz Hirohito ogłaszając bezwarunkową kapitulację Japonii „wyrzekł się swej boskości”²². Orędzie cesarskie pozostawiło pustkę w świadomości społecznej. Ta pustka i pozbawienie struktury społeczeństwa japońskiego jej tradycyjnego zwornika stało się ideą

²² Po klęsce Japonii alianci zachowali system cesarski w Japonii. Jednak cesarz musiał w przemówieniu radiowym 1 stycznia 1946 r. wyrzec się swej boskości, a uchwalona w listopadzie konstytucja wyznaczyła mu rolę symboliczną (Tubielewicz 1984: 424).



Fot.4. Arata Isozaki – Tsukuba Center Building, plac centralny - dialog z placem Kapitołińskim
(foto©Krzysztof Ingarden)

przewodnią projektu TCB. Wokół tematu pustki zbudowany został architektoniczny komentarz poskładany z wielu zaskakujących architektonicznych cytatów.

Centralny plac, wokół którego zakomponowane są części budynku ma skalę i kształt placu Kapitołińskiego w Rzymie. Jednak ten cytat jest negatywem w stosunku do oryginału (części białe są czarne, a czarne są białe) z pustką w środku placu, w miejscu pomnika Marka Aureliusza. (Fot.4) Tuż przy placu ustawiona jest rzeźba Dafne zmienionej w drzewo wawrzynu, będąca ilustracją myśli Isozakiiego na temat zniknięcia japońskiej kultury. Koncepcja braku środka, stanowi również jego krytyczny komentarz do koncepcji urbanistycznej nowego miasta akademickiego Tsukuba, której projekt został oparty na amerykańskim kampusie uniwersyteckim, bez wyraźnego centrum i także bez odniesienia do lokalnego kontekstu wiejskiego – pól ryżowych i lasów. Ten rozbudowany eksperyment narracyjny Isozakiiego, poparty cytatami i odniesieniami do wielu zachodnich wątków, był sam w sobie współczesną postmodernistyczną ruiną w najlepszym wydaniu. Pomocna w tym zadaniu okazało się odwołanie do derridiańskiej koncepcji dekompozycji historii wsparte autorską „ironią, inteligencją, poczuciem humoru, paradoksem”²³. Była to przewrotna i pełna ironii metoda, którą nazwać można „grą negatywności” (Ingarden 1984).

²³ Wiersz Arata Isozakiiego datowany 13.03.1985, kopia oryginału w posiadaniu autora, tłum. autora.

Isozaki uciekając od tradycyjnych japońskich form architektury, nie zdołał uniknąć samego problemu „japońskości”. Język postmodernizmu pozwolił mu odnieść się do tego tematu. Postmodernizm w wydaniu Isozakiego nie ograniczał się do gry formalnej, był obsesyjnie „japońskocentryczny” i udowadniał, możliwości wykorzystania postmodernistycznej metody do formowania architektonicznych meta-tekstów odnoszących się do kultury japońskiej. Zdaniem Charles’a Jencksa metoda Isozakiego „poprowadziła styl Zachodu o jeden krok do przodu” (Giovannini 1986).

Kengo Kuma

Kengo Kuma urodził się w 1954 r. w Jokohamie. Studia na tokijskim uniwersytecie, pod okiem prof. Hiroshiego Hary, ukończył w 1979 r. Pracę jako architekt rozpoczął w biurach Nihon Sekkei i Toda Corporation. W latach 1985–1986, za namową Fumihiko Maki (Sapeta 2021: 36) i dzięki poparciu Araty Isozakiego uzyskał stypendium Asian Cultural Council (ACC) na staż na Uniwersytecie Columbia (Kuma 2021). Po powrocie do Tokio w 1987 r. założył własne biuro Spatial Design Studio, a w 1990 r. Kengo Kuma and Associates (KAAA). Przez lata łączył karierę projektanta z pracą profesora na Uniwersytecie Tokijskim, gdzie na Wydziale Architektury prowadził laboratorium badawcze „Kuma Lab”. Do najbardziej znanych realizacji Kuma należą: Stadion Narodowy w Tokio (2021), Muzeum Wiktorii i Alberta w Dundee, Szkocja (2018), Dom Baśni Hansa Christiana Andersena w Odense, Dania (2020), Muzeum Współczesne Odunpazarı w Eskişehir, Turcja (2018), Muzeum – Drewniany Most w Yusuharze (2011), Muzeum Nezu w Tokio (2009), Chokkura Plaza w Takanezawa (2006), Prefekturalne Muzeum Sztuki w Nagasaki (2005), Bamboo (Great) Wall, Chiny (2002), Muzeum Andō Hiroshige w Batō (2000).

Okres twórczych poszukiwań

Wyjazd na stypendium do Uniwersytetu Columbia był dla Kuma ważnym momentem kształtowania się jego świadomości kulturowej. W kontekście i kontraście do życia artystycznego i architektonicznego Nowego Jorku, zaczął dostrzegać swą odrębność związaną z tradycyjnym kulturowo obyczajem japońskim. Kuma wspomina swoje doświadczenia następująco:

Moi przyjaciele z Columbia University bardzo mądrze posługiwali się komputerami, ale nie czułem sympatii do tego [...] starałem się iść w przeciwnym kierunku [...] Chciałem użyć ręki do pracy z materiałem i poczuć materiał ręką. To właśnie uświadomiłem sobie w Nowym Jorku. Poza tym w Nowym Jorku kupiłem matę *tatami*, to materiał podłogowy pawilonów herbacianych. Zaprosiłem przyjaciół na ceremonię parzenia herbaty. Siedząc na macie *tatami* całkowicie się zmieniamy... W Japonii nie czułem tego typu doświadczenia, ale w Stanach mogłem dostrzec znaczenie japońskiej przestrzeni²⁴ (Prinz 2019).

²⁴ Wszystkie blokowe cytowania Kengo Kuma w tym rozdziale – tłum. autora.

Po powrocie z Nowego Jorku założył własne biuro. Jego pierwsze budynki były kontynuacją stylistyki postmodernizmu. Zrealizował w Tokio budynki „M2” (1987–1991) i „Doric Building” (1991). Były to ironiczne kolaże budowane z elementów architektury klasycznej – złożone z arkad, ciężkich kamiennych boniowań na elewacjach, przeskalowanych fragmentów kolumn jońskich łączonych na zasadzie przypadkowości i w myśl zasady sformułowanej przez Venturiego „less is bore”. Wpasowywały się one w strategię dekonstrukcji, fragmentarycznego cytatu, groteskowej deformacji, żartu itp., przypominając niektóre prace Araty Isozakiego z lat wcześniejszych. Był to jednak krótki epizod w karierze Kuma. Kuma zdał sobie sprawę, że formalizm języka postmodernizmu ogranicza architekturę. W opublikowanej w 2002 r. książce, w rozdziale zatytułowanym „Ponurość formy kontra wolność”, próbował zdystansować się do postmodernizmu, któremu w Japonii przewodził Isozaki:

Arata Isozaki był mistrzem formalizmu w Japonii. Swoją przemyślną decyzją o nieprzyjmowaniu stanowiska na uniwersytecie, Isozaki nakreślił granicę między swoim podejściem formalistycznym a konwencjonalnym formalizmem akademickim, przez co udało mu się zachować awangardowy wizerunek (Kuma 2002: 57).

Kuma miał tendencję do definiowania swoich przekonań poprzez negację; był bardzo negatywnie nastawiony do pompatycznej architektury starszego pokolenia. Marcin Sapeta, partner w biurze Kuma komentuje to następująco:

Kuma od lat studenckich miał bezkompromisowy stosunek do twórczości architektonicznej, [...] w pisanych przez siebie artykułach nie stronił od negatywnych komentarzy, często bezczelnych, lecz wybaczalnych w jego młodzieńczej naiwności. Kuma budował swoją wizję architektury na drodze negacji, na bazie zgryźliwej krytyki, nie obawiając się środowiskowych konfliktów (Sapeta 2021: 35).

Kuma krytykował nie tylko formalizm, także pewien autorytarny styl wypowiedzi starszych kolegów po fachu:

Tange, a później Isozaki, obaj wyznaczający standardy publicznych debat, szli królewską drogą architektury. Jako moderniści mieli za sobą siłę i technologię dużych korporacji. To było tak, jakby cesarska monarchia powróciła (Kuma 2002: 136).

oraz:

Nie tylko tekstura prac Kurokawy i Isozakiego sprawiała niemiłe wrażenie, ale także ich pompatyczne osobowości. Obaj byli uczniami Tange i zachowywali się jakby byli bogami [...] ich kreacje były obiektami obcymi w japońskim środowisku, które jest zbiorem rzeczy

o małej skali i ponieważ prace te były oderwane od otoczenia, sprawiały wrażenie błogosławionych „dzieł” „bogów” (Kuma 2020: 10).

Kuma zwracał uwagę na siłę oddziaływania architektury i na odpowiedzialność architekta za decyzje podejmowane w odniesieniu do otoczenia kulturowego, krajobrazu, społeczeństwa i natury. Jego zdaniem ta silna możliwość oddziaływania architektury na rzeczywistość powinna poruszać naszą świadomość i sumienie.

Architektura zawsze będzie potężna [...] ona zawsze zwycięży. Nawet nie pomoże wprowadzenie [do procesu projektowego] partycypacji społecznej, bowiem formy architektury mogą być sterowane jakimiś zewnętrznymi parametrami, na przykład cyfrowymi, a fantazje formalne pochodzące prosto ze świata disnejowskiego zawsze mogą się ludziom podobać. Wszystko zaczyna się w momencie uświadomienia sobie takiego stanu rzeczy. Osiągnąwszy tę świadomość, musimy teraz powoli i delikatnie wyłądownać naszym niebezpiecznym obiektem zwanym architekturą na niezwykle delikatnej rzeczywistości (Sapeta 2021: 59).

W konsekwencji braku zleceń w Tokio w połowie lat 90., Kuma zmuszony był szukać pracy na prowincji. Był to z pewnością ciężki okres poszukiwania własnej drogi. W tym czasie miał okazję poznać lokalne techniki rzemiosła budowlanego. Ten okres w rezultacie okazał się niezwykle ważny bowiem rozwinęła się wrażliwość Kuma na materiał i skalę miejsca. Wspomina te lata następująco:

w małych wioskach na szczęście mogłem projektować małe obiekty. Na przykład małą toaletę publiczną w małej górskiej wiosce, a na ten projekt miałem wystarczająco dużo czasu, by pracować blisko z rzemieślnikami. Nauczyłem się od nich wielu rzeczy, jak robić papier ryżowy, jak robić stiuki. [...] mogłem nauczyć się czegoś, czego nie mogłem nauczyć się na uniwersytecie (Prinz 2019: 09.30).

Kuma dzięki tym nowym obserwacjom mógł dostrzec nową perspektywę możliwości twórczych, odciąć się od ciężaru dziedzictwa przejętego od poprzedniego pokolenia, reprezentowanego przez japoński panteon star-architektów:

[...] nie chcę podążać za poprzednim pokoleniem. W Japonii mamy swoje wielkie gwiazdy [...] Ich projekty wyglądają niesamowicie, więc pójdzie w innym kierunku wydaje się niezwykle trudne. Dla mnie ważne było to, iż mogę pracować w zupełnie odmiennych warunkach. Publiczna toaleta w małej wiosce to dla architekta uczucie zupełnie nowe. Skala zadania jest niewielka, budżet bardzo ograniczony, a klient nie chce mieć modnego projektu, niemniej takie trudne warunki były dla mnie dużą lekcją i wskazówką co do przyszłej architektury (Prinz 2019: 12.30).

Kengo Kuma i japońska nowa materialność

Sukces zawdzięcza Kuma zerwaniu ze stylistyką postmodernizmu. Metoda projektowania Kuma kształtowała się na bazie doświadczeń zdobytych w pracach nad obiektami o niewielkiej skali, które architekt realizował poza Tokio, współpracując z lokalnymi mistrzami tradycyjnego rzemiosła. Fascynowało go poszukiwanie nowych środków wyrazu realizowanych z wykorzystaniem tradycyjnych technik i naturalnych materiałów, które mogłyby pośredniczyć pomiędzy współczesnym światem a zmysłami i egzystencjalnym bogactwem życia człowieka. Drogą do tego celu jest eksperymentowanie z tworzywem, z materiałami budowlanymi oraz liczne próby niekonwencjonalnego użycia drewna, w tym bambusa, a także kamienia, ceramiki itp.

Kuma zaczął poszukiwać subtelnych relacji pomiędzy przestrzenią, materiałami a ich percepcją, upraszczając i usuwając architektoniczną formę na drugi plan, zgodnie z jego ideą architektury definiowanej jako mała lub „antyobiektowa” (Kuma 2013: 10). Architektura zdaniem Kuma nie powinna dominować, powinna wyrażać odpowiedni poziom równowagi i harmonii z krajobrazem. Także z ciałem i skalą człowieka, poprzez odpowiedni dobór materiałów i technik lokalnych, co jest powrotem do źródeł i wartości tradycyjnej architektury Japonii. W tym poszukiwaniu Kuma redukował też gamę materiałów do niezbędnego minimum, nadając im pierwszorzędne miejsce i rolę budującą formę i znaczenie architektury. Zestawienia szkła i wody, szkła i bambusów tworzą przestrzeń percepcji zmysłowej, drewno i jego ciesielskie połączenia stają się przedmiotem eksperymentu, podobnie jak kamień i jego możliwości geometrycznego wykorzystania jako elewacyjnej przesłony – wręcz dzianiny o zmiennym wzorze narzuconej na szklaną elewację. W jego kompozycjach widać ruch, naturalność, asymetryczność, architektura jest maksymalnie haptyczna, dynamiczna, a jednocześnie harmonijna i emanująca spokojem. Kuma traktuje budynek jako efekt relacji pomiędzy ciałem człowieka, materią a środowiskiem. Przywrócenie architekturalności umożliwiło zbliżenie pomiędzy tradycją japońską i wyzwaniem współczesnej architektury zrównoważonej.

Poniżej kilka przykładów tego konsekwentnego podkreślania znaczenia materiału w architekturze, w których tradycyjne materiały odnajdują swoje nowe życie. W projekcie domu bambusowego (Great Bamboo Wall, 2002) zrealizowanym w ramach zespołu pod nazwą „Komuna pod Wielkim Murem” (Commune by the Great Wall) pod Pekinem, Kuma zaprojektował niektóre ściany domu i żaluzje zewnętrzne z płaszczyzn złożonych z bambusowych listew.

W centrum planu znajduje się otoczony wodą taras z bambusową podłogą i przestrzenią do medytacji otwartą na krajobraz. Bambus w projekcie ma w tym przypadku symboliczne znaczenie kulturowe, ma podkreślać wspólnotę tradycji budowlanej w obu państwach, a horyzontalna forma budynku ma podkreślać wpisanie się i podporządkowanie kompozycji otoczeniu i naturze. (Fot.5.)

Jako przykłady niekonwencjonalnego zastosowania drewna przedstawić należy dwa projekty – pierwszy to Hiroshige Museum of Art w Bato (2000), w którym listwy



Fot.5. Kengo Kuma – Great Bamboo Wall House (foto©Krzysztof Ingarden)

z drewna cedrowego zostały użyte do stworzenia płaszczyzn przystaniających szklany dach i niektóre ściany muzeum. Przepuszczające światło ściany przy zestawieniu kilku warstw tworzą głębie perspektywy, co było w zamierzeniu autora nawiązaniem do prac graficznych Hiroshige.

Kolejnym eksperymentem jest budynek ciastkarni „Sunny Hills” w Omotesandō w Tokio (2013). (Fot.6.) Zewnętrzna forma drewniana, będąca zarazem konstrukcją budynku ma swobodny kształt chmury otaczającej wnętrze. W łączeniu drewnianych elementów wykorzystano tradycyjną japońską technikę ciesielską zwaną piekielnym łączem (*Jigoku gumi*). Projektant osiągnął efekt pełnej naturalności i organiczności przestrzeni wewnętrznej, poruszanie się po niej przypomina las drzew, pomiędzy którymi widzimy błękit nieba i przebłyski słońca. Przykładem eksperymentowania z kamieniem są projekty Chokkura Plaza w Takanezawa (2006) i Muzeum Kamienia w Nasu-Machi.

Budynek przy Chokkura Plaza jest otwartym pawilonem przy stacji kolejowej, powstałym jako rozbudowa starego magazynu. Wykonany jest z kamienia *Oya*²⁵

²⁵ Kamień *Oya*, jasny pumeks wulkaniczny, Frank Lloyd Wright użył przy budowie Imperial Hotel w Tokio jako materiał elewacyjny.



Fot.6. Kengo Kuma – ciastkarnia Sunny Hills, Tokio (foto©Krzysztof Ingarden)

wydobywanego lokalnie wokół miasta Oya. Elewacje budynku są transparentne, ich wzór jest utworzony z elementów kamiennych o romboidalnym kształcie łączonych ze sobą stalowymi łącznikami. Muzeum Kamienia w Nasu-machi (2000) jest adaptacją starych magazynów ryżu, wykonanych z kamienia *Ashino*²⁶, na przestrzeń wystawową rzemiosła kamiennego. Kamień Ashino został w tym przypadku wykorzystany do wykonania poziomych żaluzji. W obu ostatnich przykładach kamień nie jest użyty jako materiał konstrukcyjny, jest zastosowany, jakby wbrew swym cechom fizycznym, do stworzenia delikatnego porowatego wzoru, rodzaju półtransparentnej firany, której zadaniem jest przepuszczenie i przefiltrowanie światła do wewnątrz.

Cechą wspólną przytoczonych projektów jest eksperymentalny sposób traktowania tradycyjnych japońskich materiałów budowlanych, skupienie uwagi na jego cechach fizycznych i wizualnych. Doświadczenie tej architektury opiera się na percepcji delikatnej gry światła w przestrzeniach budowanych z naturalnych, miejscowych surowców i na doświadczaniu ich materialności zarówno zmysłem wzroku, jak i dotyku. Cechy te stanowią o jej głębokim zakorzenieniu w tradycji i estetyce architektury japońskiej. Ten

²⁶ Kamień Ashino – szary bazalt.

nurt architektury bliski jest także filozoficznej refleksji wyrażanej przez takich architektów i teoretyków zachodnich jak Peter Zumthor (2006, 2010), czy Juhani Pallasmaa (2012), którzy szczególne znaczenie architektury widzą w możliwości definiowania przez nią szerokiego pola relacji człowieka z otoczeniem za pośrednictwem doświadczeń zmysłowych, a zwłaszcza haptycznych, co podkreśla jej związek z miejscową tradycją kulturową.

Podsumowanie

Przegląd twórczych postaw przedstawicieli trzech pokoleń architektów japońskich, przedstawia nam trzy różne wizje nowoczesności pozostające w polu silnego oddziaływania japońskiej tradycji. Pierwszą z nich była udana próba zainicjowana przez Kenzō Tange – stworzenia **japońskiej formy nowoczesnej** w architekturze i urbanistyce powojennej, splatając modernizm z elementami form historycznych. Była to metoda oparta na adaptacji tradycyjnych elementów ikonicznych do języka modernizmu.

Drugą wizję opozycyjną do poprzedniej, zaproponował Isozaki, który za pomocą swej koncepcji ruin odciął się od stylu i metody swojego mistrza. Jego idea cyklicznych zmian i katastrof zawiodła go w stronę atrakcyjnego z tego punktu widzenia postmodernizmu. W jego wydaniu był to postmodernistyczny meta-język, który opierał się na autorskiej interpretacji stanu kultury i społeczeństwa Japonii. Był to w **postmodernizm zjaponizowany**, przefiltrowany przez odniesienie go do sytuacji lokalnej, przez co paradoksalnie, kontynuował wysiłki Tangego zmierzające do stworzenia japońskiego stylu odpowiadającego na wyzwania swych czasów.

Trzecią drogę ku japońskości prezentuje Kengo Kuma, który odrzucił retorykę starszych mistrzów, krytykował pompatyczność postaw pokolenia Tangego a także Isozaki i Kurokawy i realizuje obecnie swą wizję architektury, w której forma nie prowadzi wiodącego dyskursu formalnego z historią, zanika, jest wymazana („erasing architecture”²⁷), podporządkowana jest miejscu i funkcji, a także materiałowym eksperymentom, mającym na celu zbliżenie architektury do ludzkiego świata zmysłów, do architektury mającej jedynie pośredniczyć w kontakcie z naturą i do architektury zakorzenionej w tradycyjnych technikach architektury lokalnej, prowincjonalnej, budowanej z materiałów takich jak drewno, bambus, kamień. To **japońska nowa materialność**, czyli odnajdywanie przez architekturę znaczenia relacji materia – zmysły w oparciu o materiały i rzemieślniczą tradycję budowania. Przy czym nie można mówić tu o dosłowności w przekazywaniu tej tradycji, a raczej o poszukiwaniu artystycznej esencji, umiejętności abstrahowania i dalekiej peryfrazji w odniesieniu do źródła. Tendencja ta jest z pewnością bliska, choć nie tożsama z szerszym nurtem definiowanym przez Kennetha

²⁷ W katalogu Archilab, Kengo Kuma pisze: Chcę wymazać architekturę, to jest to, co zawsze chciałem i mało prawdopodobne jest, abym kiedykolwiek zmienił zdanie”, („I want to erase architecture, that’s what I’ve always wanted to do and it’s unlikely I’ll never change my mind”). (Kuma 2000)

Framptona jako regionalizm krytyczny (critical regionalism), a także z pojęciem „nowy wernakularyzm”, w znaczeniu stosowanym przez Andrzeja Szczerskiego (Szczerski 2015: 209–229) w odniesieniu do zjawisk w sztuce i architekturze światowej, ale też i polskiej przełomu XX i XIX w.

Każda z trzech omawianych tendencji stylistycznych w charakterystyczny dla siebie sposób odnosi się do tradycyjnych źródeł. Różnice te są dobrze widoczne z punktu widzenia semiotyki architektury i można przypisać każdej z tych metod posługiwanie się innymi rodzajami architektonicznych znaków spośród klasycznej triady: indeks, ikona i symbol²⁸. Architektura Tangego odnosi się do architektury historycznej poprzez odniesienia formalne – ikoniczne²⁹. Isozaki odnosząc się do kultury japońskiej tworzy meta-teksty o charakterze symboli³⁰ w oparciu o znaki ikoniczne odnoszące się do nie-japońskich źródeł kulturowych. Kuma zaś w ramach swoich eksperymentów z tradycyjnymi materiałami odnosi się do japońskiego dziedzictwa za pomocą znaków typu indeks³¹.

W japońskiej architekturze zaobserwować można też zjawisko dynamicznego sprzężenia międzypokoleniowego, rodzaj rywalizacji połączony z **butem**, o którym pisał Charles Jencks. Z jednej strony widzimy zachowanie ciągłości pokoleniowej architektonicznych mistrzów w tym sensie, iż każde pokolenie wyłania wybitne i twórcze osobowości, które mają za nauczycieli i mentorów jednostki równie wybitne. Z drugiej – dynamiczność tej relacji polega na twórczym negowaniu wypracowanych wcześniej metod. Arata Isozaki zanegował metodę swego mistrza, aby wprowadzić do Japonii zdekonstruowany świat zachodniego postmodernizmu w opozycji do „post-zachodniej” estetyki modernizmu³² reprezentowanej przez Tangego. Kengo Kuma zakwestionował

²⁸ Fundamentem semiotyki architektonicznej stała się koncepcja, którą w ramach swojej filozofii pragmatyzmu stworzył Charles S. Peirce (1839–1914). Autor ten wprowadził klasyczny już podział znaków na indeksy, znaki ikoniczne i znaki symboliczne (Ingarden 2017: 19). Więcej na temat zagadnienia formy i znaku w architekturze w rozdziale pt. *Forma i jej funkcja reprezentacji* w: Ingarden 2017: 13–23.

²⁹ Znaki ikoniczne – to grupa odnosząca się do przedmiotów oznaczanych za pomocą podobieństwa, które może być szeroko rozumiane, bowiem zawiera w sobie podobieństwo wizualne (wizerunek), ale także podobieństwo struktury (diagram) i analogię formy (metaforę) (Ingarden 2017: 19).

³⁰ Znaki symboliczne, których odczytanie, w przeciwieństwie do poprzednich, wymaga znajomości kodu kulturowego. Znaki symboliczne wykorzystują jako nośniki zarówno indeksy, jak i znaki ikoniczne (Ingarden 2017: 19).

³¹ Za indeksy uznaje się znaki, które są interpretowane (w stosunku do przedmiotu znaku) w sposób bezpośredni, na zasadzie bodziec-reakcja. Za ich odpowiedniki w architekturze uznać można użyte w dziele znaki i formy nakazujące, a raczej wymuszające, sposób poruszania się w obiekcie (np. ściany, drzwi, schody kierujące ruch po budynku), a także związki pomiędzy użytymi w budowni materiałami a bezpośrednimi reakcjami na nie (np. materiały gładkie, chropowate, śliskie, zimne, szorstkie itp.). Ich odczytanie – interpretacja ma charakter „dynamiczny” i bezpośredni – opiera się na systemie reakcji na bodźce wizualne, i szerzej – zmysłowe, których doznajemy w bezpośrednim kontakcie z materiałami o zróżnicowanych cechach fizycznych, takich jak temperatura, faktura powierzchni, kolor, emitowany dźwięk itp. (Ingarden 2017: 19).

³² „A post-Western aesthetic” – termin użyty przez Rema Koolhaasa w: R. Koolhaas, H. Obrist 2011 (cytat za Hyunjung 2011: 82).

postawę modernistów i postmodernistów, uznał za błąd swoje wczesne prace pozostające w stylistyce postmodernizmu i zwrócił się ku eksperymentom materiałowym, których źródłem jest architektura tradycyjna.

Bunt pokoleniowy, gdy dochodziło do oderwania się uczniów od swych mistrzów, odbywał się zawsze na najwyższym zawodowym poziomie; zanegowanie bowiem drogi mistrza wymaga nie tylko determinacji, ale i mistrzowskiego talentu. Nigdy jednak bunt nie powodował całkowitego zerwania nici wiążących te pokolenia. Starsze pokolenie pomimo różnic, wspierało młodszych kolegów, pomagało zdobyć stypendia na zagraniczne staże, promowało ich na rynku zleceń³³, mając na względzie wzajemny rozwój i wspólny interes, jakim jest dobro i rozwój japońskiej kultury. Młodsze pokolenie pozostaje zaś wdzięczne starszym kolegom za naukę, wprowadzenie w świat wysokiej architektury i pomoc, pomimo buntu, w którego wyniku dochodziło do „odrzczenia silnika rakiety”, który wyniósł ich na wysoką orbitę.

Bibliografia

- A Guide to Japanese Architecture* 1975. Tokyo: Japan Architect.
- Alberowa Z. 1983. *O sztuce Japonii*. Warszawa: Wiedza Powszechna
- Bognar B. 1985. *Contemporary Japanese Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Engel H. 1964. *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*. Vermont–Tokyo: Charles E Tuttle Publishers.
- Daiki A. 2009. The Founding of Bunriha Kenchikukai: Art. And Expression in Early Japanese Architectural Circle, 1888–1920. *Aesthetic*, No. 13.
- Fujiki T., Toyoda K. 1998. Design Process of Japanese Pavilion, Paris Exposition 1937. *Architecture Planning Environment Engineering. Architectural Institute of Japan*, No. 514, 217–223, https://www.jstage.jst.go.jp/article/aija/63/514/63_KJ00004222897/_pdf/-char/en, 15.12.2021.
- Giovannini J. 1986. Arata Isozaki: From Japan. A New Wave of International Architects. *New York Times*, 17.08.1986, <https://www.nytimes.com/1986/08/17/magazine/arata-isozaki-from-japan-a-new-wave-of-international-architects.html#after-story-ad-7>, 10.12.2021.
- Hyunjung C. 2011. Hiroshima Peace Memorial Park and the Making of Japanese Postwar Architecture. *Journal of Architectural Education*, <https://doi.org/10.1080/10464883.2012.720915>, 10.12.2021.
- Ingarden K. 1984. Tsukuba Center Building – Arata Isozaki, gra negatywności. *Architektura*, 05.1984.
- Ingarden K. 2017. *Jakimi mówimy językami? Próba klasyfikacji architektury Drugiej i Trzeciej Rzeczypospolitej*. Kraków: Wydawnictwo KAAF.M.

³³ Przykładem takiego zaangażowania jest działalność kuratorska Arata Isozaki w projektach promujących młode pokolenie, takich jak Kumamoto Art Polis, <https://www.japanvisitor.com/japan-city-guides/kumamoto-artpolis>.

- Isozaki A. 1998. *Four Decades of Architecture*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, <https://doubleoperative.files.wordpress.com/2009/12/isozaki-arata-four-decades-of-architecture.pdf>
- Isozaki A. 2006. *Japan-ness in Architecture*. USA: The MIT Press.
- Isozaki A. 2019. cytaty wypowiedzi Arata Isozaki zamieszczone w artykule Amy Qin pt. Arata Isozaki's architecture defies categorizations. *New York Times*, 6.03.2019, <https://kentaro-takahashi.com/news/19-03-06>, 10.12.2021.
- Jackson N. 2019. *Japan and the West. An Architectural Dialogue*. London: Lund Humphries.
- Jarzombek M. 2018. Positioning the Global Imaginary: Arata Isozaki. 1970. *Critical Inquiry*, 02.2018.
- Jencks Ch. 1987. *Ruch nowoczesny w architekturze*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Koolhaas R., Obrist H. 2011. *Project Japan: Metabolism Talks*. Köln: Taschen.
- Kordzińska-Nawrocka I, Kozyra A. (red.) 2017. *Tradycja w kulturze popularnej Japonii*. Warszawa: Wydawnictwo UW.
- Kotański W. 1974. *Sztuka Japonii*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe
- Kubiak Ho-Chi B. 2009. *Estetyka i sztuka japońska*. Kraków: Universitas.
- Kuma K. 2000. Katalog, <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/kengo/kengoen.htm>
- Kuma K. 2002. *Makeru Kenchiku*. Tokio: Iwanami Shoten. (Wyd. ang.: *Architecture of Defeat*. Rutledge 2019.)
- Kuma K. 2013. *Anti-Object: The Dissolution and Disintegration of Architecture*. London: Architectural Association (e-book).
- Kuma K. 2019. *Kengo Kuma 2014–2019*. AV Monografias, No. 218–219.
- Kuma K. 2020. *Kengo Kuma 2013–2020*. Tokyo: GA. ADA Edita.
- Kuma K. 2021. *Kuma Newsletter #39*, <https://kkaa.co.jp/newsletter/kkaa-newsletter-39/?language=en>, 10.12.2021.
- Kurokawa K. 1991. *Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis*. American Institute of Architects.
- Mach-Bryson U., Zalewska A. 2014. (red) *Materialne i niematerialne dziedzictwo kultury Japonii*, Warszawa: Wydawnictwo UW
- Naito A. 1977. *Katsura. A Princely Retreat*. Tokyo: Kodansha International.
- Oshima K.T. 2009. *Arata Isozaki*. London: Phaidon.
- Pallasmaa J. 2012. *Oczy skóry*. Kraków: Instytut Architektury.
- Prinz A. 2019. *Kengo Kuma on Career Choices, Cross-cultural Education and His Proudest Moment in Architecture*. Archdaily, <https://www.archdaily.com/923670/kengo-kuma-on-career-choices-cross-cultural-education-and-his-proudest-moment-in-architecture>, 10.12.2021.
- Qin A. 2019. *Pritzker Prize Goes to Arata Isozaki, Designer for a Postwar World*. New York: New York Times, https://www.nytimes.com/2019/03/05/arts/design/pritzker-architecture-prize-arata-isozaki.html?emc=edit_NN_p_20190306&nl=morning-briefing&nid=70397799ion%3DwhatElse§ion=whatElse&te=1

- Ross M.F. 1978. *Beyond Metabolism, The New Japanese Architecture*. McGraw-Hill Book Company, New York
- Sapeta M. 2021. *Kengo Kuma, Architektura, Materiał, Eksperyment*. Kengo Kuma Eksperyment Materiał Architektura – katalog wystawy. Kraków: Muzeum Manggha.
- Seligmann A. 2016. *Japanese Modern Architecture 1920–2015 Developments and Dialogues*. The Crowood Press (e-book).
- Stec B. 2021. *Architektura jak czarka dobrej herbaty*. Kengo Kuma Eksperyment Materiał Architektura – katalog wystawy. Kraków: Muzeum Manggha.
- Szczerski A. 2015. *Cztery Nowoczesności*. Kraków: Dodo Editor.
- Tange K., Ishimoto Y. 1960. *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press
- Tange K., Kawazoe N. 1965. *Ise: Prototype of Japanese Architecture*. Tokyo: MIT + Zokeisha Publications.
- Tubielewicz J. 1984. *Historia Japonii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Vogel Ch., Yasushi I., Yasushi Z. 2014. Hayama Reiko. Between the Acts: Legacies from Le Corbusier and Kunio Maekawa. *DEARQ – Revista de Arquitectura / Journal of Architecture*, No. 15.
- Wilkoszewska K (ed). 2001. *Estetyka Japońska, Antologia*. Kraków: Universitas
- Wilkoszewska K (ed). 2002. *Estetyka czterech żywiołów*. Kraków: Universitas
- Wilkoszewska K (ed). 2005. *Estetyka Japońska, słowa i obrazy*. Kraków: Universitas
- Zumthor P. 2006. *Atmospheres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser.
- Zumthor P. 2010. *Myslenie architekturą*. Kraków: Katakter.

Autor:

Prof. KAAFm dr hab. inż., arch. Krzysztof Ingarden

e-mail: kingarden@afm.edu.pl

Artur Jasiński

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5285-8143>

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Nowe muzea domów mody: architektura jako narzędzie wzmacniania wizerunku i siły marki

The new museums of fashion houses: architecture as a tool in strengthening the image and value of a brand

Abstract

The expansion of fashion as a subject of exhibitions and academic research is currently one of the most interesting trends in the world of museology. Temporary exhibitions concerning popular culture, style, and fashion have become immensely popular. Their goal is not simply to increase attendance and boost museums' budgets; they also signal the growing role that fashion plays in modern culture both popular and high. Fashion brand museums and modern art museums created by high fashion houses' foundations, often in spectacular architectonic forms, constitute a new genre of museum, one worthy of particular attention. In the book titled "Fashion and Museums", Marie Riegels Melchior divided the relationship between museology and fashion into three periods. The author of this paper proposes that another, fourth period should be added to this division, dated to the late 20th and early 21st century, which marks the emergence of a new phenomenon: the New Museum of Fashion as a sophisticated tool making use of the synergy between museology, fashion, and architecture to strengthen the market value of a given brand. Those institutions have diversified profiles, but they share many common features, especially in marketing strategies.

Key words: fashion, new museology, architecture of museums, branding

Jednym z najbardziej interesujących trendów obserwowanym obecnie w świecie muzealnictwa jest ekspansja mody, jako tematu wystaw i przedmiotu badań naukowych. Najpopularniejszymi wydarzeniami muzealnymi XXI wieku stały się czasowe ekspozycje dotyczące popkultury, stylu i mody. Służą one nie tylko ożywieniu frekwencji i wzmocnieniu muzealnych budżetów – są także sygnałem coraz silniejszej roli, jaką moda

odgrywa we współczesnej kulturze, zarówno masowej, jak i wysokiej. Szczególną uwagę zwraca wykształcenie się nowego, odrębnego typu muzeów, do których należą firmowe muzea mody i muzea sztuki współczesnej, stworzone przez fundacje wielkich domów mody. Marie Riegels Melchior w książce „Fashion and Museums” podzieliła związki muzealnictwa i mody na trzy okresy. Autor niniejszego artykułu postuluje dodanie do nich kolejnego, czwartego okresu, datowanego na przełom XX i XXI wieku, kiedy to wykształciło się zjawisko nowego muzeum domów mody: wyrafinowanego narzędzia wykorzystującego synergię muzealnictwa, mody i architektury dla wzmacniania wizerunku i pozycji rynkowej danej marki. Są to instytucje o zdywersyfikowanych profilach wystawienniczych, jednak posiadające wiele wspólnych cech, szczególnie na poziomie marketingowym.

Słowa kluczowe: moda, nowe muzealnictwo, architektura muzeów, branding

Odebrano / Received: 06.01.2022

Zaakceptowano / Accepted: 28.06.2022

Wstęp

Marie Riegels Melchior, kuratorka w Designmuseum Danmark, podzieliła muzealną historię mody na trzy okresy: w pierwszym przedmiotem badań był ubiór. W drugim okresie zaczęło się kształtować muzealnictwo mody jako odrębna dyscyplina muzealna, trzeci – trwający do dziś okres – to dojrzałe już muzealnictwo mody, rozwijające się równoległe do nowego muzealnictwa. Moda stała się atrakcyjnym tematem, który gwarantuje muzeom frekwencję i zainteresowania medialne (Riegels 2014: 6–9). Autor niniejszego artykułu postuluje dodanie do nich kolejnego, czwartego okresu, którego początek datowany jest na przełom XX i XXI wieku, kiedy to wykształciło się zjawisko nowego muzeum domów mody wykorzystującego synergię muzealnictwa i architektury dla wzmacniania wizerunku i pozycji rynkowej danej marki. Tym razem to nie muzealnicy, lecz wielcy przedsiębiorcy i właściciele domów mody odkryli siłę marketingową drzemącą w muzeach, sztuce i architekturze. Celem artykułu jest charakterystyka tego zjawiska w oparciu o analizę muzeów domów mody powstałych w Europie Zachodniej podczas ostatniego dwudziestolecia.

Najpopularniejszymi wydarzeniami muzealnymi wszechczasów były dwie wystawy dotyczące mody, stylu i popkultury: „Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination”, zorganizowana w 2018 roku przez nowojorskie Metropolitan Museum of Art, którą odwiedziło 1 659 647 osób i wystawa „David Bowie” z 2016 roku, w londyńskim Victoria & Albert Museum, z ponad dwumilionową widownią (Coates 2019). Te muzealne *blockbusters*, gromadzące tłumy widzów i ściągające uwagę mediów, służą nie tylko ożywieniu frekwencji i wzmocnieniu muzealnych budżetów – są także sygnałem coraz silniejszej roli, jaką moda odgrywa we współczesnej kulturze, zarówno popularnej, jak i elitarnej.

Victoria & Albert Museum jest najważniejszym wśród światowych muzeów sztuki użytkowej. Peter Vergo nazwał go „jedną z największych instytucji

edukacyjnych na świecie” (Vergo 2005: 334). Na wystawach czasowych organizowanych w minionej dekadzie bardzo silnie eksponowane były zjawiska ze świata mody, stylu i popkultury. Na przykład w lecie 2015 roku prezentowane były tam aż trzy wystawy poświęcone tej tematyce: „Alexander McQueen: Savage Beauty”; „Shoes: Pleasure and Pain” oraz „What is Luxury?” Szczególnie wrażenie robiła ta pierwsza. Multimedialny pokaz, za pomocą oryginalnych strojów, akcesoriów i manekinów, wzbogaconych filmami video i transową muzyką, prezentował perwersyjny i bogaty plastycznie świat mody, stworzony w wyobraźni McQueena. Wystawa ta, zorganizowana przez nowojorskie Metropolitan Museum of Art, gdzie w trzy letnie miesiące 2011 roku odwiedziło ją ponad 660 000 osób, stała się także sukcesem frekwencyjnym w Londynie, obejrzało ją tam blisko pół miliona zwiedzających. Dla porównania można dodać, że spośród wystaw czasowych poświęconych sztuce, zorganizowanych w Victoria & Albert Museum, największy sukces odniosła ekspozycja „Art Deco” z 2003 roku, na którą sprzedano blisko 360 000 biletów.

Uwagę zwraca także wykształcenie się nowego typu muzeów tworzonych przez wiodące domy mody, w których – w zależności od przyjętych strategii wystawienniczych i marketingowych – prezentowane są dzieła sztuki współczesnej bądź kolekcje mody. Należą do nich Fondation Cartier pour l’art contemporain i Louis Vuitton Fondation w Paryżu, Fondazione Prada i Armani Museum w Mediolanie oraz galerie sztuki współczesnej ufundowane przez François Pinaulta w Wenecji, jak również Bourse de Commerce – Pinault Collection, otwarta w 2021 roku w Paryżu. Ich wspólną cechą jest oryginalna architektura, projektowana przez najwybitniejszych współczesnych architektów.

Moda jako przedmiot badań muzealnych

Moda w murach muzealnych zaczęła gościć na początku XX wieku. Wśród najstarszych instytucji muzealnych zajmujących się tematyką mody należy wymienić amerykański Costume Institute utworzony w 1937 roku przy Metropolitan Museum of Art. W 1967 roku otwarto muzeum mody przy nowojorskim Fashion Institute of Technology, a w 1978 roku założono Kyoto Costume Institute. Na początku XXI wieku zaczęło powstawać coraz więcej muzeów dedykowanych wyłącznie modzie, a wśród nich Mode Museum w Antwerpii (2002), Museo de la Moda w Santiago, Chile (2006), MUDE Museu do Design e da Moda w Lizbonie (2008) (Riegels 2011).

Moda zaistniała także jako przedmiot muzealnych badań naukowych, z czasem stając się odrębną dyscypliną (Szaradowski 2014: 138). I należy tu wprowadzić istotne rozgraniczenie – dawniej muzea zajmowały się ubiorami, traktując je jako obiekty o statycznej naturze, obecnie przedmiotem badań jest także współczesna moda, traktowana jako zjawisko artystyczne i społeczne. Zmiany w postrzeganiu ubiorów i mody powiązane są z przemianami zachodzącymi w muzealnictwie w drugiej połowie XX wieku, które określane są potocznie jako nowe muzealnictwo. Pojęcie to pochodzi od tytułu książki Petera Vergo opublikowanej w 1989 roku (Vergo 1989). Wśród najważniejszych

cech nowego muzealnictwa wymieniń należy konieczność społecznego zaangażowania muzeów, ich otwarcia na potrzeby i oczekiwania szerokiej publiczności, a także zmianę zamkniętego, „obiekowego” modelu tradycyjnej narracji muzealnej na rzecz eksponowania kontekstów, w jakich powstały dane dzieła, na ukazywaniu problemów i stawianiu pytań. Temu celowi powinny służyć wystawy przekazujące swój program dydaktyczny, nie tylko przez wybrane obiekty i towarzyszące im opisy, ale poprzez prezentacje budujące obraz tła i wskazujące na szersze konteksty, także przy pomocy materiałów audio-wizualnych, multimediiów i odpowiedniej oprawy plastycznej. Podkreślić należy też edukacyjną rolę muzeum, jednak w ślad za Andrzejem Szczerskim należy ostrzec przed nadmierną komercjalizacją muzeów i postulować, by łączyły one rozrywkę i naukę w odpowiednich proporcjach (Szczerski 2005: 335–344).

Architektura muzeów mody jako narzędzie nobilitacji i wzmocnienia pozycji rynkowej marki

Współczesne muzea zabiegają o jak największą popularność i frekwencję, starając się poszerzyć i uatrakcyjnić swoją ofertę. Sztuka coraz częściej staje się w nich spektaklem, a same muzea przekształcają się w wielofunkcyjne centra rozrywki. W tym celu wykorzystuje się spektakularną oprawę architektoniczną oraz techniki oddziaływania na podświadomość widza, stosowane od dawna w parkach rozrywki (Newhouse 2006: 11). Temu celowi służy także często zmieniana tematyka wystaw czasowych i sięganie po popularne tematy, wśród których nie mają sobie równych moda, luksus i życie gwiazd popkultury. Nicholas Serota, dyrektor londyńskiej New Tate Gallery zauważa narastającą w muzealnictwie tendencję by przekładać „doświadczenie” nad „interpretację” (Serota 1996: 5). Dawniej widz był pozostawiony sam na sam z muzealnym obiektem, obecnie w przestrzeń pomiędzy obiektem a widzem wnika kurator, prezentując konteksty i przedstawiając różne punkty widzenia, zabiegając przy tym o atrakcyjną formę ekspozycji. Muzeum z repozytorium staje się interakcyjną areną doświadczeń, a budynek muzealny jest niekiedy bardziej spektakularny niż umieszczone w nim dzieła (Dyckhoff 2018: 185). Coraz częściej tworzone są ekspozycje muzealne, w których widz, dzięki efektownym metodom prezentacji kolekcji, może zostać wyrwany z codzienności i zanurzony w sztucznie wykreowanym, sensorycznym świecie (Ritzer 2009).

Przykładem tego zjawiska jest otwarte w 2018 roku Fondazione Prada w Mediolanie. Nowy kompleks muzealno-kulturowy, powstały w oparciu o przebudowane obiekty przemysłowe, ma w sobie dużo z filmowej scenografii. Zarówno jego manieryczna, wielowarstwowa i trudna do oceny architektura, jak i personel w wystylizowanych uniformach (pracownicy muzealni w ciemnych okularach i długich, skórzanych płaszczach przypominający bohaterów filmowego *Matrixa*, muskularni kelnerzy przebrani za marynarzy z portowej tawerny¹) powodują, że zwiedzający przechodzą tu ze świata

¹ Wnętrza Bar Luce zostały zaprojektowane przez reżysera filmowego Wesa Andersona.

realnego w inny, nierzeczywisty wymiar, poruszając się w świecie awangardowej sztuki, pełnej zaskoczeń i oddziałującej na wszystkie zmysły.

W ponowoczesnych społeczeństwach, opartych na konsumpcji, design, moda i styl odgrywają coraz większą rolę. Wśród producentów dóbr luksusowych panuje silna konkurencja. Jakość danej marki – czy to domu mody, czy producenta samochodów – jest coraz częściej wzmacniana unikalną architekturą, definiowaną poprzez odpowiednio dobrane dla danej marki wartości – którymi mogą być elegancja, styl, energia – ściśle powiązane z kulturowymi odniesieniami i utrwalane przez odpowiednią oprawę przestrzenną. Tak zwany *branding* architektoniczny jest wykorzystywany w wielu dziedzinach, ale na wyżyny wznosi się w branżach luksusowych.

Doświadczenie przestrzeni należy do arsenału taktyk używanego dzisiaj poprzez marki, aby odróżnić się od innych, aby dotrzeć do nas, konsumentów, i wejść z nimi w relację. Immersyjny, sensoryczny charakter przestrzeni architektonicznej – fakt, że nie da się od niej uciec i że angażuje tak wiele zmysłów – ułatwia markom nawiązanie z nami relacji w ich przestrzeniach, czy to salonach, sklepach, miejscach wydarzeń czy biurach. Wartości marki wyraża się architekturą (Dyckhoff 2018: 187).

Od wielu lat galerie i butikie projektowane są przez światowej klasy architektów. Wspomnieć tutaj można o dzielnicach handlowych Omotesando i Ginza w Tokio, gdzie – niezależnie od zasobności portfela – każdy może podziwiać spektakularne domy mody, które stworzyli mistrzowie światowej architektury: Renzo Piano, Rem Koolhaas, Toyo Ito, Tadao Andō oraz projektanci biur Herzog and de Meuron, SANAA (il. 1), MVR-DV. Związki mody, marki i architektury opisał szeroko Wojciech Bonenberg (Bonenberg 2014). Powszechnie znana jest wzajemna fascynacja tych dwóch światów. „Architektura jest zanurzona w modzie” – pisze Bonenberg (Bonenberg 2014: 19). O wiele mniej znany jest fakt, że wielu wybitnych architektów projektowało modę. Kolekcje damskiej odzieży, utrzymane w prostym, racjonalnym stylu tworzyli na przełomie XIX i XX wieku Peter Behrens, Henry van de Velde i Frank Lloyd Wright. Nawet Le Corbusier w latach 50. XX wieku opublikował na łamach Harper’s Bazaar projekty kilku kolekcji kolorowych i funkcjonalnych damskich sukienek. Współcześnie kolekcje mody tworzyli między innymi wybitni architekci: Zaha Hadid (szpilki dla Lacoste i Melissa), Rem Koolhaas (kolekcja butów dla United Nude), Frank Gehry (buty dla J.M. Weston) oraz Daniel Liebeskind (moda dla Altair Chair) (Bonenberg 2014: 20–24).

Natomiast nowym zjawiskiem w świecie muzealnictwa, mody i architektury są muzea sztuki współczesnej, budowane przez fundacje wielkich domów mody. Pierwszym z nich była Fondation Cartier pour l’art contemporain w Paryżu, której ultranowoczesną siedzibę, wzniesioną w 1994 roku w stylu „high-tech”, zaprojektował wybitny francuski architekt Jean Nouvel. Mieszcząca się na parterze, wysoka na 8 metrów główna sala wystawowa, ze względu na pełne przeszklenie jest dla przechodniów i widzów

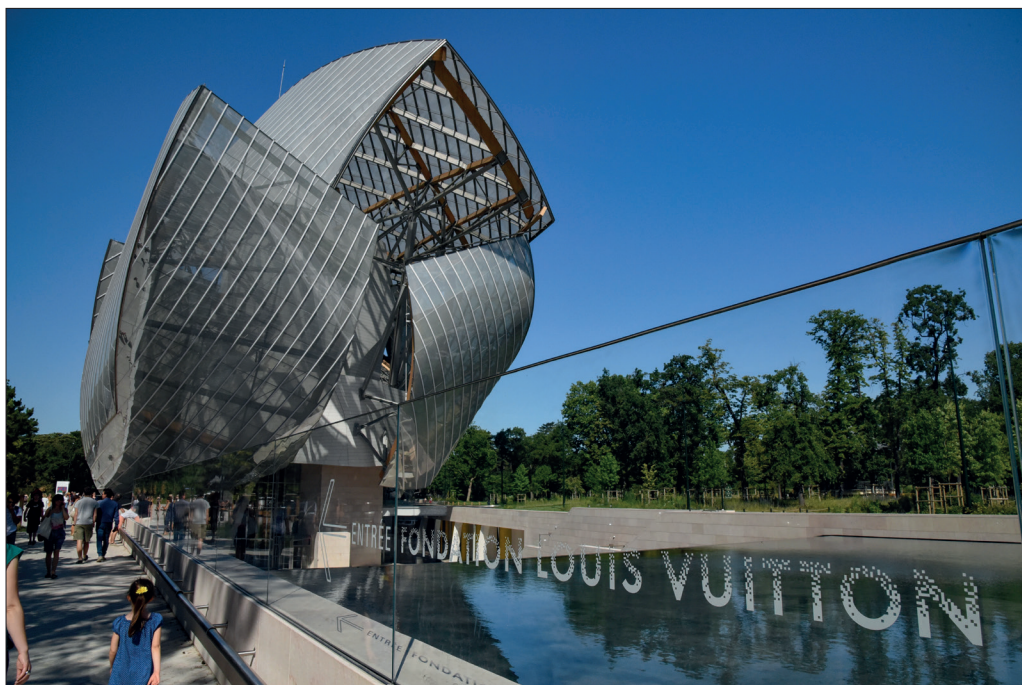


Il. 1.. Butik firmy Dior przy Omotesando w Tokio, SANAA 2004, fot autor.

całkowicie przejrzysta, a w lecie, gdy otwierane są przesuwne skrzydła, praktycznie znikła, jej przestrzeń staje się przedłużeniem ulicy i ogrodu. W ten sposób architektura dematerializuje się, staje się transparentnym, wręcz eterycznym tłem dla pokazów, wystaw i innych aktywności, które mają miejsce w budynku i jego bezpośrednim otoczeniu (Berbesz 2011: 31). Fundacja Cartiera stała się prekursorem trendu budowy muzeów sztuki współczesnej przez fundacje wielkich domów mody.

W 2014 roku Bernard Arnault, właściciel koncernu LVMH, do którego należą między innymi marki Louis Vuitton i Christian Dior, zbudował w Lasku Bulońskim w Paryżu siedzibę Fondation Louis Vuitton. Autorem ekstrawaganckiego projektu tego budynku, przypominającego okręt pływający pod szklanymi żaglami, jest Frank Gehry (il. 2). Budynek ten należy do kategorii budynków ikonicznych (Jencks 2005), które swoimi niezwykłymi formami pobudzają zarówno zainteresowanie medialne, jak i ruch zwiedzających, tak zwanych turystów architektonicznych (Ockman and Fausto 2005), co przyczynia się do upowszechniania i wzmacniania wizerunku danej marki.

François Pinault jest właścicielem koncernu Kering, do którego należą m.in. dom aukcyjny Christie's oraz marki modowe Alexander McQuinn i Stella McCartney. Jest on też właścicielem prywatnej kolekcji, której zbiory liczą kilka tysięcy dzieł najwybitniejszych współczesnych artystów, choć w jego rezydencji na ścianach wiszą także nieco



Il. 2. Louis Vuitton Fondation w Paryżu, Frank Gehry, 2014, fot. autor.

starsze płótna, pędzla Picassa, Brâncuși'ego, Braque'a i Modigliani'ego (Strouton 2007: 69). Odnotować należy jego długoletni związek z japońskim architektem Tadao Andō, który dla Pinaulta projektuje kolejne budynki muzealne (Dal Co 2009). Andō adaptował na galerie sztuki zabytkowe budowle w Wenecji – Palazzo Grassi w 2006 roku i Punta della Dogana w 2009 roku. Dziełem tego architekta jest także największe przedsięwzięcie Pinaulta – warta 170 milionów dolarów adaptacja gmachu paryskiej giełdy towarowej na muzeum sztuki współczesnej. To nowe, otwarte w 2021 roku, muzeum, położone pomiędzy Luwrem a Centre Pompidou nosi nazwę Bourse de Commerce – Pinault Collection i uzupełnia ofertę muzealną Paryża.

Mediolan bywa nazywany światową stolicą mody. Tam też powstały niedawno dwa obiekty muzealne, stworzone przez znane domy mody. Na terenie opuszczonej fabryki ginu, przy Largo Isarco, w 2018 roku otwarto Fondazione Prada, wielofunkcyjny kompleks muzealny złożony z siedmiu odrestaurowanych budowli poprzemysłowych, wśród których wzniesiono trzy nowe budynki, nazwane Podium, Cinema i Torre (il. 3). Całość założenia jest niespójna, skomplikowana i wielowarstwowa, tworząc architektoniczny *collage*, który wymyka się znanym typologiom. Autorem projektu jest Rem Koolhaas i jego firma OMA, która znana jest z zaskakujących połączeń form i nowatorskiego zastosowania materiałów. Za pomocą odwrócenia związków i proporcji, eksponowania



Il. 3. Fondazione Prada: od lewej Torre, Cinema, Haunet House i Bar Luce, fot. autor.

zwykle niewidocznych systemów instalacyjnych i detali konstrukcyjnych architektura Koolhaasa „wydobywa nowe znaczenia z prozaicznych budowli, znanych nam z codziennego życia” (Betsky 2018). Obiekt zyskał uznanie, otrzymał prestiżową nagrodę Compasso d’Oro, którą wyróżnia się wybitne prace projektowe powstałe na gruncie włoskim (Guernieri 2018).

Fondazione Prada, założona w 1995 roku przez Miuccię Prada, właścicielką marek Prada, Miu Miu, Jill Sander, Helmut Lang i Church, prowadzi szeroką działalność kulturalną. Sponsoruje projekty artystyczne i badania naukowe, organizuje konferencje filozoficzne, finansuje festiwale i projekty filmowe. Oprócz kompleksu muzealnego przy Largo Isalco posiada dwie galerie sztuki nowoczesnej Osservatorio w Galerii Wiktora Emanuela II w centrum Mediolanu oraz w pałacu Ca’Corner della Regina w Wenecji. Pod marką Prada eksponowana jest w nich sztuka nowoczesna.

Inaczej jest w pobliskim muzeum Armaniego, gdzie na plan pierwszy wysuwa się moda. Armani Silos został otwarty w 2015 roku, w 40. rocznicę pracy zawodowej słynnego włoskiego kreatora (il. 4). Powstał w rezultacie adaptacji wnętrza silosu zbożowego. Jest to architektura minimalistyczna, cechują ją betonowe ściany, posadzki; malowane na czarno stropy i odkryte instalacje silnie kontrastują ze zgromadzoną tu wspaniałą kolekcją biżuterii i mody. Przypominająca ul lub bunkier budowla jest pozbawiona okien, osią ekspozycji i punktem orientacyjnym jest monumentalny, kilkupiętrowy *hall*, wokół którego zgrupowane są przestrzenie ekspozycyjne i mediateka. Oszczędny wystrój wnętrza nawiązuje do artystycznego *credo* projektanta, który dąży do racjonalnej prostoty, unika przesady i zbędnych zdobień. Biżuteria i inne elementy ubioru poprzez oprawę architektoniczną i scenografię muzealną podniesione tu zostały do rangi dzieł sztuki.



Il. 4. Wnętrze Armani Silos, fot. autor.

W epoce medialnego spektaklu muzeum stało się nośnym medium, które z jednej strony nobilituje, a z drugiej upowszechnia i wzmocnia daną markę. Obserwujemy charakterystyczne sprzężenie zwrotne – nowe muzea mody podnoszą modę do rangi sztuki, wielcy krawcy stają się artystami, a elementy ubioru, płaszcze, sukienki i buty, zamieniają się w dzieła sztuki (il. 5). Dzięki temu ceny tych budzących pożądanie przedmiotów mogą być podnoszone do niewyobrażalnych uprzednio poziomów, a właściciele domów mody budują fortuny, dorównujące najbogatszym na świecie przemysłowcom



Il. 5. Kolekcja mody w Armani Silos, fot. autor.

i wynalazcom². Środki finansowe, którymi dysponują powodują, że mogą stać się mecenasami sztuki, gromadzić wybitne kolekcje i wznosić imponujące gmachy muzealne. W przeciwieństwie do XIX-wiecznych kolekcjonerów, którzy dla zachowania swoich zbiorów tworzyli muzea pod własnym nazwiskiem (Frick, Barnes, Stewart Gardner, Guggenheim, Getty etc.), muzea tworzone obecnie przez właścicieli największych domów mody noszą nazwy słynnych modowych marek: Armani, Cartier, Vuitton, Prada. Jest to zabieg o *stricte* marketingowym charakterze (Codignola, Rancati 2016: 50–69).

Współczesny konsument poszukuje silnych i charakterystycznych marek, które pozwalają mu się wyróżnić, utożsamić z określonym stylem życia i przynależnością do danej grupy społecznej, dlatego marki muszą być łatwo identyfikowalne i odróżniane od innych, konkurencyjnych (Bonenberg 2014: 67). W procesie budowy tożsamości danej marki, szczególnie wśród producentów dóbr luksusowych, pierwszorzędną rolę odgrywa spektakularna oprawa architektoniczna, niebagatelne znaczenie ma także nazwisko architekta, który ją firmuje. Dowodzi tego lista projektantów wymienionych powyżej nowych muzeów domów mody, złożona z najwybitniejszych współczesnych architektów.

² Na liście stu najbogatszych osób na świecie miesięcznika „Forbes” Bernard Arnault zajmuje miejsce trzecie (za Jeffem Bezosem i Billem Gatesem), a Amancio Ortega, właściciel marki Zara zajmuje miejsce siódme.

Nowe muzea domów mody można podzielić na dwie kategorie. Do podstawowej, archetypicznej grupy zaliczyć należy muzea stworzone przez domy mody, w których w spektakularnej oprawie architektonicznej prezentowane są kolekcje sztuki współczesnej. Należą do nich Fondation Cartier pour l'art contemporain, Louis Vuitton Fondation w Paryżu i Fondazione Prada w Mediolanie. Placówki te, oprócz działalności wystawienniczej, prowadzą zróżnicowane działania promujące wydarzenia artystyczne i wspierające artystów. Do odrębnej kategorii muzeów domów mody należy zaliczyć instytucje, w których moda prezentowana jest na prawach sztuki. Są to między innymi Armani Museum w Mediolanie, Muzea Yves Saint Laurenta w Paryżu i Marrakeszu (Maroko) oraz muzeum przy fundacji Azzedine Alaïi w Paryżu. Kulturowane jest w nich dziedzictwo danej marki, oprawa architektoniczna ma w nich drugorzędne znaczenie na rzecz autentyczności zbiorów i miejsca.

Odrębną kategorię tworzą galerie stworzone przez François Pinaulta, które działają pod nazwiskiem fundatora, i tym samym kontynuują tradycje wielkich prywatnych kolekcjonerów sztuki. Pragnęli oni utrwalić dla potomności swoje nazwisko, wykreować i przenieść w przyszłość wyidealizowany obraz własnej osoby. Motywacje prywatnych kolekcjonerów budujących muzea pod własnym nazwiskiem były i są bardzo zróżnicowane (Jasińska, Jasiński 2020: 43). Dorota Folga-Januszewska zauważa, że muzea kolekcjonerskie „były zawsze osobistą odpowiedzią na problem śmierci, korytarzem omijającym przemijalność, przedłużającym trwanie, dawały dystans refleksji, jednocześnie oferując przyjemność doznania” (Folga-Januszewska 2015: 62). Z pewnością działalność kolekcjonerska François Pinaulta i jego długoletni związek z Tadao Ando zasługują na odrębną, szerszą analizę.

Wnioski

W świecie muzealnym toczona jest dyskusja na temat roli mody w działalności współczesnych muzeów, która najczęściej różnicowana jest na podejście tradycyjne, polegające na gromadzeniu, badaniu i zabezpieczaniu zbiorów (*dress museology*), bądź na organizowaniu spektakularnych wystaw czasowych, zwykle w oparciu o kolekcje wypożyczone od domów mody (*fashion museology*). Dzięki nim do muzeów przychodzą ludzie, którzy nigdy wcześniej by do nich nie zajrzeli, popularna tematyka mody i stylu przyciąga także młodzież. Jednak należy zauważyć, że atrakcyjne, dynamiczne i popularne wystawy mody zawsze mają swój wymiar komercyjny, i że najczęściej nie towarzyszy im właściwa dla nowego muzealnictwa szeroka i pogłębiona refleksja. Pokazy mody w muzeach służą bardziej rozrywce niż edukacji, tym samym muzealnictwo mody nie realizuje zasadniczych postulatów nowego muzealnictwa: skupienia się na krytycznym badaniu dziedzictwa kulturowego i szerokiego otwarcia na zróżnicowane grupy społeczne. Wydaje się zatem, że podstawowym zadaniem stojącym obecnie przed muzealnictwem mody jest zbudowanie bardziej krytycznej i naukowej postawy, szczególnie ważnej w wypadku kuratorów muzealnych. Można zatem twierdzić, że muzealnictwo mody jest

prądem rozwijającym się – póki co – nie w ramach, ale obok nowego muzealnictwa (Riegels 2014: 13).

Nie ma natomiast wątpliwości co do typologicznej klasyfikacji nowych muzeów mody i muzeów sztuki tworzonych przez fundacje wielkich domów mody. Należą one do nurtu tak zwanych „nowych muzeów”, zjawiska zapoczątkowanego powstaniem Muzeum Guggenheima w Bilbao (1997) i opisanego przez Victorię Newhouse (Newhouse 1998) oraz Kylie Message (Message 2006). Nastąpił wtedy zwrot w paradygmacie architektury muzealnej: neutralny pojemnik na sztukę został zastąpiony wielofunkcyjnym, atrakcyjnym architektonicznie budynkiem, wywołującym interaktywne relacje pomiędzy widzem, sztuką i architekturą. Bardziej niż jakość kolekcji liczy się w nim wrażenie nowości. „Przestrzeń stała się piękniejsza od przedmiotu” podsumował to zjawisko profesor Marek Pabich w książce pod takim tytułem (Pabich 2007). Kylie Message podaje, że nowe muzeum:

dąży do zatarcia granic dyscyplin, i zachęca do interpretacji [sztuki] w oparciu o szeroki wachlarz odniesień. Wrażenie nowości odnosi się do architektury, do sposobu ekspozycji i wizerunku medialnego, który otacza muzeum, bardziej niż do obiektów, które są w nim wystawiane. [...] Określenie „nowe” dotyczy tego szczególnego typu muzeów, które powstały ostatnio, ale, co ważniejsze, wskazuje na ich aspiracje, by stać się ważną i atrakcyjną częścią życia współczesnych społeczeństw (Message 2006: 604).

Powyższa definicja wiernie charakteryzuje nowy typ muzeów wykształcony na przełomie XX i XXI wieku, tworzonych przez wielkie domy mody i projektowanych przez wybitnych architektów, w spektakularnej oprawie architektonicznej. Jest to kolejny, czwarty etap w historii związków muzealnictwa, architektury i mody. Przy czym zauważyć należy wymiar komercyjny nowych muzeów domów mody: obok swojej funkcji muzealnej służą one także jako medium kreujące wizerunek i siłę danej marki, i tym samym pomnażają jej wartość rynkową.

Bibliografia

- Berbesz A.M. 2011. Transgresja architektury w koncepcji dematerializacji i ruchu w architekturze. *Czasopismo Techniczne Architektura* 4-A2, 31-35.
- Betsky A. 2018. The Marvels of the Mundane. *Architect*, July 30, https://www.architectmagazine.com/design/the-marvels-of-the-mundane_o, 11.10.2021.
- Bonenberg W. 2014. *Moda, marka, architektura*. Poznań: Wydawnictwo Wydziału Architektury Politechniki Poznańskiej.
- Coates Ch. 2019. *Can blockbuster exhibitions save museums from dwindling attendance figures?* <https://blooloop.com/features/blockbuster-exhibitions-visitor-numbers/> 11.10.2021.
- Codignola F. i Rancati E. 2016. *The Blending of Luxury Fashion Brands and Contemporary Art.: A Global Strategy for Value Creation*. [In:] Vecchi A. and Buckley Ch. (ed.) *Handbook of Research on Global Fashion Management and Merchandising*. Hershey: IGI Global, 50–69.

- Dal Co F. 2009. *Tadao Ando for François Pinault: From Ille Seguin to Punta Della Dogana*. Milano Rome: Mondadori Electa.
- Dyckhoff T. 2018. *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*. Kraków: Karakter.
- Folga-Januszewska D. 2015. *Muzeum: fenomeny i problemy*. Kraków: Universitas.
- Guernieri M., *The winners of Compasso d'Oro 2018*, <https://www.domusweb.it/en/news/2018/06/21/the-winners-of-the-compasso-doro-2018.html>, 13.04.2022.
- Jasińska A. i Jasiński A. 2020. *Stare kolekcje – nowa architektura. O problemach modernizacji kolekcjonerskich muzeów sztuki*. Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.
- Jencks Ch. 2005. *The Iconic Building. The Power of Enigma*. London: The Frances Lincoln.
- Message K. 2006. The New Museum. *Theory, Culture and Society* 23(2–3), 603–606.
- Newhouse V. 2006. *Towards a New Museum*. New York: The Monacelli Press.
- Ockman J. and Fausto S. (ed). 2005. *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*. Munich: Prestel.
- Pabich M. 2007. *O kształtowaniu Muzeum Sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*. Katowice: Muzeum Śląskie.
- Riegels Melchior M., *Fashion Museology: Identifying and Contesting Fashion in Museums*. Mansfield College, Oxford, 22–25 September 2011, http://Museums%20and%20Fashion/Oxford_fashion_exploring_critical_issues_PAPER_MarieRiegelsMelchior.pdf. 11.10.2021.
- Riegels Melchior M. 2014. Introduction: understanding fashion and dress museology. [In:] Riegels Melchior M. and Svensson B. (ed.) *Fashion and Museums. Theory and Practice*. London-New York: Bloomsbury Academic.
- Ritzer G. 2009. *Magiczny świat konsumpcji*. Warszawa: Wydawnictwo Muza.
- Serota N. 1996. *The Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames and Hudson.
- Strouton J. 2007. *Great Collectors of Our Time. Art Collecting since 1945*. New York: Scala.
- Szaradowski P. 2014. Sposoby na modę. *Muzealnictwo* (55), 135–139.
- Szczerski A. 2005. Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „Nowej muzeologii”. [W:] M. Popczyk M., *Muzeum sztuki*. Kraków: Universitas, 335–344.
- Vergo P. 1989. *New Museology*. London: Reaktion Books.
- Vergo P. 2005. Milczący obiekt. [W:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki*. Kraków: Universitas, 313–334.

Autor:

Prof. dr hab. inż. arch. Artur Jasiński

Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiej

ul. Gustawa Herlinga Grudzińskiego 1, 30-705 Kraków

e-mail: a.jasinski@ajbiuro.pl

Michał Grabowski

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1033-0113>

Muzeum Krakowa

Wystawa – miasto – sieć. Przypadek *Genus Bononiae*

An exhibition – a city – a network. The case of *Genus Bononiae*

Abstract

The primary research goal of article entitled “An exhibition - a city – a network. The case of *Genus Bononiae*” will be to conduct a museological and cultural study devoted to a specific case of a municipal museum, namely a project implemented in Bologna which combines the city space, a permanent exhibition and several historical buildings in the city centre into one consistent exhibition space. In order to organize it, the metaphor of the network will be used. The attention will be focused primarily on the visual, verbal and narrative analysis of the permanent exhibition, as well as the relations between the exhibition and the city.

Key words: municipal museum, exhibition, network, a museum city, Bologna

* * *

Głównym założeniem badawczym artykułu „Wystawa – miasto – sieć. Przypadek *Genus Bononiae*” będzie analiza muzeologiczno-kulturoznawcza wdrożonego w Bolonii projektu, który łączy przestrzeń miasta, wystawę stałą oraz kilka zabytkowych budowli w centrum w jedną, spójną przestrzeń ekspozycyjną. Do jego uporządkowania wykorzystamy metaforę sieci. Uwaga autora skupi się w głównej mierze na analizie wizualnej, werbalnej i narracyjnej wystawy oraz relacjach ekspozycja – miasto.

Słowa kluczowe: muzeum miejskie, wystawa, sieć, miasto-muzeum, Bolonia

Odebrano / Received: 02.08.2021

Zaakceptowano / Accepted: 17.08.2022

*Z miastami jest jak ze snami: wszystko, co wyobraźalne,
może się przyśnić, ale nawet najbardziej zaskakujący sen jest rebusem*
(Italo Calvino)

W swoim klasycznym eseju *Prawo do miasta* Henri Lefebvre zauważa, że obecnie miasto zabytkowe, pełne historycznych odnośników, niełatwo poddaje się analizom, ponieważ tworzy jedynie ulotny przedmiot konsumpcji kulturalnej dla przybywającego do niego tłumu turystów. Stanowi ono wyłącznie obiekt „łapczywego estetyzmu spektaklu i ckliwej malowniczości” (Lefebvre 2012: 185). Masowość turystyki, rozwój przemysłu czasu wolnego i zjawiska związane z globalizacją sprawiają, że bogate kulturalnie i dziejowo ośrodki miejskie postrzegane są jedynie przez pryzmat „wyobraźni pocztówkowej” (Wieczorkiewicz 2008: 184).

Przedstawiona kategoria została ukuta przez Małgorzatę Baranowską, która jeszcze doprecyzowuje tę charakterystykę: „nie znosi niedomówień, szeptu, dyskrekcji” i nieco ironicznie dalej konstatuje:

Jeśli już ukryje jakąś tajemnicę, na przykład całą harmonijkę małych zdjęć widoków z danego miasta, to na pewno sama nam wskaże, gdzie mamy szukać w większym obrazku głównej pocztówki. Jeśli pocztówka chce w swoim języku powiedzieć na przykład „Paryż”, to pociąg na niej uwidoczniiony przejedzie prosto przez plac Concorde, zahaczając o wieżę Eiffla. Bo pocztówka świetnie rozumie Geniusza Miejsca, tyle że robi z niego nieco wulgarnego geniuszka, czyli po prostu stereotyp (Baranowska 2003: 42).

W 2012 roku w Bolonii udostępniony został dla publiczności interdyscyplinarny projekt muzealny *Genus Bononiae*. Przez zaproponowane odniesienia historyczne, tworzone polifoniczne narracje czy oferowane doświadczenia autentycznego dziedzictwa miejskiego próbuje on zerwać z turystycznie „wystylizowanym” wizerunkiem miasta kojarzonego z fontanną Neptuna czy stolicą *spaghetti bolognese* i wykreować liczne, z pewnością nie tylko „pocztówkowe” oblicza miasta. Przy okazji stawia on nowe wyzwania miejskiej przestrzeni, traktując ją jako relacyjną, edukacyjną, kulturową, a przede wszystkim – oferując jej rolę mediatora w tworzeniu transformacji tego wizerunku. Do analizy projektu, jak i ekspozycji przydatne stanie się użycie metafory sieci muzealnej, która najpełniej określa jego zamierzenia. W szerszym spektrum określać będziemy nią projekt, którego celem stała się ilustracja „geniuszu miasta” przez wykreowanie trasy łączącej kilka zabytkowych, zlokalizowanych w centrum budynków i zamianę ich we wspólną przestrzeń ekspozycyjną z jedną, centralną ekspozycją prezentującą dzieje miasta.

Projektem zostały objęte obiekty historyczne, takie jak: Biblioteka Sztuki i Historii w Poggiale, Centrum Wystawiennicze w Pałacu Fava, kościoły św. Michała i św.

Krystyny¹, kompleks kościelny św. Kolumbana, dom rodziny Saracenich, Muzeum Zdrowia mieszczące się w kościele św. Marii i Pałac Pepoli, będący osią projektu i mieszczący ekspozycję stałą prezentującą miasto i jego dziedzictwo. Również ulice, place czy obiekty mijane po drodze stanowić miały rodzaj zjednoczonej „miejskiej ekspozycji”. Ulice miasta są tutaj metaforycznymi pasażami wtapiającymi się w strukturę instytucji, zapewniającymi sieciowe powiązanie z innymi muzeami czy galeriami. Trzeba dodać, że każdy z obiektów tworzących ten rodzaj muzealnej sieci, sam w sobie ma nieodłączną wartość historyczną i przed udostępnieniem zwiedzającym został poddany rewitalizacji bez utraty własnej prymarnej formy. Przybliżmy pokrótce to, co oferują poszczególne punkty projektu. Pałac Fava – renesansowa budowla słynąca z fresków autorstwa Carracciiego dzisiaj służy nie tylko jako muzeum miejsca, ale i centrum wystaw czasowych. Kościół św. Jerzego wzniesiony w latach 1589–1633 przez architekta Tommasa Martelliego, obecnie pełni siedzibę Biblioteki Sztuki i Historii, gdzie znajduje się kolekcja licząca ponad sto tysięcy książek, należąca do fundacji bankowej Cassa di Risparmio. Monumentalny kompleks Santa Maria della Vita to jeden z najznamienitszych przykładów budowli reprezentujących boloński barok. We wnętrzu znajduje się słynny zespół rzeźb nazywany „kamiennym krzykiem”. W sąsiedztwie kościoła znajduje się oratorium z grupą terakotowych rzeźb autorstwa Alfonsa Lombardiego, a w należącym do kompleksu Starym Szpitalu otwarto Muzeum Zdrowia. Na terenie kompleksu działa również *Schola Gregoriana* promująca dziedzictwo chóralu gregoriańskiego. Rezydencja rodziny Saracenich pełni obecnie siedzibę główną wspomnianej fundacji, która zarządza opisywanym projektem. Schemat architektoniczny budynku został zaprojektowany według określonej kolejności, w której ważne są ornamenty i zdobienia z terakoty upiększające okna i gzymsy. Na parterze organizowane są liczne wystawy czasowe poświęcone współczesnej problematyce.

Wymienione obiekty posiadają wspólną identyfikację graficzną, jednolite materiały promocyjne oraz przygotowane dla odbiorców mapy, na których są odpowiednio wyróżnione i funkcjonują jako kolektywna przestrzeń ekspozycyjna. Ta formuła miała stanowić przede wszystkim rodzaj nowej oferty turystycznej, ale i impetu kulturowego przekształcającego muzeum miasta i jego przestrzeń.

Dzięki unifikacji ekspozycyjnej oferowany projekt sprawia, że architektura miejsca głównej wystawy oraz pozostałych obiektów tworzy rodzaj zjednoczonej przestrzeni. Ponadto wystawa i kolekcja ekspozycyjna wtapiają się we wspólną sferę doświadczania Bolonii i jej wielowymiarowego dziedzictwa. Tak wytworzona przestrzeń staje się kluczem do nowej lektury muzeum, ale i samego miasta. Zjawisko to ilustruje również głęboką zmianę w ich wzajemnych relacjach, a także odzwierciedla interakcję architektury, urbanistyki i turystyki na różnych poziomach.

¹ Kościoły św. Michała i św. Krystyny obecnie nie są udostępniane publiczności w ramach projektu z powodu prac remontowych.

Tego typu podejście „miasta muzeów”, nie tylko integruje odbiorców turystycznych, ale i kreuje nowy sposób postrzegania dziedzictwa przestrzennego, a także symbolicznego za sprawą rozwiązań sprawiających, że ekspozycja niejako „rozlewa się” na przestrzeń miejską, a miasto przedostaje się do przestrzeni muzealnej.

Idea „sieci muzealnej” staje się zatem w tym wypadku dosłownym odzwierciedleniem tezy Jacquesa Börgera, który pisał, że nowy typ muzeum miejskiego „jest rodzajem muzeologicznej prezentacji używającej miasta jako swojego salonu” (Börger 2010: 112).

Pałac Pepoli, ogromna średniowieczna budowla o powierzchni przekraczającej ponad sześć tysięcy metrów kwadratowych, to siedziba ekspozycji stałej prezentującej „Geniusz Bolonii” i jednocześnie jądro całego projektu. Założeniem rozpoczętej w 2005 roku renowacji obiektu pod przewodnictwem architekta Maria Belliniego stało się wprowadzenie pewnego balansu pomiędzy historycznym budynkiem a jego planowanym nowym kontekstem wynikającym ze scenariusza i założeń ekspozycji (Lanz 2013: 479). Jego wyrazem stały się elementy szklane wtopione w autentyczną materię pałacu w taki sposób, że nie przesłaniają mimo swojej ostentacyjnej nowoczesności walorów zabytku. Ich design również został wpisany w założenia scenariusza wystawy jako jeden z elementów zaplanowanych tu narracji. W przypadku tej wystawy metafora klastra określać będzie ekspozycję stałą prezentowaną w różnorodnych architektonicznie wnętrzach z dodatkowo zaprojektowanymi nowoczesnymi strefami użytkowymi. Postrzeganie w ten sposób wystawy należy rozumieć jako swoisty „zgęsteczenie” przestrzeni: nowoczesności, autentyczności, scenograficznej ekspozycyjności i użyteczności, który w każdej z nich proponuje inne strategie kreowania wizerunku miasta. Uzupełnieniem obrazu Bolonii mogą stać się wspomniane elementy wystaw, ale i realna przestrzeń miejska.

Wystawa obrazuje w sposób chronologiczny dzieje Bolonii, od czasów panowania Etrusków do współczesności, której synergia i polifoniczność stanowią istotny komponent w ostatnich, zaplanowanych jako poddawane dynamicznym uzupełnieniom, segmentach, zachęcając przy okazji do śledzenia pozostałych punktów projektu. Opowieść prezentowana jest w sposób diachroniczny, wykorzystując przy tym nie tylko kamienie milowe w dziejach miasta, ale i prezentując rolę jego znamienitych mieszkańców.

Już na samym początku, po wejściu do kompleksu pałacowego, zestawieniu uległy dwa porządki objawiające się zarówno w architekturze, jak i w sposobie prowadzonej narracji: historyczny – *genius loci* i współczesny – *locus geni*. Pierwszy z zabiegów kompozycyjnych świadczy o historycznej tożsamości miasta. Jest to umieszczenie w przestrzeni malowidła, mapy Bolonii z 1575 roku – największego tego typu dzieła wykonanego w postaci fresku, którego oryginał znajduje się w zbiorach Muzeów Watykańskich. Umiejętnie wykonana kopia, która obecnie z racji kosztów wykonania, niezwyklej precyzji, ale i wielkości stanowi przedmiot troski konserwatorskiej, reprezentuje podejście kontekstualne, łączące wiele elementów z istotnymi zadaniami wciągania widza-odbiorcy w krąg opowieści. Mapa poddana kontekstualizacji, zestawiona z wnętrzem pałacu i nowoczesnymi architektonicznymi interwencjami, stanowi przykład obiektu będącego „rekwizytem”, za

pomocą którego twórcy chcą wprowadzać odbiorców do opowieści o znaczeniu miasta. Gigantyczne malowidło, mimo iż nie jest oryginałem i nie ma wartości autentycznej, niesie ze sobą wartość dokumentacyjną zawierającą liczne treści wprowadzające do narracji wystawy (mapa ilustruje XVI-wieczne miasto z jego świątyniami, pałacami i systemem fortyfikacji), bo jak konstatował Wojciech Gluziński, tworzyć ją mogą umiejętnie odebrane i zawarte w dziele „informacje i stwierdzenia ich zgodności z naszą wiedzą o zjawiskach, które przedmiot ma według nas dokumentować” (Gluziński 1980: 136–137). Zatem wartość dokumentacyjna nie zawsze musi wiązać się z oryginalnością dzieła, a jak stwierdza autor *U podstaw muzeologii*, jedynym elementem pozwalającym tak naprawdę uznać rzecz za przedmiot muzealny jest „pragmatyczny stosunek pomiędzy nią a muzeum. Rzecz jest wtedy muzealną, gdy w tym stosunku pozostaje, on to wiąże ją z muzeum”

Wobec tego wartość dokumentacyjna obiektu jest oceniana ze względu na przekazywane treści. Ta zasada pragmatyczności kosztem oryginalności staje się szczególnie widoczna w ekspozycjach historycznych o charakterze narracyjnym. Kopia watykańskiej mapy po umieszczeniu jej w przestrzeni ekspozycji stała się też semioforem stanowiącym komunikat licznych znaczeń dotyczących świetności miasta. Według Krzysztofa Pomiana semioforami stają się przedmioty, które utraciły wartość użytkową. W trakcie procesu oglądania takie przedmioty nabierają znaczenia i właśnie w takim celu trafiają one do muzealnych kolekcji.

O współczesnym obliczu pałacu świadczyć ma umieszczona na wewnętrznym dziedzińcu kompozycja stanowiąca rodzaj szybu. Wykonana ze szkła i żelaza struktura nazwana „Wieżą czasu” przypomina symboliczną latarnię zalaną od góry naturalnym światłem dzięki elementom wykonanym z przezroczystej konstrukcji. Według architekta miała ona też stanowić widoczną paralelę z licznymi i słynnymi w mieście średnio-wiecznymi murowanymi wieżami, będącymi dawniej obiektami o charakterze obronno-mieszkalnym. Prócz tego ta nowoczesna interwencja, jak twierdzi Mario Bellini, przywraca powagę i funkcję budynku muzealnego. Stanowi też „rodzaj epifanii zmuszającej do zastanowienia się nad upływającym czasem”². Wieża jest też elementem wprowadzającym do scenariusza postrzegającego przestrzeń pałacu w niezwykle holi-styczny sposób i miejscem zachęcającym do postrzegania ekspozycji i budowania narracji jako „podróży w czasie”. Szklana konstrukcja nie tylko symbolicznie ma pomóc w zanurzeniu zwiedzającego w muzeum, ale również spełnia istotną funkcję logistyczną, prowadząc do właściwej ekspozycyjnej przestrzeni pierwszego piętra.

Wystawa przygotowana jest na dwóch poziomach pałacu w trzydziestu czterech pomieszczeniach, gdzie w sposób chronologiczny „podróżujemy” przez najważniejsze wydarzenia z historii Bolonii. W ośmiu segmentach wystawy mamy wrażenie swoistych retrospekcji tematycznych, które bazują na przekazie multimedialnym i elementach

² Wypowiedź architekta Mario Belliniego, *Palazzo Pepoli. The building* <https://genusbononiae.it/palazzi/palazzo-pepoli/>, 20.05.2021)



Fot 1: Pałac Pepoli w Bolonii, dziedziniec i instalacja pt. *Wieża czasu*, autor projektu: Mario Bellini.
Ze zbiorów autora

scenograficznych. Ich celem jest prezentacja szerszych zjawisk problemowych. Miejsce lokalizacji ekspozycji stanowi przykład „autentyczności inscenizowanej”, bo przecież sam pałac, mimo że jego budowa sięga czasów średniowiecznych, to po renowacji w wielu miejscach zatracił swój pierwotny charakter na rzecz muzealnych kulis czy stref użytkowych. Design, aparat ekspozycyjny i scenograficzny skomponowane z elementów niezależnych, samonośnych i niekonkurujących z wnętrzami uwzględniają amfiladowy układ wielu pomieszczeń, skupiając się nie na kolekcji, ale na przekazywaniu informacji oraz, w wielu miejscach, na dekoracyjnych detalach samej budowli.

Podstawą prezentowanych tu strategii narracyjnych jest zasada opowiadania losów miasta z perspektywy samych mieszkańców, z uwzględnieniem ich głosów, czasem bardzo dosłownych (nagrane wspomnienia, opinie etc.).

Gaby Porter w artykule opublikowanym w książce *Muzeum Sztuki. Antologia* w 2005 roku dostrzegła, że perspektywa kobieca w muzealnych narracjach nie była uwzględniana, a wszelkie muzealne dyskursy prezentowane były z męskiej perspektywy:

W muzeum i w jego dyskursie „kobieta” staje się tłem, gdy tymczasem „mężczyzna” działa. Ich reprezentacje są utworzone wokół wyidealizowanych i stereotypowych pojęć męskości i kobiecości, które przedstawia się jako „prawdziwe”. Wywnioskowałam, że, jako wytworzone i prezentowane w muzeum, role kobiece są pasywne, płytkie, nierozwinięte,



Fot 2: Wystawa stała *Genus Bononiae* w Pałacu Pepoli w Bolonii, przestrzeń prezentująca rolę kobiet w historii miasta. Ze zbiorów autora

przytłumione i zamknięte; role męskie, przeciwnie, są aktywne, głębokie, wysoko rozwinięte i wyraźne, w pełni wypowiedane i otwarte. „Jego” istnienie i dominacja zależy od „jej” obecności i podporządkowania (Porter 2005: 415).

Uwaga o braku feministycznej perspektywy nie znajduje jednak potwierdzenia w przykładzie bolońskim. W jednym z segmentów wystawy dzieje kultury w mieście ilustrowane są właśnie z perspektywy kobiet, które z pewnością nie są tu prezentowane jako „przytłumione

i zamknięte³. Na środku sali ustawiono kilkanaście posągów kobiet, które odegrały znaczące role w dziejach miasta. Przestrzeń korzysta ze strategii prezentacji typu światło–dźwięk, gdzie wykorzystuje się zabieg fokalizacji prezentowanych rzeźb, muzykę i komentarz lektora. Odbiorca może poznać rolę mieszkanek, których popiersia prezentowane są w przestrzeni poświęconej kulturze. Okazuje się, że boloński uniwersytet już od swojego początku nie zabraniał kobietom uczestniczyć w zajęciach, a Dorotea Bucca od 1390 roku prowadziła w jego ramach katedrę medycyny i filozofii. Inną ze znaczących dla historii miasta postaci była Elisabetta Sirani, malarka barokowa, która założyła szkołę artystyczną dla kobiet. Zastosowane tutaj rozwiązanie wykorzystuje zasadę „materializowania opowieści” w obliczu braku oryginalnych obiektów. Wspomniane eksponaty wykonano tak, by przypominały „antyczne”, jednocześnie, za sprawą kontekstualizacji, stanowiąc silne nośniki dokumentacyjne. Brak oryginalnych wizualnych świadectw w różnych przestrzeniach wystawy zastępowany jest nie tylko umiejętnie wykonanymi kopiami, ale i wybranymi fragmentami ze źródeł pisanych.

Kolejną z interaktywnych instalacji łączących możliwości multimediiów i języka scenograficznego jest przestrzeń poświęcona dziejom uniwersytetu, która bazuje na interaktywnym wykorzystaniu niewielkiego fragmentu bogatej kolekcji ksiąg z zasobów uczelni. Dzięki niej poznajemy, w jaki sposób panujący w Bolonii klimat wolności wpływał na międzynarodową wymianę naukową i przyciągał licznych gości, naukowców i artystów z całej Europy.

Poruszanie się po ekspozycji przypomina spacer po mieście (niektóre przestrzenie odtwarzają bruk czy ulicę) i dzięki temu odbiorca wciela się w rolę wędrowca, świadka wykreowanych wydarzeń. Podgląda, jak zmieniały się ulice, sklepowe witryny, miejskie budynki czy sami mieszkańcy. Poetyka spaceru (która może przybrać formę „flanowania”, ale i mapowania z racji wielu wskazówek i dostępnych materiałów informacyjnych) przypomina uczestnictwo w dramie, gdzie istotne staje się zaangażowanie emocjonalne i wyjście poza doświadczenie wizualne czy edukacyjne, podczas którego odbiorcy poznają tylko ekspozycję. Taki zabieg sprawia, że użytkownikowi bliżej do performatywności doświadczania wykreowanego przez wystawę. Celem tych działań jest nie tylko „wejście w postać” mieszkańca, ale jak zauważa Dariusz Kosiński: „wpisanie dostępnej im częściowo wiedzy w ich ciała w nadziei, że taka ucieleśniona wiedza jest trwalsza i silniej wpływa na wybory w rzeczywistości pozamuzealnej” (Kosiński 2015: 199). To przybliżenie do rzeczywistości miejskiej w różnych epokach wypełnia się głównie przez inscenizacje przypominające

³ Kolejnym dowodem na obalenie tezy Porter w przypadku bolońskiego projektu było udostępnienie publiczności do marca 2020 r. w przestrzeni ekspozycyjnej kompleksu Santa Maria della Vita. Wystawa czasowa „Kobiety” stanowi wieloperspektywiczne spojrzenie na rolę kobiet we współczesnym świecie, w różnych kulturach. Ekspozycja fotograficzna przygotowana we współpracy z National Geographic podzielona jest na sześć sekcji: „Piękno”, „Radość”, „Miłość”, „Mądrość”, „Siła”, „Nadzieja” i prezentuje zmiany w ewolucji prezentowania wizerunków kobiet oraz fakty, które się do tego przyczyniły. Momentem granicznym staje się amerykańska setna rocznica przyznania kobietom prawa do głosowania (1920 r.). Cf. *WOMEN. A changing world*, [://genusbononiae.it/mostre/women_unmondoincambiamento/20.01.2020](http://genusbononiae.it/mostre/women_unmondoincambiamento/20.01.2020).

elementy dawnego miasta (choćby takie jak: ulica, sklepy, pałace z podcieniami). Figura inscenizacji scenograficznej wydaje się odpowiednia, ponieważ w wielu przestrzeniach pozwala na pełniejsze zanurzenie w niesione miejskie opowieści, pomaga przybliżyć odbiorcę do prawdziwego miasta. Zresztą jak pisze Mieke Bal: „inscenizacja bardzo dobrze nadaje się na metaforę doświadczenia”, ponieważ potrafi stworzyć afektywną relację z widzem/odbiorcą dzięki odpowiedniej aranżacji przestrzeni (Bal: 2008, https://pure.uva.nl/ws/files/4284786/67389_298496.pdf, 10.06.2021).

Skupimy się teraz na zilustrowaniu najciekawszych zainscenizowanych na wystawie segmentów. Inscenizacja „Forma urbis” ściśle bazuje na materiałach ikonograficznych i stanowi symulację dawnej ulicy z oryginalnym brukiem i słynnymi bolońskimi podcieniami. Z kolei przestrzeń „Miasto wody” najczęściej zaskakuje zwiedzających przygotowaną formą i oferowanym poziomem immersji. Poświęcono ją prezentacji roli systemu kanałów ze szczegółowo opracowaną reżyserią światła, dyfuzją dźwięków i precyzyjnymi wizualizacjami. Przestrzeń zainscenizowano w taki sposób, by przywodziła na myśl wnętrze kanału, przy czym odbiorcy, dzięki remiksowi dźwięków, planów czy oddziałujących niezwykle silnie wizualizacji, mogą poznać sposób, w jaki funkcjonuje cały układ hydrauliczny, który w Bolonii już od średniowiecza charakteryzował się niezwykle przemyślaną strukturą śluz, kanałów i podziemnych rur rozprowadzających wodę⁴.

Warte uwagi są jeszcze dwa kolejne przykłady segmentów poddanych procesom inscenizacji, gdzie umiejętnie wykorzystano elementy architektoniczne, takie jak stiuki czy freski, do potrzeb scenograficznej kreacji pojedynczego artefaktu, któremu podporządkowana została cała przestrzeń, i to zarówno ta autentyczna, jak i ta wykreowana scenograficznie.

Pierwszy przykład to przestrzeń „Miasto muzyki”, która przygotowana została według zasad teatralnych, a nawiązuje do czasów, kiedy w Bolonii przebywał Amadeusz Mozart, który pobierał lekcje u Giovanniego Battisty Martiniego. Odpowiednio doświetlony klawesyn znajdujący się na środku sali to jedyny znajdujący się w niej eksponat. Jego walorami są autentyczność i dokumentacyjność. Prezentację uzupełnia dobiegająca z głośników muzyka autorstwa późniejszego wielkiego kompozytora i dekoracyjne malowidło na suficie.

Wytworzona przestrzeń inscenizacji potrafi pozyskać zarówno oryginalne wnętrze, jak i znaczący autentyczny przedmiot, mający tutaj moc tworzenia tak znaczeń symbolicznych, jak i estetycznych. Instrument może angażować uwagę odbiorcy również dzięki wykorzystaniu elementów audiowizualnych (muzyki, światła, prezentacji na ekranie). Nelson Goodman pisał, że dzieła oddziałują, gdy „poprzez pobudzanie wnikliwego patrzenia, wyostanie percepcji, podnoszenie poziomu inteligencji wizualnej, poszerzenie perspektyw, ujawnianie nowych powiązań i kontrastów oraz zaznaczanie niedocenionych zjawisk współuczestniczą w tworzeniu i przetwarzaniu doświadczenia, a więc

⁴ Na podstawie tekstu z materiałów ekspozycyjnych.

w tworzeniu i przetwarzaniu naszych światów” (Goodman 2005: 125). W przypadku interesującej nas sali muzealny obiekt w pełni może oddziaływać zarówno przez współuczestnictwo odtwarzanej muzyki, reżyserię światła, jak i własną kreację w odpowiednim, autentycznym wnętrzu. Podobnie jak w przypadku wcześniejszych przykładów również i tutaj wykorzystano jeden z wyróżników Bolonii, czyli postrzeganie jej jako miasta muzyki, do prezentacji szerszych kontekstów i międzynarodowych powiązań. W wielu miejscach ekspozycji hipertekstowo powracają motywy muzyczne, zwłaszcza związane z miastem jako centrum kształcenia wielu artystów w XVIII i XIX wieku.

Drugim przykładem wykorzystującym w podobny sposób tylko jeden obiekt do kreowania opowieści jest przestrzeń „Il Sacro” poświęcona słynnej procesji, odbywającej się zawsze 5 lipca, do Sanktuarium Madonna di San Luca. Opowiadanie o tradycji, podtrzymywanej nieprzerwanie od 1433 roku, związanej z dziękczynieniem mieszkańców za koniec opadów deszczu, reprezentowane jest tylko przez jednego głównego aktora, czyli umieszczony na środku baldachim procesyjny. Co ciekawe, kreacja obiektu została wyróżniona przez zabieg fokalizacji – stworzony w ten sposób na białej ścianie cień wyróżnia wszystkie misternie wykonane detale i ozdobne elementy obiektu.

W obu przykładach istotny staje się brak podpisów pod wykreowanymi artefaktami, które wraz ze strategią „momentu w czasie” ma przypominać chwilę zakończenia czynności: gry na instrumencie czy przemarszu procesji. Wspomniana kreacja obiektów realnych wyróżniła również tzw. przedmioty konceptualne, którymi stało się tutaj ukazanie ról muzyki i religii w dziejach miasta, a ogólniej wyjaśnienie „sensu, rozumianego w szerokim znaczeniu”. Jak zauważa autor *Wystaw muzealnych*, obiekt tego typu może zostać ukazany widzowi właśnie „[...] pośrednio, różnymi sposobami unaoczniania, bądź [sposobem] pojęciowego określenia, gdy unaocznienie jego jest niemożliwe” (Świecimski 1992: 23).

Siłą wyrazu trzech finalnych części są przestrzenie zrealizowane jako efekt praktyk współpracy z mieszkańcami, które dotyczą sfery ich osobistej pamięci miasta. Partycypacyjny charakter tych przestrzeni stanowi również element zjawiska zainteresowania przeszłością własnej rodziny czy dziejami lokalnymi. W celach ekspozycyjnych wykorzystuje się tutaj wspomnienia bolończyków, które są utrwalane do różnych projektów edukacyjno-badawczych, czy ich pamiętki. Jak zauważa historyk Pierre Nora, zjawisko to staje się popularne nie tylko w muzealnych przestrzeniach za sprawą postępującej demokratyzacji pamięci, która jest efektem „[...] dekolonizacji lokalnej dokonującej się w społeczeństwach zachodnich, gdzie wyzwolona została tożsamość mniejszości” (Żakowski 2002: 62–63). Pierwszym przykładem „wyzwolenia” tej miejskiej tożsamości jest sala nr 30 zatytułowana „Twoje muzeum”. Stanowi ona strefę otwartą na opinie, komentarze i doświadczenia mieszkańców, którzy mają tu możliwość prezentowania własnych kolekcji, przedmiotów często bardzo intymnych i emocjonalnych, kojarzonych z ważnymi wydarzeniami z ich życia, często powiązanymi z istotnymi faktami z dziejów współczesnego miasta. W kolejnej odsłonie „Mieszkańcy Bolonii mówią” można posłuchać licznych nagrań wypowiedzi znanych reprezentantów świata polityki i kultury kojarzonych z miastem – na czele

z Umberto Eco i Romanem Prodim. Segment „Sentymentalne podróże” pozwala z kolei za pomocą narzędzi internetowych, bloga *Percorsi emotivi* i mediów społecznościowych na dzielenie się wrażeniami, opiniami czy sugestiami odnośnie miasta i całego projektu *Genus Bononiae*. Dwa ostatnie fragmenty wystawy prezentują „Miasto języków”. Skupiają się na z pozoru trudnych do wizualnego przedstawienia lingwistycznych aspektach dziedzictwa, prezentując rozwój i wpływ lokalnego dialektu oraz jego interferencje z oficjalnym włoskim językiem. Dzięki materiałom multimedialnym udało się jednak nie tylko zachęcić widzów do interaktywności, ale przede wszystkim wyjaśnić relacje pomiędzy dialektem, komunikacją i uzusem językowym.

Matthew Potteiger i Jamie Purinton dokonali podziału narracji, który wydaje się istotny w naszej analizie przestrzeni zabytkowych wewnątrz stanowiących siedzibę inwazyjnej wystawy (parafrazując metaforę Victorii Newhouse dotyczącą architektury ekspozycji „opakowaniem/ zawartością w opakowaniu” lub, posługując się językiem kuratorów, „pudełkiem w pudełku”), czyli wykreowanej interwencji scenograficznej w zabytkowym wnętrzu pałacu. Podążając dalej tropem tych autorów, możemy w interpretowanych wnętrzach dopatrzeć się jeszcze dwóch oferowanych typów ścieżek narracyjnych: eksplicytnej i implicytnej (Potteiger and Purinton 1998: 42–43).

Pierwsza z nich tworzona jest przez miejsca do opowiadania historii. W naszym wypadku będzie to sam pałac, a w przypadku projektu klastra również pozostałe połączone miejską siecią obiekty. Narracje implicytne tworzone są przez formy przestrzenne, praktyki, ale i struktury instytucjonalne. W przypadku analizowanego pałacu stanowiąc je zatem będą wszelkie formy inwazyjno-parateatralne przygotowane przez kuratorów wystawy, rutynowe praktyki zaś to sposoby poruszania się po ekspozycji.

W muzealno-pałacowych wnętrzach występują różne źródła immersyjnego zanurzenia. Jak pisze Katarzyna Prajzner, zjawisko to nie zależy od uwarunkowań technologicznych czy właściwości jakiegoś medium, ale można je wytworzyć przez dowolny system reprezentacji, który jest w stanie „wykreować świat w wyobraźni operatora”, którym może być czytelnik, gracz, czy jak w naszym przypadku widz ekspozycji, jej użytkownik (Prajzner 2009: 38). Systemem reprezentacji może być sama przestrzeń pałacu, scenograficznie wytworzone inscenizacje czy narzędzia multimedialne. Jak dodaje badaczka, sama reprezentacja nie daje się określić w kategoriach immersyjności, może jedynie wytworzyć pewne mechanizmy, które sprawiają, że reprezentowane obiekty stanowiąc mogą w wyobraźni widza element wytworzonego świata. Wydaje się, że mogą je również tworzyć pewne interaktywne zadania czy wykreowane przez marszrutę wystawy performatywne zachowania. W przestrzeni tak wytworzonych światów, zwłaszcza łączących autentyczne wnętrza z elementami *stricte* ekspozycyjnymi, użytkownik/widz staje się agensem włączającym się w tok akcji, chronologicznie prowadzoną opowieść czy identyfikację z prezentowanymi wydarzeniami. Dla zaistnienia zjawiska konieczna jest aktywność (chodzenie, czytanie, oglądanie, poszukiwanie, dotykanie etc.), a warunkiem jej trwania jest utrzymanie czystego,



Fot. 3 : Wystawa stała *Genus Bononiae* w Pałacu Pepoli w Bolonii, kino 3D.
Ze zbiorów autora

transparentnego „interfejsu”. Twórcy projektu mają świadomość, że zanurzenie w wykreowany świat może trwać dłużej tylko przy użyciu zmysłu kreatywności i dlatego też oferują tego typu strategię w różnych segmentach pałacu. Na ekspozycji istotne staje się zjawisko „hakowania uwagi” odbiorcy, czyli sposoby angażowania odbiorców ekspozycji za pomocą różnorodnych narzędzi interaktywnych i multimedialnych. Ich celem będzie utrzymanie uwagi widzów w trakcie zwiedzania i polega w tym przypadku na wykonywaniu prostych zadań.

Dla najmłodszych odbiorców pełna immersja pojawia się w przypadku kina 3D oferującego filmy prezentujące rozwój miasta. Na jednym z seansów dzieciom towarzyszy wykreowany wirtualny przewodnik – mały etruski chłopiec. Wejście w historię, rodzaj podróży w czasie, dotyczy dostępnego filmu prezentującego średniowieczną Bolonię, której wirtualne przedłużenie ma powierzchnię około dwóch kilometrów kwadratowych. Odbiorcy dzięki technologii HTC vive mogą zanurzyć się w przestrzeni miasta z detalicznie odtworzonymi domami, wieżami czy świątyniami.

Wymienione przykłady realizują myśl Freemana Tildena i jego dezyderaty interpretacji dziedzictwa kulturowego. Oprócz licznych postulatów dotyczących sposobów przekazywania informacji, w swojej klasycznej publikacji „Interpreting Our Heritage” dostrzegł on między innymi, że najmłodszy odbiorcy powinni korzystać z zupełnie innych

kodów czy środków językowych niż starsi (Tilden 2019: 105–118). Ta konstatacja wydaje się dzisiaj mało odkrywczą, ale wciąż w wielu projektach zapomina się o przygotowaniu oddzielnych narracji dla najmłodszego widza.

Ekspozycja *Genus Bononiae* uwzględniła tych odbiorców, proponując im trzy niezależne ścieżki zwiedzania, w których trakcie dzieci „mogą spotkać ludzi, przenieść się w czasie i wziąć udział w wydarzeniach, które sprawiły, że Bolonia jest wspaniałym miastem”. Oprócz zasad Tildena oferowane tutaj przestrzenie korzystają również z edukacyjnych zdobyczy *edutainment*. Jak uważa wielu badaczy, mottem tej formy staje się powiedzenie: „uczyć bawiąc” (Skibińska 2010: 57–64). *Edutainment* więc to jednoczesne połączenie elementów edukacji i rozrywki w jednym działaniu. Zatem pod wspomnianym określeniem rozumiemy takie aktywności, których prymarnym założeniem jest edukacja, forma rozrywki stanowi zaś element uatrakcyjnienia przekazu. Rozróżnia się dwa znaczenia tego określenia: szerokie i wąskie. W znaczeniu szerokim mówimy o wszelkich działaniach zaprojektowanych w celu edukacyjnym, które wykorzystują rozrywkę, by przekazać konkretne treści. W węższym znaczeniu określenie oznacza działania wykorzystywane przez media jako kanał komunikacji z odbiorcą. Nadawca wkomponowuje treści edukacyjne w format pewnych popularnych źródeł mediów wizualnych, takich jak: strony i portale internetowe, programy telewizyjne, gry komputerowe, filmy etc. W przestrzeni ekspozycji metoda ta wykorzystywana jest z pewnością w momencie przedstawiania maszyny do mortadeli – młodzi odbiorcy poznają technologię przygotowywania słynnej w regionie wędliny za pomocą zręcznościowo-sprawdzającej gry. Zasada nauki przez zabawę oferowana jest również dorosłym użytkownikom, których zachęca się do odwiedzenia innych ekspozycji w ramach kłastra. Wiele z nich ma charakter czasowy, więc będą atrakcyjne nie tylko dla odwiedzających miasto turystów, ale i mieszkańców, którzy mają wówczas pretekst do kolejnych wizyt.

O ile wykreowany dyskurs pozwala tu na postrzeganie Bolonii jako niezwykle ważnego włoskiego ośrodka naukowego, politycznego czy kulturalnego i przyczynia się za sprawą dostępnych źródeł oraz narzędzi ekspozycyjnych do zerwania ze wspomnianym na początku pocztówkowym tworzeniem stereotypowych wizerunków, to, jak się wydaje, twórcy programowo zdecydowali, że ekspozycja główna, jak i pozostałe punkty sieci, stanowiąc będą miejsce odbioru wybranych treści zaprezentowanych przez nałożony filtr, który unika ukazywania kontrowersyjnych treści związanych z historią XX wieku. W przeciwieństwie do wielu prezentujących miasto wystaw o charakterze historycznym zrezygnowano tutaj (co może zostać odebrane jako rodzaj cenzury tematycznej) ze wzbudzającej wciąż wiele kontrowersji historii poprzedniego stulecia. Na ekspozycji nie znajdziemy żadnych informacji poświęconych choćby Mussoliniemu, który przecież urodził się w rejonie Emilia-Romania, Partii Faszystowskiej czy Bolonii w czasie II wojny światowej. Zamiast tego prezentowane są zjawiska związane z rozwojem techniki i przemysłu czy działalnością jednego z pionierów przemysłu elektronicznego i wynalazcy urodzonego

w Bolonii Guglielma Marconiego. (W przypadku naukowca pomijane są jednak liczne kontrowersje związane z zarzutami przypisywania sobie autorstwa wynalazków).

Odradzające się mimo trudności niczym Feniks z popiołów miasto również mogłoby stanowić jeden z kluczy do ilustracji choćby fenomenu jego ciągłości. Zjawisko „hakowania uwagi użytkownika” wraz z udostępnianiem informacji w sposób przystępny, nastawiony na *edutainment*, aktywne i partycypacyjne poszukiwanie treści sprawiają jednak, że trwanie miasta jest ilustrowane przez usunięcie niewygodnych tematów. Afirmowanie za wszelką cenę miasta i jego mieszkańców wraz z podejściem antagonistycznym sprawia, że wystawa przestaje być rodzajem ważkiego negocjatora różnych wizji przeszłości. Jak zauważa Traba, kontekstualizacja myślenia historycznego w przestrzeni doświadczenia (w tym również ekspozycyjnego) przyczynia się do unikania relatywizowania historii (Traba 2015: 55). Ekspozycja prezentująca miasto oprócz walki ze stereotypowym, pocztówkowym postrzeganiem czy założeniami edukacyjno-informacyjnymi powinna pokusić się o próbę zilustrowania przeszłości w sposób interdyscyplinarny bez cenzurowania treści, a nie jedynie wybierać „przyjazne” tematy, które łatwo poddać interpretacji czy reprezentacji. O ile próba zwalczania pocztówkowej wyobraźni za sprawą oferowanych praktyk jest udana, to wspomniany wyżej zabieg rezygnacji z niewygodnych, kontrowersyjnych treści przyczynia się do tworzenia pewnego mitologizowania miasta (Bendyk 2007: 43–50). Mimo walki ze stereotypowymi wizerunkami oferowane muzealne/miejskie/sięciowe narracje przekształcają obraz rzeczywistego czy przeszłego miasta tak, aby w doświadczeniu turysty/użytkownika/widza był on, mimo wielu nowych treści i palimpsestowych odnośników, wciąż atrakcyjny. Znow za konstatacjami Wieczorkiewicz, która co prawda zajmowała się odbiorem nie miast czy muzeów, ale szerszym kształtowaniem wizerunku obcej kultury w oczach odbiorcy, zjawiska te z racji wspomnianej wcześniej strategii unikania trudnej historii powodują, że i w przestrzeni ekspozycji występują dostrzeżone przez autorkę trzy procesy: homogenizacji, dekontekstualizacji i mistyfikacji (Wieczorkiewicz 2008: 181–183). Pierwszy z nich dotyczy stylizowania wizerunku miasta przez specjalne angażowanie miejsc pod kątem oczekiwania widzów i unikanie wspomnianych w analizie nieprzyjemnych treści z historii czy samej przestrzeni miejskiej. Dekontekstualizacja skupia się z kolei na pozbawianiu obiektów żywotnych odniesień historycznych. Trzecie zjawisko, które też znajduje swój odpowiednik w analizowanym przykładzie, polega na pomijaniu realnych, ale niekoniecznie przyjemnych warunków życia. W przypadku „Geniuszu Bolonii” w głównej mierze zjawisko homogenizacji występuje przez unikanie wspomnianych trudnych czy kontrowersyjnych wątków z przeszłości. Na ekspozycji próżno szukać informacji choćby o wydarzeniach z 1919 roku, kiedy to socjaliści wygrali wybory do rady miasta, zdobywając większość, czy o zamieszkach zainicjowanych przez bojówkę faszystowską w 1920 roku (Morgan 2004: 51). Nie znajdziemy tu wizualnych czy tekstowych translacji prezentujących regularny konflikt pomiędzy socjalistami czy faszystami.

O fenomenie miasta świadczy też jego odbudowa po licznych wojennych zniszczeniach z 1944 roku. Wydaje się, że przestrzeń ekspozycji mogłaby stanowić wręcz modelowy przykład do ilustracji charakterystycznego, włoskiego schematu powojennej odbudowy historycznego ośrodka miejskiego.

Próżno też szukać wiadomości o wciąż pamiętanym przez starszych mieszkańców zamachu terrorystycznym, jaki miał miejsce w 1980 roku na dworcu kolejowym. Zatem ekspozycja, mimo iż zrywa z pocztówkowym postrzeganiem miasta, to przez wyszczególnione wyżej strategie sprawia, że raczej bytu ma „abstrakcyjna i uogólniona historia, artykułowana w języku dziedzictwa i tradycji” (Wieczorkiewicz 2008: 182).

Strategia unikania skomplikowanych dla historycznej czy wizualnej interpretacji tematów staje się trudna do realizacji w rzeczywistej przestrzeni miasta, gdzie ulice według założeń muzealnego klastra pełnią funkcję swoistych korytarzy łączących kolejne punkty projektu. Ta retoryka przechadzki (jak to ujmuje Michel de Certeau) pozwala nie tylko na dopowiedzenie pewnych ekspozycyjnych wątków, ale i na werbomotoryczne przetworzenie mowy miasta (Szalewska 2017: 56). Może ono kreować niezależne narracje obrazu miasta, które znajdują swój ekwiwalent w odbiorze ekspozycji. Projekt wystawy z pozostałymi atrakcjami klastra muzealnego pozwala na stworzenie paraleli pomiędzy indywidualnym przemierzaniem a odbiorem Bolonii. Zatem nie sama ekspozycja prezentująca miasto, a oferowana przez sieć *Genus Bononiae* strategia spacerowania po rzeczywistych miejskich duktach, pozwalająca na dotarcie zarówno do miejsc z turystycznej marszruty, jak i tych niekoniecznie pocztówkowych, takich jak: zaniedbane kamienice z graffiti na fasadach czy koczujący pod pałacowymi podcieniami bezdomni⁵, pozwala dopiero na wytworzenie „indywidualnego aktu wypowiedzania”, czyli autorskiej próby zapisu obrazu, ale i odczytania Calvinowskiego miejskiego „rebusu”.

Bibliografia

- Baranowska M. 2003. *Posłaniec uczuć. Prywatna historia pocztówki*. Warszawa: Wydawnictwo „Twój Styl”.
- Bendyk E. 2007. *Laboratorium społecznej komunikacji*. [W:] J. Lubiak (red.), *Muzeum jako światłowny przedmiot pożądania*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 43–50.
- Börger J. 2010. The contemporary, the city-museum, *Quotidiani*. Rotterdam, 111–120.
- Calvino I. 2013. *Niewidzialne miasta*. Warszawa: WAB.
- Głuziński W. 1980. U podstaw nowej muzeologii, Warszawa: PWN
- Goodman N. 2005. Koniec muzeum? [W:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*. Kraków: Universitas, 119–134.
- Grabowski M. 2015. Symulakry, artefakty, rekonstrukcje. Nowoczesne wystawy w historycznych wnętrzach. [W:] A. Ziębińska-Witek, G. Żuk (red.), *Muzea w kulturze współczesnej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 57–82.

⁵ Lokalna organizacja charytatywna Piazza Grande przygotowała projekt „Gira La Cartolina”, którego celem stało się odkrywanie innego oblicza miasta z przewodnikami, którymi są osoby bezdomne (V. *Gira la Cartolina*, informacje z zakładki: „Itinerari”, „Homepage”, <https://www.giralacartolina.it/>, 1.02.2020).

- Kosiński D. 2015. Wystawa jako doświadczenie. [W:] *I Kongres Muzealników Polskich*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 193–202.
- Lanz F. 2013. Palazzo Pepoli-Museo della Storia di Bologna. Bologna City History Museum, Bologna, Italy. [W:] *European Museums in the 21st century. Setting the Framework*. Milan, 479–485.
- Lefebvre H. 2012. Prawo do miasta. *Praktyka Teoretyczna* 5, 183–197.
- Morgan P. 2004. *Italian fascism. 1915–1945*. Basingstoke.
- Porter G. 2005. Przejrzeć przez konkret: feministyczne spojrzenie na muzea. [W:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*. Kraków: Universitas, 411–430.
- Potteiger M., Purinton J. 1998. *Landscape narratives: Design practices for telling stories*. New York: Wiley. Psarra.
- Prajzner K. 2009. *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Tilden F. 2019. *Interpretacja dziedzictwa*. Poznań: Centrum Turystyki Kulturowej Trakt.
- Traba R. 2006. *Historia – przestrzeń dialogu*. Warszawa: Wydawnictwo ISP PAN.
- Traba R. 2015. Epoka muzeów? Muzeum jako medium, muzeum jako mediator. [W:] M. Wysocki (red.), *I Kongres Muzealników Polskich*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 47–56.
- Wieczorkiewicz A. 2008. *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*. Kraków: Universitas.
- Skibińska M. 2010. „Edutainment” jako metoda edukacji przyszłości (teraźniejszości). *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja: kwartalnik myśli społeczno-pedagogicznej* 2 (50). Wrocław, 57–64.
- Skotarczak D. 2002. *Historia wizualna*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza.
- Szalewska K. 2017. *Urbanalia – miasto i jego konteksty*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria.
- Świecimski J. 1995. *Muzea i wystawy muzealne, t. II*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe DWN PAN.
- Świecimski J. 1996. *Muzea i wystawy muzealne, t. III*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe DWN PAN.
- Świecimski J. 1992. *Wystawy muzealne, t. I: Studium z estetyki wystaw*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe DWN PAN.
- Żakowski J. 2002. *Rewanż pamięci*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!.

Źródła internetowe

Bal M., *Exhibition as Film, (w:) (Re)visualizing National History: Museums and National Identities in Europe in the New Millennium*, Toronto 2008, https://pure.uva.nl/ws/files/4284786/67389_298496.pdf /, 10 06 2021. Official webside of Genus Bononiae, <https://genusbononiae.it/>, 20.05.2021

Official webside of Gira la Cartolina, <https://www.giralacartolina.it/>, 1.06.2021.

Autor:

Dr Michał Grabowski

Muzeum Krakowa, Rynek Główny 35, 31-011 Kraków

e-mail: m.grabowski@muzeumkrakowa.pl

Kamil Stasiak

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3529-0370>

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Edukacja muzealna jako element zarządzania dziedzictwem urbanistycznym na przykładzie Muzeum Krakowa

Museum education as an element of urban heritage management: the case of the Cracow Museum

Abstract

We believe that the main goal of managing urban heritage is to preserve it in the best possible condition. Investment activities are not a sufficient measure. To achieve a long-term effect, it is advisable to build social awareness of the historical value of spatial layouts. In addition to facilitating the preservation of valuable cultural landscapes thanks to social control, it allows for positive effects related to the well-being of the inhabitants. The role of museums in managing urban heritage is analyzed using the example of the activities of the Museum of Cracow. We show relation between good practices applied by the institution and its environment.

Key words: urbanism, heritage, Cracow, museum, museum education, spatial

Uważamy, że głównym celem zarządzania dziedzictwem urbanistycznym jest zachowanie go w najlepszym możliwym stanie. W tej sytuacji działalność inwestycyjna nie wystarcza. Aby osiągnąć długofalowy efekt, należy budować społeczną świadomość wartości historycznej założeń przestrzennych. Istnienie tej świadomości nie tylko sprzyja zachowaniu cennych krajobrazów kulturowych dzięki kontroli społecznej, lecz także pozytywnie wpływa na poczucie jakości życia mieszkańców. W artykule rola muzeów w zarządzaniu dziedzictwem urbanistycznym analizowana jest na przykładzie działalności Muzeum Krakowa. Opisujemy relacje między dobrymi praktykami stosowanymi przez tę instytucję a jej otoczeniem.

Słowa kluczowe: urbanizm, dziedzictwo, Kraków, muzeum, edukacja muzealna, przestrzeń

Odebrano / Received: 27.11.2021

Zaakceptowano / Accepted: 17.08.2022

Podstawowym celem zarządzania materialnym dziedzictwem kulturowym jest jego ochrona. Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami nakłada na organy państwa obowiązki zasadzające się przede wszystkim na tworzeniu regulacji prawnych i finansowaniu działań mających na celu trwałe zachowanie obiektów, włącznie z przeciwdziałaniem kradzieży. Dopiero wśród obowiązków właściciela obiektu – i to w ostatniej kolejności – wymienione jest tworzenie warunków odpowiednich do „popularyzowania i upowszechniania wiedzy o zabytku oraz jego znaczeniu dla historii i kultury” (Dz. U. 2018 poz. 2067, 3). Tymczasem w strategicznym myśleniu o ochronie materialnego dziedzictwa rozbudowa świadomości poprzez edukację powinna być zagadnieniem równorzędnym z działaniami legislacyjnymi i konserwatorskimi oraz realizowana we współpracy właścicieli obiektów z instytucjami państwowymi o charakterze naukowym i kulturalnym, w tym muzeami¹.

W muzealnej edukacji nt. dziedzictwa urbanistycznego paradygmat budowania wiedzy powinien być usłużny wobec paradygmatu budowania świadomości, dotyczącej konieczności ochrony historycznych układów i czerpania z nich inspiracji do debaty o kształcie współczesnych miast. Jacek Purchla uważa, że uspołecznienie procesu ochrony zabytków jest remedium na nieskuteczność systemu państwowego, pisząc:

Samorząd terytorialny i społeczeństwo obywatelskie są bowiem warunkiem koniecznym stworzenia nowoczesnego systemu ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce. Dla osiągnięcia powyższych celów konieczne jest podjęcie przez państwo strategii rozwoju kapitału społecznego na rzecz dziedzictwa kulturowego (Purchla 2014, 26).

Ważnym elementem budowania tego kapitału mogą okazać się programy edukacyjne realizowane w muzeach. Zwiększenie społecznej świadomości dotyczącej lokalnych zasobów materialnego dziedzictwa i ich wartości przyczynia się do zwiększenia oddolnej dbałości o okoliczne zabytki. Ma to szczególne znaczenie w przypadku układów urbanistycznych, ponieważ o ile pojedynczy zabytek może być właściwie utrzymywany i użytkowany przez odpowiedzialnego właściciela, o tyle utrzymanie większej przestrzeni wymaga zaangażowania samorządu i lokalnej społeczności. Skutkiem wytworzenia tej powszechnej dbałości jest wolniejsza degradacja zabytkowych obszarów w czasie jej codziennej eksploatacji, a co za tym idzie zmniejszenie nakładów koniecznych na konserwację i naprawy. W końcu społeczność o ukształtowanej wrażliwości dotyczącej wartości krajobrazu kulturowego szybciej niż państwowe służby konserwatorskie jest w stanie zareagować na przykłady niszczenia, niewłaściwej adaptacji lub eksploatacji zabytku, bądź całej przestrzeni.

¹ Muzea bardzo często będą występować również jako właściciel lub administrator obiektów zabytkowych.

Jednak poprawa świadomości dotycząca wartości lokalnego dziedzictwa, w tym urbanistycznego, ma na celu nie tylko dobrostan samych obiektów. Jak twierdzi Gregory Ashworth:

Dziedzictwo może być postrzegane jako proces, w którym przedmioty, wydarzenia, miejsca, działania i postacie wywodzące się z przeszłości są przekształcane w doświadczenia przeżywane tu i teraz. Stanowi także wynik działań, stan świadomie tworzony w odpowiedzi na bieżące potrzeby polityczne, społeczne lub gospodarcze (Ashworth 2015, 22).

Uczestnictwo w dziedzictwie kulturowym ma wielotorowy wpływ na podniesienie jakości życia. Skupimy się jedynie na tych, które bezpośrednio związane są z dziedzictwem urbanistycznym. Świadomość historycznych wartości środowiska, w którym żyjemy ma znaczący wpływ na poczucie więzi z miejscem (Senetra-Szeliga, Jagodzińska 2017, 64). To przekłada się na budowanie tożsamości, dumy z miejsca zamieszkania i w końcu indywidualnej i zbiorowej pozytywnej samooceny (Murzyn-Kupisz 2012, 127). Dbłość o dziedzictwo materialne ma również pozytywne skutki dla środowiska naturalnego. Często z ekonomicznego punktu widzenia tańsze od remontu zabytkowego obiektu byłoby wyburzenie i postawienie nowego budynku. Jednak rozwiązanie to generowałoby zmarnowanie wielu nieodnawialnych surowców i pochłonęło znaczną ilość energii (Senetra-Szeliga, Jagodzińska 2017 s. 64). W końcu wiedza na temat historycznych założeń urbanistycznych, ich wad i zalet, pozwala na ocenę proponowanych współcześnie koncepcji. Intuicyjnie nie zawsze wybieramy rozwiązania najkorzystniejsze ze względu na jakość życia. Wzrost wrażliwości w dziedzinie urbanistyki może przyczynić się do położenia większego nacisku na jakość przestrzeni wybieranych do codziennego funkcjonowania, a co za tym idzie wywarcie presji na deweloperach i władzach miast, zmuszonych do staranniejszego planowania i projektowania.

O ile poczucie o konieczności ochrony zabytków, zwłaszcza tych najbardziej popularnych jest dość silnie obecne, o tyle gorzej wygląda świadomość o potrzebie zachowania układów urbanistycznych jako krajobrazów kulturowych. Ochrona zabytków u swego zarania również skupiała się na pojedynczych obiektach, a był to okres niespotykanej dewastacji miejskiego krajobrazu związanej z industrializacją (Tomaszewski 2012, 84). Tę samą ścieżkę, jaką przeszła profesjonalna konserwacja, musi teraz przejść świadomość społeczna, a edukacja muzealna może się tu okazać szczególnie pomocna. Jak pisał Wiesław Gruszkowski:

Urbanistyka jest sztuką organizowania przestrzeni miast dla zaspokajania potrzeb człowieka. Jest ona polityką w sensie celowego działania w kierunku pożądanych przekształceń. Jest również nauką o metodzie dokonywania tych przekształceń w sposób najbardziej racjonalny (Gruszkowski 1989, 6).

By zrozumieć wpływ miejskiego środowiska na życie nasze i poprzednich pokoleń, edukację na temat architektury powinniśmy wesprzeć dążeniem do lepszego pojmowania urbanistyki. Kraków ma tu szczególne argumenty, by stać się prekursorem. W końcu w 1978 r. na listę UNESCO nie trafił żaden konkretny obiekt, ale zwarty obszar historycznego centrum. Choć mówiąc o zarządzaniu tą przestrzenią, uwagę skupia się na inwestycjach o charakterze konserwatorskim, to widoczne jest również podejście dostrzegające rolę wiedzy o wartości układu urbanistycznego. Przejawem jest m.in. stworzenie szlaku turystycznego „Śladami europejskiej tożsamości Krakowa” w podziemiach Rynku Głównego czy realizacja licznych wydarzeń promujących dziedzictwo we wnętrzach urbanistycznych (Bujakowski, Rojkowska 2011, 245–248).

Edukacja na temat dziedzictwa urbanistycznego w Muzeum Krakowa i jej cele wobec strategii instytucji

Misja Muzeum Krakowa głosi „Opisujemy, dokumentujemy i opowiadamy Kraków. Słuchamy miasta...” (Strategia rozwoju Muzeum Historycznego Miasta Krakowa 2017–2027, 6). Próba jej realizacji bez przedstawienia swoistej sceny, na której rozgrywają się wydarzenia, a która została ukształtowana w wyniku procesów urbanistycznych, byłaby zadaniem karkołomnym. Przy całym bogactwie programu edukacyjnego Muzeum Krakowa, najbardziej stabilnym, a więc również poddającym się najbardziej skutecznej analizie elementem, jest stała oferta zajęć kierowanych zwłaszcza do szkół i przedszkoli. W związku z tym, że przestrzeń (w tym przypadku zurbanizowana) i czas są podstawowymi kryteriami, w ramach których lokalizujemy wydarzenia, zagadnienia związane z urbanistyką przenikają do niemal wszystkich zajęć prowadzonych przez Muzeum. Są jednak takie, w których pełnią one kluczową rolę. Wielodziałowa struktura Muzeum sprzyja spojrzeniu na miasto z różnorodnych perspektyw. Niesie ze sobą również ryzyko utraty spójności przekazu, a co za tym idzie utrudnienia w dotarciu z informacją o ofercie. Jest ono niwelowane dzięki koordynacji prac przez Dział Edukacji.

Ważną rolę w budowaniu świadomości o wartości dziedzictwa urbanistycznego pełni Pałac Krzysztofora, zlokalizowany przy Rynku Głównym, w centrum układu lokacyjnego Krakowa. Do klas początkowych, ale również najstarszych grup przedszkolnych kieruje on warsztaty „Zwykłe, niezwykłe widoki Krakowa – czyli jak wyglądał dawny Kraków”. Skupiają się one wokół pierwszego wizerunku Krakowa zamieszczonego w *Liber chronicarum* Hartmanna Schedla. W trakcie zajęć dzieci odwołują się do znanych sobie aktywności, układając wspomniany obraz z wielkoformatowych puzzli, a następnie wraz z prowadzącym wskazują i wyrysowują na własnych kopiach charakterystyczne dominanty urbanistyczne, wspólnie z prowadzącym zastanawiając się nad ich historią. W trakcie tych działań odnajdują również budynki już nieistniejące lub przebudowane w zasadniczy sposób, przekonując się o zmianach, jakie zachodzą w tkance architektonicznej miasta. Nieco podobne cele stawiają przed sobą warsztaty „Lokujemy miasto – warsztaty architektoniczne” skierowane do dzieci i młodzieży od czwartej klasy szkoły podstawowej. Również tu głównym

tematem jest średniowieczny Kraków. Jednak poza bardziej szczegółowym omówieniem charakterystycznych elementów urbanistycznych w postaci Rynku i siatki ulic przedstawione zostają ustrojowe uwarunkowania ukształtowania miasta związane z lokacją na prawie magdeburskim. Uwaga uczestników skierowana zostaje na trwałości układu urbanistycznego Starego Miasta przy jednoczesnych zmianach – zwłaszcza funkcjonalnych – poszczególnych elementów. Większe możliwości w zakresie wyobraźni przestrzennej i umiejętności manualnych uczestników wykorzystywane są w ramach rekapitulacji pod koniec zajęć, kiedy to w grupach dzieci wykonują makietę miasta uwzględniającą najważniejsze omówione miejsca. Ewolucja tych warsztatów jest również przykładem zmian w sposobie prezentowania treści związanych z wyzwaniem współczesności. Obecnie większą uwagę poświęca się relacjom między dawnym miastem a jego otoczeniem – ukształtowaniu terenu, sieci wodnej i jej wykorzystaniu oraz oddziaływaniu Krakowa na jego otoczenie. Często również grupy wykonując makietę, korzystają z wtórnie wykorzystanych odpadów, co odnosi się do potrzeby oszczędzania nieodnawialnych surowców.

Kolejnym oddziałem, w którym w stałej ofercie edukacyjnej silnie wybrzmiewa opowieść o urbanistyce, jest Muzeum Nowej Huty. Podobnie jak w Krzysztoforach interesujące nas zagadnienia są prezentowane już nawet starszym grupom przedszkolnym i klasom początkowym szkoły podstawowej w ramach zajęć „Zbuduj z nami Nową Hutę”. W ich trakcie uczestnicy wykonują makietę miasta. Podczas warsztatów wyrabiane są również w dzieciach umiejętności pracy w grupie i odpowiedniego podziału zadań. Na zajęciach „Jak budowano miasto idealne, czyli architektura i urbanistyka Nowej Huty” dzieci i młodzież poznają podstawowe elementy założenia urbanistycznego Nowej Huty oraz sytuację grup społecznych współtworzących dzielnicę. Możliwość obcowania z rzeczywistymi budynkami, ulicami i innymi elementami projektu jest jedną z najskuteczniejszych metod utrwalania świadomości o wartościach urbanistycznych otoczenia. Wśród spacerów proponowanych przez Muzeum Nowej Huty szczególne znaczenie ma zatytułowany „Dzieje Nowej Huty utrwalone w architekturze”, prowadzony trzema różnymi trasami, którego treść odnosi się m.in. do stylów architektonicznych, niezrealizowanych elementów założenia urbanistycznego, czynników dotyczących lokalizacji i ukształtowania dzielnicy towarzyszącej kombinatowi metalurgicznemu.

Podobny charakter jak warsztaty „Lokujemy miasto...” w Pałacu Krzysztofony i „Zbuduj z nami Nową Hutę” mają zajęcia „Operacja MIASTO” prowadzone w Muzeum Podgórze, na których uczestnicy również wykonują projekt urbanistyczny. W tym przypadku starsze dzieci z przedszkola i uczniowie klas początkowych szkół podstawowych cofają się do przełomu XVIII i XIX w., poznając czynniki, które zadecydowały o lokalizacji i kształcie miasta na prawym brzegu Wisły. Dla młodzieży od czwartej klasy szkoły podstawowej przygotowano natomiast zajęcia „Dziedzictwo, czyli pomysł na przyszłość”. Tu nacisk położony został nie tyle *stricte* na urbanistycę, co przywiązaniu do „małej ojczyzny”, wpisując się w budowanie świadomości mogącej przyczynić się do zwiększenia zaangażowania w kształtowanie swojego otoczenia.

Obok opowieści o losach i postawach krakowian w czasie okupacji niemieckiej, w oddziale Fabryka Schindlera prowadzone są zajęcia „Architektura Krakowa czasu okupacji i symbole totalitaryzmu”. Poza uświadamianiem, że urbanistyka może stanowić część polityki totalitarnego państwa, walorem zajęć jest porównanie architektury Krakowa z okresu międzywojennego, lat okupacji i współczesnej. Funkcją swoistego muzeum przedmieść pełni w strukturze Muzeum Krakowa Dom Zwierzyniecki, w którego stałej ofercie znajdują się zajęcia „Jak powstał Wielki Kraków (poznajemy herby dawnych gmin krakowskich)”, uświadamiające odmienne źródła przestrzennego dziedzictwa gmin włączonych do Krakowa na początku XX w. Natomiast wpływ średniowiecznych fortyfikacji na urbanistykę Krakowa omawiany jest na prowadzonych w Celestacie zajęciach „Od lokacji do fortyfikacji, czyli jak to w Krakowie mury budowano”.

Przyglądając się środkom wykorzystywanym przy realizacji zajęć ze stałej oferty poszczególnych oddziałów, dostrzec można dążenie do ich urozmaicenia, uatrakcyjnienia i dostosowania do różnorodnych grup wiekowych. Edukacja muzealna jest jednym z najprężniej rozwijających się obszarów pracy muzealnej (Kacprzak, Milewska 2015, 64). Widać to, przyglądając się stałej ofercie Muzeum Krakowa powiązanej z dziedzictwem urbanistycznym. Upowszechnianie wiedzy na jego temat w myśl koncepcji zapisanej w strategii, a przewidującej, że instytucja „odchodzi od Muzeum w roli biernego opowiadacza historii na rzecz aktywnego uczestnika dziejącej się historii” (Strategia rozwoju Muzeum Historycznego Miasta Krakowa 2017-2027, 3). Przejawem tego założenia jest cykl spotkań sieciujących „DNA Krakowa”, w czasie których spotykają się aktywiści, przedstawiciele krakowskich organizacji społecznych i samorządu, wypracowując wspólne stanowiska dotyczące najważniejszych wyzwań współczesności. Jeden z bloków tematycznych poświęcony jest urbanistyce, drugi dotyczący zieleni miejskiej też ściśle wiąże się z tematem. Zwłaszcza w realizacji pierwszego z nich stałym partnerem jest krakowski oddział Stowarzyszenia Architektów Polskich.

Jednym z najważniejszych działań Muzeum Krakowa mających na celu upowszechnienie wiedzy nt. historycznych zmian urbanistycznych był podjęty w 2004 r. projekt naukowy „Cracovia 3D” (Marek 2011, 9). Jego efektem było powstanie cyfrowych rekonstrukcji zabudowy Krakowa, Kazimierza i Kleparza w połowie XVII w., przekształceń przestrzeni Rynku Głównego od XI do XVIII w. oraz wybranych obiektów. Efekty pracy zaprezentowane zostały w formie wystawy czasowej oraz wydawnictw i w dalszym ciągu wykorzystywane są w kolejnych działaniach prowadzonych przez Muzeum. Jednym z najważniejszych skutków projektu jest prezentowanie wystawy „Cracovia 3D” na licznych, czasowych wystawach zagranicą, co przyczynia się do zwiększenia świadomości o średniowiecznym i nowożytnym dorobku urbanistycznym Krakowa.

Przyjmując definicję zarządzania jako „zestawu działań (...) skierowanych na zasoby organizacji (ludzkie, finansowe, rzeczowe, informacyjne) i wykonywanych z zamiarem osiągnięcia celów organizacji w sposób sprawny i skuteczny” (Griffin 1996, 38), przedstawione powyżej działania upowszechniające należy uznać za metodę na

optymalne wykorzystanie zasobów ludzkich, rzeczowych i informacyjnych. W strategii muzeum wśród mocnych stron instytucji wymieniana jest „wszechstronna i profesjonalna kadra” (Strategia rozwoju Muzeum Historycznego Miasta Krakowa 2017-2027, 8) co odnosi się również do zagadnień związanych z dziedzictwem urbanistycznym. Szczególnie cennym zasobem rzeczowym instytucji, zwłaszcza w kontekście zagadnień urbanistycznych są zabytkowe budynki, w których zlokalizowane są poszczególne oddziały (Strategia rozwoju Muzeum Historycznego Miasta Krakowa 2017-2027, 8). Wyróżniają się tu zwłaszcza Podziemia Rynku, Wieża Ratuszowa i Pałac Krzysztofora znajdujące się na Rynku Głównym, w sercu średniowiecznego miasta lokacyjnego, ale także kino Światowid wpisujące się w urbanistykę Nowej Huty.

Edukacja muzealna na temat dziedzictwa urbanistycznego a otoczenie instytucji

Ważnym elementem otoczenia celowego instytucji jest jego właściciel (Griffin 1996, 102). W przypadku Muzeum Krakowa jest nim Miasto i Gmina Kraków, która nadzoruje instytucję poprzez Wydział Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Strategicznym dokumentem wskazującym zakładane kierunki rozwoju tego sektora jest „Program rozwoju kultury w Krakowie do roku 2030”. Najpełniej założenia dotyczące dbałości o dziedzictwo architektoniczne i urbanistyczne wybrzmiały w celu I.5.1. „Zintegrowane zarządzanie materialnym dziedzictwem kulturowym miasta”, w którym podkreśla się zwłaszcza znaczenie obszarów wpisanych na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO, ale wskazuje się także na możliwości, jakie daje formuła „parku kulturowego”, którą zamierza się zastosować również w Nowej Hucie i Starym Podgórzu z Krzemionkami (Program rozwoju kultury w Krakowie do roku 2030, 111). Jednak z perspektywy edukacji muzealnej istotniejsza jest realizacja celu I.5.3. „Promocja materialnego i niematerialnego dziedzictwa kulturowego Krakowa”, która przewiduje m.in.:

Upowszechnianie wiedzy na temat dziedzictwa kulturowego i jego ochrony. Organizowanie i wspieranie realizacji wystaw, konkursów oraz innych działań edukacyjnych, w tym promujących wiedzę o dziedzictwie kulturowym. Wydawanie i wspieranie publikacji (w tym folderów promocyjnych, przewodników) poświęconych problematyce dziedzictwa kulturowego, wydawnictw popularnonaukowych (Program rozwoju kultury w Krakowie do roku 2030, 107).

Efektom działań ma być „Podniesienie kompetencji i wiedzy mieszkańców i turystów w zakresie dziedzictwa kulturowego Krakowa” (Program rozwoju kultury w Krakowie do roku 2030, 107).

Wśród wyszczególnionych zagadnień pojawiają się m.in. dziedzictwo Stanisława Wyspiańskiego, postacie doktora Fausta i mistrza Twardowskiego. Pośród częstego wspomniania o randze zabytków, zagadnienia architektoniczne, a zwłaszcza urbanistyczne, nie są szczególnie faworyzowane. Wydaje się jednak, że edukacja muzealna ma tu do

odegrania istotną rolę, szczególnie wobec, postrzeganej w ogólnomiejskiej strategii jako wyzwanie, konieczności poprawy ładu przestrzennego (Strategia Rozwoju Krakowa. *Tu chcę żyć*. Kraków 2030., 10). Osiągnięcie tego celu będzie bardzo trudne samymi tylko regulacjami prawnymi, konieczny jest również rozwój świadomości mieszkańców. Co ciekawe „Program...” przewiduje zaangażowanie mieszkańców na rzecz promocji dziedzictwa kulturowego, podczas gdy wydaje się, że powinien to być cel poprzedzony włączeniem krakowian w dbałość o utrzymanie, a w dalszej kolejności rozwijanie zastanej spuścizny, w tym tej o charakterze urbanistycznym. By mogło się tak stać, trzeba wypracować poczucie dumy z lokalnego dziedzictwa, wynikające z wiedzy na jego temat. Jednym z przejawów włączania się władz Krakowa w zagadnienia edukacji architektonicznej jest współpraca z Politechniką Krakowską przy projekcie „Akademia Mistrzów Techniki”, który ma na celu przygotowanie nauczycieli szkół podstawowych do wprowadzania elementów teorii architektury i praktycznych umiejętności do programów różnych przedmiotów (Wantuch-Matla et al. 2021, 42-43). Kompetencje i świadomość pedagogów są istotnym czynnikiem, umożliwiającym dotarcie z ofertą na temat dziedzictwa urbanistycznego do uczniów, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części artykułu.

Kluczowym wymiarem celowego otoczenia instytucji są klienci, a więc „każdy, kto płaci za nabycie wyrobu lub usługi” (Griffin 1996, 110). Pełne przeanalizowanie potrzeb klientów dotyczących muzealnej edukacji na temat dziedzictwa urbanistycznego wymagałoby pogłębionych badań, jednak dzięki analizie podstawy programowej dla poszczególnych etapów kształcenia, możliwe jest rozpoznanie zagadnień najistotniejszych z perspektywy grup szkolnych, będących jednym z największych odbiorców oferty edukacyjnej muzeów. Przygotowując swoją propozycję dla szkół, Muzeum Krakowa, podobnie jak wiele instytucji o tożsamym charakterze, oparło ją głównie o wątki historyczne. Co ciekawe, w podstawie programowej nauczania historii dla wszystkich etapów odmiana słowa „urbanistyka” pojawia się tylko raz, w kontekście dokonań Kazimierza Wielkiego (Dz. U. z 2017 r., poz. 356, 95). Oczywiście przyczynkiem do mówienia o urbanistyce mogą być liczne wątki dotyczące osiągnięć architektonicznych poszczególnych epok. Znamienne jest to, że są one dość licznie reprezentowane, aż do XIX wieku, po czym niemalże znikają, gdy omawiana jest historia ostatnich stu lat (wyjątkiem jest wspomnienie o Gdyni). Prawdopodobnie jest to wynikiem chęci przedstawienia uczniom ważnego, a bardzo rozbudowanego kontekstu dziejów politycznych. Być może również stereotypowego podejścia do architektury i urbanistyki modernistycznej i postmodernistycznej. Na pewno jednak nie umieszczając tych zagadnień w podstawie programowej pozbawiamy uczniów klucza do zrozumienia przestrzeni, zamieszkiwanej przez większość obywateli współczesnych polskich miast. Tym większa jest tu rola instytucji muzealnych. Analiza oferty Muzeum Krakowa wskazuje na możliwość wypełnienia tej luki, zwłaszcza dzięki działalności oddziałów: Fabryka Schindlera i Dzieje Nowej Huty.

W swojej ofercie Muzeum Krakowa relatywnie często odnosi się również do edukacji plastycznej. Podstawa programowa dla klas I-III szkoły podstawowej określa

zakres wiedzy ucznia, który powinien potrafić nazwać „...wybrane przykłady dzieł znanych artystów: malarzy, rzeźbiarzy, **architektów** [podkreślenie – K.S.] z regionu swego pochodzenia lub innych” (Dz. U. z 2017 r., poz. 356, 43). Architektura pojawia się również na kolejnych etapach edukacji, jednak nie sposób nie odnieść wrażenia, że przypisuje się jej mniejsze znaczenie niż sztukom wizualnym. Natomiast pozytywnym zjawiskiem jest wskazanie, by tradycyjne lekcje uzupełniane były przez wizyty w muzeach, galeriach, lekcje plenerowe, spotkania z artystami i wykonywanie własnych prac.

Potencjał, nie w pełni wykorzystany przez Muzeum Krakowa, dają odniesienia do edukacji przyrodniczej i geograficznej, w których zagadnienia dotyczące rozumienia przestrzeni odgrywają ważną rolę. Już we wstępie do podstawy programowej dla klas I–III wskazuje się, że szkoła „kształtuje postawę szacunku dla środowiska przyrodniczego, w tym upowszechnia wiedzę o zasadach zrównoważonego rozwoju” (Dz. U. z 2017 r., poz. 356, 14). Przewiduje się również, że uczeń klas początkowych będzie w stanie opisać charakterystyczne elementy krajobrazu przyrodniczego i otoczenia: miejsca pamięci, zakłady pracy, zabytki, tereny rekreacyjne, a więc potrafi rozróżnić podstawowe elementy układu urbanistycznego. Na kolejnym etapie edukacji przyrodniczej zwraca się uwagę na współodpowiedzialność za stan najbliższej okolicy oraz wrażliwość na ład i estetykę jej zagospodarowania. Elementy te zostają rozszerzone o opis dawnego wyglądu okolicy na podstawie zdjęć i relacji oraz ocenę zachodzących zmian. Uczeń ma również umieć uzasadnić potrzebę ochrony obiektów zabytkowych (Dz. U. z 2017 r., poz. 356., 114). W podstawie programowej geografii, wśród dość licznych wątków, które można powiązać z urbanistyką, na szczególne wyróżnienie zasługuje: „Rozwijanie zdolności percepcji najbliższego otoczenia i miejsca rozumianego jako «oswojona» najbliższa przestrzeń, której nadaje pozytywne znaczenia” i „Rozwijanie postawy współodpowiedzialności za stan środowiska geograficznego, kształtowanie ładu przestrzennego oraz przyszłego rozwoju społeczno-kulturowego i gospodarczego «małej ojczyzny», własnego regionu i Polski” (Dz. U. z 2017r, poz. 356. s. 117). Działania mające na celu poprawę świadomości na temat swojego otoczenia mają być podbudowywane poprzez przedstawienie atrakcyjności „małej ojczyzny” (za pomocą plakatu, prezentacji lub małej wystawy) oraz zaproponowanie na podstawie obserwacji działań mających na celu poprawę warunków życia. Konieczność kształtowania więzi ze swoim regionem powtórzona zostaje w szkole średniej, wówczas podkreśla się również potrzebę „...ochrony elementów dziedzictwa przyrodniczego i kulturowego oraz konieczności rekultywacji i rewitalizacji obszarów zdegradowanych” (Dz. U. z 2017 r., poz. 59, 949 i 2203, Załącznik nr 1, 164). Zagadnienie to rozszerzone zostaje o analizę przyczyn i skutków urbanizacji, rolę planowania przestrzennego oraz przykłady projektów rewitalizacyjnych. W klasach omawiających materiał z geografii w zakresie rozszerzonym podstawa programowa przewiduje także wyróżnianie faz urbanizacji, identyfikację funkcji i typów fizjonomicznych miast, argumentację za potrzebą harmonizacji budownictwa z krajobrazem przyrodniczym i kulturowym, omówienie problemu gettoizacji miast, identyfikację indywidualnych cech wybranych polskich ośrodków czy dokonanie analizy mocnych i słabych

stron zamieszkiwanej miejscowości. Elementem wspierającym może być podstawa programowa etyki mówiąca o dbałości o własność prywatną i publiczną, wartości miejsca, w którym żyjemy oraz idei odpowiedzialności za przyszłe pokolenia. Istotną stratą dla potencjału opowiadania o dziedzictwie urbanistycznym było zrezygnowanie z tzw. ścieżek edukacyjnych, umożliwiających rozszerzenie treści programowych. Na tym polu istniały już wypracowane rozwiązania związane z edukacją architektoniczną w postaci programu „Dialog z otoczeniem”, wprowadzonego na ministerialną listę oficjalnych programów dla ścieżki „Wychowanie regionalne – dziedzictwo kulturowe w regionie” (Wantuch-Matla et al. 2021, 52).

Wzrost zapotrzebowania na edukację dotyczącą dziedzictwa urbanistycznego wynika również ze zmiany w zakresie, który przez Ricky’ego Griffina nazywany jest „wymiar socjokulturowym otoczenia organizacji” (Griffin 1996, 105). Ponad połowa ludzkości zamieszkuje miasta, które w wyniku rewolucji przemysłowej, a następnie rewolucji techniczno-informacyjnej rozrosły się i uległy licznym przekształceniom. Wraz z nimi pojawiły się problemy, a niektóre z nich nadal pozostają aktualne: zwiększenie mobilności społecznej osłabiające więzi z miejscem, wypieranie mieszkańców historycznych centrów miast przez turystów czy problem podziału ograniczonej miejskiej przestrzeni między użytkowników różnych środków komunikacji: kierowców samochodów, pieszych i rowerzystów. Muzealna edukacja na temat dziedzictwa urbanistycznego może być pomocna w upowszechnianiu wiedzy o sprawdzonych, historycznych rozwiązaniach przestrzennych miast i kształtowaniu świadomości ochrony wartościowych założeń. To z kolei może być fundamentem dla dojrzałej, opartej na argumentach, społecznej dyskusji, która mogłaby odbywać się między innymi w obrębie muzeum.

Kierunki rozwoju edukacji nt. dziedzictwa urbanistycznego

Aby wzmocnić rolę edukacji muzealnej, jako jednego ze składników zarządzania dziedzictwem urbanistycznym, aktywności Muzeum Krakowa powinny rozwinąć się w kilku kierunkach. Wspomnieliśmy już o konieczności zwiększenia interdyscyplinarności zajęć, które obecnie opierają się przede wszystkim na zagadnieniach historycznych. Być może wynika to z wiodącego wykształcenia pracowników zajmujących się opisanymi działaniami. W większym stopniu wykorzystana powinna zostać wiedza z zakresu nauk przyrodniczych czy socjologii. Pozwoli to na zrozumienie przez odbiorców oferty związków zachodzących między dbałością o dziedzictwo urbanistyczne a jakością przestrzeni i środowiska, a co za tym idzie dobrostanem mieszkańców. Da także narzędzia do uświadomienia sobie złożoności problemu i konieczności respektowania procedur, będących wyrazem umowy społecznej.

Efekt społecznego zaangażowania w kształtowanie przestrzeni i zachowanie jej najcenniejszych historycznych elementów można uzyskać poprzez uświadomienie obywatelom ich sprawczości. W ankiecie przeprowadzonej przez Dorotę Wantuch-Matłę, Annę Martykę i Agatę Ruchlewicz-Dzianach ponad połowa respondentów uznała, że

ma niewielki wpływ na otoczenie, przy czym ponad 65% przyznało, że nigdy nie brało udziału w procesach partycypacji społecznej. Z perspektywy dbałości o dziedzictwo urbanistyczne zasmuca fakt, że jedynie 30% ankietowanych interesowało się warsztatami z zakresu historii architektury, podczas gdy aż 83% ciekawiły procedury planistyczne, funkcjonowanie miasta i przestrzeni publicznej, a 51% architektura współczesna (Wantuch-Matla et al. 2021, 68-69). Jak pisze Łukasz Gawęł:

To właśnie publiczne organizacje kultury mogą w realny sposób zmienić świadomość społeczeństwa, powodować wzrost jego wrażliwości w różnych obszarach, kształtować postawę wobec innych członków społeczności (Gawęł 2020 82).

Tym istotniejsze jest, aby muzea przykładem swoich działań przyczyniały się do tworzenia wzorów społecznej partycypacji. W Muzeum Krakowa istotnym przykładem jest cykl „DNA Krakowa”, który jest nie tylko spotkaniem sieciującym, ale dla instytucji okazją do stworzenia więzi z osobami aktywnie działającymi na rzecz miasta oraz poznania opinii istotnych dla dalszego kształtowania oferty. By osiągnąć wymienione w tekście cele niezbędne wydaje się rozszerzenie oferty włączającej otoczenie w omawiane procesy.

Wśród zasobów, którymi dysponuje muzeum, istotnych w budowaniu świadomości na temat dziedzictwa urbanistycznego, wymieniliśmy lokalizację w zabytkowych budynkach. Ciekawym przykładem włączenia społeczności w pracę instytucji jest projekt, który przeprowadziło Muzeum Narodowe w Krakowie. Po przekazaniu przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego budynku dawnego hotelu „Cracovia” uruchomiło społeczny dialog mający na celu określenie potrzeb związanych z przyszłą funkcją tego obiektu, zmian, jakie nastąpią w nieodległym Gmachu Głównym MNK, ale również przyszłego kształtu placu, który stanowi przestrzeń spajającą te dwa budynki (Gawęł 2020, 91-92). Działania te stanowią wzór dla zwiększenia udziału otoczenia w zarządzaniu konkretnym elementem dziedzictwa urbanistycznego i stawiają instytucję muzealną jako przykład dobrych praktyk, które powinny być wykorzystane w innych organizacjach. Pozostałe muzea również stosują rozwiązania, które mogą być uważane za wzorcowe, wśród nich m.in. Muzeum Architektury we Wrocławiu, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli czy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Szczególnym przykładem jest sala edukacji architektonicznej „MiastoKlocki” w Muzeum Woli (oddział Muzeum Warszawy). Jest to rodzaj placu zabaw, w którym przeskalowane klocki umożliwiają dzieciom eksperymentowanie z budową własnych miast (Wantuch-Matla et al. 2021, 39).

Świadomość społeczna dotycząca kształtowania przestrzeni i dziedzictwa urbanistycznego w Polsce stoi na stosunkowo niskim poziomie. Edukacja muzealna może przyczynić się do poprawy sytuacji, jest jednak tylko jednym z ogniw, które samodzielnie nie ma szans odegrania kluczowej roli w poprawie sytuacji, co wynika między innymi z incydentalności uczestnictwa w proponowanych aktywnościach. Wydaje się, że w chwili obecnej rolę muzeów oraz innych organizacji publicznych i społecznych zajmujących

się omawianym tematem jest stworzenie modelu działania, który w przyszłości skłoni władze centralne do wprowadzenia systemu powszechnej edukacji architektonicznej w szkołach. Przy czym wskazane byłoby, żeby proces ten nastąpił równoległe z poważną reformą edukacji, polegającą na przygotowaniu uczniów do krytycznego myślenia, samodzielnego rozwiązywania problemów, pracy grupowej czy odpowiedzialności za otoczenie (Wantuch-Matla et al. 2021, 121-122). W wyniku wprowadzenia powszechnej edukacji architektonicznej rola muzeów uległaby zmianie. W nowych warunkach placówki te oferowałyby niedostępne w szkołach możliwości prezentacji historycznego rozwoju urbanistycznego na konkretnych przykładach, byłyby miejscem utrwalania zdobytych kompetencji, m.in. u dorosłych w ramach całościowego uczenia się, wreszcie miejscem negocjowania zmian zachodzących w przestrzeni, odbywającego się między różnymi uczestnikami miejskiego życia.

Bibliografia

Dokumenty:

„Program rozwoju kultury w Krakowie do roku 2030”, załącznik do uchwały nr LXXIX/1933/17 Rady Miasta Krakowa z dnia 5 lipca 2017, 103.

Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 3 października 2018 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz.U. 2018 poz. 2067, 3.

Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 14 lutego 2017 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz podstawy programowej kształcenia ogólnego dla szkoły podstawowej, w tym dla uczniów z niepełnosprawnością intelektualną w stopniu umiarkowanym lub znacznym, kształcenia ogólnego dla branżowej szkoły I stopnia, kształcenia ogólnego dla szkoły specjalnej przysposabiającej do pracy oraz kształcenia ogólnego dla szkoły policealnej, Dz. U. z 2017 r., poz. 356, 95.

Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 30 stycznia 2018 r. w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopnia, Dz. U. z 2017 r., poz. 59, 949 i 2203, zał. 1. Podstawa programowa kształcenia ogólnego dla czteroletniego liceum ogólnokształcącego i pięcioletniego technikum.

Strategia Rozwoju Krakowa. Tu chcę żyć. Kraków 2030, załącznik do Uchwały nr XCIV/2449/18 Rady Miasta Krakowa z dnia 7 lutego 2018 r.

Strategia rozwoju Muzeum Historycznego Miasta Krakowa 2017-2027, Kraków 2017.

Opracowania:

Ashworth G. 2015. *Planowanie dziedzictwa*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.

Bujakowski K. i Rojkowska-Tasak H. 2011. Zarządzanie w obszarze światowego dziedzictwa w Krakowie. [W:] Purchla J. (red.), *Zarządzanie miejscami wpisanymi na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO w Polsce i w Norwegii*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 245–248.

- Gaweł Ł. 2020. Społeczna odpowiedzialność organizacji kultury. Muzea w otoczeniu społecznym. [W:] Pluszyńska A. i Konior A. i Gaweł Ł.(red.). *Zarządzanie w kulturze. Teoria i praktyka*, Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.
- Griffin R. 1996. *Podstawy zarządzania organizacjami*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Naukowe.
- Gruszkowski W. 1989. *Historia urbanistyki w zarysie*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kacprzak D. i Milewska K. 2015. Edukacja w muzeum wielodziałowym i wielodyscyplinarnym. [W:] *ABC edukacji w muzeum. Muzea sztuki współczesnej, rezydencjonalne, wielooddziałowe i interdyscyplinarne*. Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów.
- Marek M. 2011. *Cracovia 3D. Rekonstrukcje cyfrowe historycznej zabudowy Krakowa*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa.
- Murzyn-Kupisz M. 2012. *Dziedzictwo kulturowe, a rozwój lokalny*. Kraków: Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie.
- Purchla J. 2014. Dziedzictwo kulturowe, a kapitał społeczny. [W:] *Dlaczego i jak w nowoczesny sposób chronić dziedzictwo kulturowe*. Warszawa: Polski Komitet do spraw UNESCO.
- Senetra-Szeliga J., Jagodzińska K. 2017. Społeczno-ekonomiczny wpływ dziedzictwa kulturowego. Aspekty teoretyczne. [W:] *Potencjał dziedzictwa. Społeczno-gospodarcze przykłady z Europy Środkowej*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Tomaszewski A. 2012. *Ku nowej filozofii dziedzictwa*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 84.
- Wantuch-Matla D. i Martyka A. i Ruchlewicz-Dzianach A. 2021. *Powszechna Edukacja architektoniczna. Doświadczenia polski i kształcenie incydentalne*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego.

Autor:

Mgr Kamil Stasiak

e-mail: k.stasiak@muzemkrakowa.pl

Ilona Copik
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9794-9965>
Uniwersytet Śląski

Architektura na ekranie a nowa tożsamość miasta – filmowy Gdańsk przełomu lat 50. i 60.

Architecture on screen and the city's new identity – Gdańsk of the late 1950s/early 1960s in film

Abstract

The article is concerned with the relationship between architecture and the urban space and its representation in films on the example of post-war Gdańsk. Analysis of cinematic productions from the late 1950s and early 1960s as one of the important sources of knowledge about urban culture provides a pretext to undertake broader considerations related to semiotic and socio-cultural practices. Moreover, the research objective is an analysis aimed at understanding social conditions of cinematic production and film reception, as well as the mediated production of urban space and cultural identity in the political and ideological conditions of Poland in the period of the People's Republic.

Key words: Polish cinema, People's Republic of Poland, Gdańsk, film and architecture, cinema and the city, cultural identity

* * *

Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na relację pomiędzy architekturą i przestrzenią miejską a jej filmową reprezentacją na przykładzie powojennego Gdańska. Odwołanie się do filmów z przełomu lat 50. i 60. jako jednego z istotnych źródeł wiedzy o kulturze miejskiej stanowi pretekst do rozważań szerszych, dotyczących praktyk semiotycznych i społeczno-kulturowych. Ponadto celem badawczym jest analiza zmierzająca do zrozumienia uwarunkowań społecznych rządzących realizacją i recepcją filmu oraz mediatyzowaną produkcją miejskiej przestrzeni i tożsamości kulturowej w warunkach politycznych i ideologicznych Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Słowa kluczowe: Kino polskie, PRL, Gdańsk, film i architektura, film i miasto, tożsamość kulturowa

Odebrano / Received: 20.12.2021

Zaakceptowano / Accepted: 28.06.2022

Gdańsk jest miastem o niezwykłym potencjale filmowym, który był wielokrotnie wykorzystywany na srebrnym ekranie. Przyczyniła się do tego bogata geografia kulturowa (nadmorski krajobraz, zabytkowa architektura) i wielowątkowa historia, które wspólnie tworzą unikalny *genius loci*. Zdecydowana większość wizualnych reprezentacji miasta powstałych w okresie powojennym obciążona jednak była potrzebą uzasadniania jego polskiej przynależności, co w dużej mierze ograniczało możliwości przedstawieniowe (Perkowski 2013, 33; Loew 2006, 63–67). Architektura i cały proces odbudowy, jaki przeprowadzano w latach pięćdziesiątych, stanowią tu wyjątkowy przykład tworzenia „miejsc znaczących”, zaangażowanych w budowanie wizji Ziemi Odzyskanych. Choć sam Gdańsk nominalnie do tych ziem nie należał, poddany został podobnej ideologicznej presji gromadzenia kapitału narodowego, będącego źródłem nowej, spójnej polskiej tożsamości (Loew 2013, 229–234). Starannie wyselekcjonowane obrazy uczestniczyły w kulturowej modyfikacji miejsca, które niejako powstawało na nowo, co dokonywało się razem z wymianą ludności, architektury, modelu urbanistycznego, a także znaków i symboli. Co za tym idzie, punkt widzenia miasta zdominowała optyka osadników zainteresowanych budowaniem nowego rodzaju więzi z miejscem.

Zagadnienia dotyczące związków filmu z miejską przestrzenią, w tym architekturą, to oczywiście problem szerszy, który ma swoją odrębną tradycję badawczą opartą na założeniu, że miasta i ich obrazy wzajemnie przenikają się, a ich sensy wynikają z wzajemnych relacji. „Film jest kwintesencją kultury miejskiej”, jak to określił niegdyś Wim Wenders (Wenders 2002, 349). Dzisiaj wypada dodać, że nie chodzi wyłącznie o obecność kin w przestrzeni miast, ale o procesy kinematyzacji przenikające do współczesnych praktyk architektonicznych, filmowe inspiracje architektury prowadzące niejednokrotnie do wykształcania się osobnych stylów projektowania (Rewers 2005, 35–37; Koschany 2020, 25). Tym, co może się wydawać bardziej konwencjonalne, jest z kolei to, że „architektura stanowi tło dla filmowanych wydarzeń, nieraz stanowiąc pierwszy plan, a film stanowi zapis architektury w czasie i przestrzeni (...)” (Gawlak, Matuszewska 2020, 52). Za pośrednictwem obrazów filmowych oglądamy całe miasta, ich bulwary, place, wnętrza budynków, mieszkań, etc. „Co więcej, ten zapis jest trójwymiarowy, sprzężony ze światłocieniem, kolorem i dźwiękiem. Daje tym samym wiedzę, która uzupełnia inne przekazy (dokumenty, fotografie, etc.)” (Gawlak, Matuszewska 2020, 52).

Spośród różnych relacji film–miasto w tym artykule interesować mnie będzie głównie problem filmowości, która stanowi syndrom przestrzeni miejskiej jako rodzaj praktyki semiotycznej i społeczno-kulturowej. Innymi słowy to, „w jaki sposób architektura (poszczególne realizacje, ale także szerzej: rodzaj wyobraźni architektonicznej jest wykorzystywana w sztuce filmowej” (Koschany 2020, 25). Konkretnie przedmiotem

badani będzie przestrzeń Gdańska i jej reprezentacje w kinie polskim czasów gomułkowskich. Chcę odpowiedzieć na pytania: jak architektura i krajobraz miejski funkcjonowały jako plener filmowy pełniący określone role estetyczne i społeczne; w jakim stopniu wizja przestrzeni w filmie uwarunkowana była ideologicznie, na ile zaś odzwierciedlała praktyki kulturowe; na ile dzieła filmowe pozwalają zinterpretować semiotyczne odniesienia architektury na ekranie, w jakim zaś sensie oddają istotę mediatyzowanej produkcji nowej tożsamości miasta? Przedmiotem analiz są polskie filmy fabularne przełomu lat 50. i 60. ubiegłego wieku z Gdańskiem w tle, określone przez Krzysztofa Kornackiego jako „filmy miejskie” (Kornacki 2019). Dodatkowym kryterium ich wyboru jest wykorzystanie przez filmowców autentycznego pleneru jako planu filmowego, należą do nich następujące tytuły: *Dwaj ludzie z szafą* (reż. R. Polański, 1958), *Wolne miasto* (reż. S. Różewicz, 1958), *Do widzenia, do jutra* (reż. J. Morgenstern, 1960), pierwsza nowela z filmu *Jadą goście jadą* (reż. G. Zalewski, 1962), *Żona dla Australijczyka* (reż. S. Bareja, 1963).

Miasto młodej kultury

Jedną z pierwszych fabuł filmowych z Gdańskiem w tle była etiuda Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* (1958). W tym inspirowanym awangardą lat 30. eksperymentalnym krótkometrażowym utworze próżno byłoby szukać cech zgodnych z formułą kina danego miejsca i czasu – początku ery gomułkowskiej w Polsce. Jego realizacji sprzyjał raczej klimat popaździernikowej odwilży, kiedy to pohamowano tendencje do ograniczania swobód twórczych i gdy do Polski zaczęły powoli przebijać się wzorce zachodnie. Jak stwierdził Marek Hendrykowski:

Dwaj ludzie z szafą okazują się dalecy, a nawet bardzo dalecy od ówczesnego paradygmatu panującego w głównym nurcie rodzimej kinematografii. Ich twórca uczynił bowiem wiele, aby się z tego paradygmatu wyłamać: powołując do istnienia na ekranie rzeczywistość nietypową, umowną i zaskakująco odmienną (Hendrykowski 2014, 179).

W historii kina polskiego film Polańskiego ze względu na swoją śmiałą alegoryczną czy też paraboliczną wymowę zapisał się jako dzieło wieloznaczne, wymykające się jednoznacznym interpretacjom. Tym, na co między innymi zwrócił uwagę Hendrykowski było charakterystyczne połączenie i wzajemne przenikanie się rzeczywistości i fantazji, badacz, przywołując słowa samego reżysera, uznał, że:

odwołuje się on do sztafażu współczesnych realiów polskiego miasta lat pięćdziesiątych, a jednocześnie wprowadza w jego rzeczywistość dwóch bohaterów rodem z innego świata, ani przez moment nie zapominając, że dwoma komplementarnymi żywiołami całej opowieści są zarówno realność, jak i fikcja poetycka” (Hendrykowski 2014, 176–177).

Choć zatem na ekranie ukazują się rzeczywiste plenery powojennego Gdańska i Sopotu, nie ma raczej w filmie tendencji do ukazywania ich geograficzno-kulturowej specyfiki i lokalnego kolorytu, można uznać, że zamiast tego celem Polańskiego było uniwersalizacja obrazu świata i nadanie umownego sensu odtwarzanym realiom.

Niezaprzeczalnie jednak akcja filmu *Dwaj ludzie z szafą* rozgrywa się w gdańskich plenerach, w obszarze Głównego i Starego Miasta. Przestrzeń widoczna w filmowych kadrach ma wyraźne cechy nowości. Świeżość niedawno odbudowanej architektury podkreślają surowe cegły, ślady zaprawy murarskiej i brak otynkowania. Oko kamery wychwytuje jeden z charakterystycznych miejskich widoków – kamieniczki przy ul. Kalletniczej. Jak pisze Jacek Friedrich: „Malownicza, zamknięta wieżą kościoła Mariackiego uliczka od dawna należała do najsilniej eksploatowanych motywów widokowych miasta” (Friedrich 2015, 291). W omawianym filmie jest ona jednak tylko ponurą przecznicą, w niczym nie przypomina późniejszej arterii otwartej na ruch turystyczny. Plac przy gmachu bazyliki Mariackiej jest bezludny i pusty. W topografii miasta obok odbudowanych już fragmentów i fasadowo pięknych zabytków widnieją ciemne zaułki i zgliszcza. Niemal zupełną ruiną są na przykład zarejestrowane na ekranie obiekty kościoła św. Katarzyny i wielkiego młyna. Surowa nowość miejskiej architektury, w której łatwo dają się rozpoznać historyczne stylizacje w połączeniu z ruinami i pustkami daje efekt paradoksalny. Miasto nie jest ani stare, ani nowe, ani typowe, ani specyficzne. Jego niedokończoność wzbudza niepokój u widza, a przy tym podkreśla surrealistyczną fabułę opartą na absurdalnym pomysle wędrowania po mieście z szafą. Wokół toczy się zwyczajne na pozór życie przesyczone ruchem ulicznym i miejskim folklorem: ludzie gdzieś chodzą, coś załatwiają, jeżdżą tramwajem. Faktycznie jednak świat społeczny jest bezduszny, wśród mieszkańców miasta są chuligani i mordercy. Fragmentaryczna struktura urbanistyczna miasta sfilmowana studencką kamerą wzmacnia ten alienujący, złowrogi efekt. Ogółem Gdańsk w tym filmie „gra” jak gdyby inną, abstrakcyjną i fantasmagoryczną miejską przestrzeń pełną dysonansów, obcości i wrogości. Intencją reżysera jest nadawanie architekturze i całemu krajobrazowi miejskiemu nowych znaczeń nie odnoszących się do gdańskiej specyfiki, lecz wywołujących skojarzenia groteskowe, podkreślające problem młodych ludzi, którzy nie potrafią się odnaleźć w społeczeństwie.

Równie poetycki klimat, jednak wyraźnie zabarwiony odcieniem liryczno-sentymentalnym, wykreował Janusz Morgenstern w swym pełnometrażowym debiucie fabularnym *Do widzenia, do jutra* (1960). Bohaterami tego filmu byli przedstawiciele, jak to określono, „zagadkowego pokolenia” (Lubelski 2009, 230), generacji, którą charakteryzował inny duch i inny sposób myślenia, dla której inspiracją byli twórcy francuskiej nowej fali. Młodzi ludzie, studenci gdańskich uczelni i artyści Teatryku Tik-Tok (faktycznie studenckich teatrów: Bim-Bom i Co To) oderwani od tradycji, koncentrujący się na własnych przeżyciach i metafizycznych doznaniach w niczym nie przypominali swych poprzedników z pokolenia Kolumbów – dotkniętych traumą wojenną i naznaczonych dylematami moralnymi. Swą dekadencją pozą i stylem życia odbiegającym od etosu socjalistycznej młodzieży

musieli w swoim czasie irytować starsze pokolenie, co widać w opiniach części krytyki, która zarzucała im niedojrzałość, infantylizm i naiwność (Lubelski 2009, 232). Odzwierciedlony na ekranie kontrkulturowy klimat (podobnie zresztą, jak to było w przypadku *Dwóch ludzi z szafą*), wzmacniała ścieżka dźwiękowa, w której wykorzystano muzykę wschodzącej gwiazdy polskiego jazzu, kompozytora i pianisty Krzysztofa Komedy. Jej nowatorskie brzmienie podkreślało dekadentcki, buntowniczy i undergroundowy charakter sztuki reprezentowanej przez gdańską bohemę.

Na specyficzną atmosferę filmu niewątpliwie miała wpływ ukazana w nim wizja miasta. Połączenie żywiołu wody i zabytkowej architektury, operowanie odbitym światłem dawało niezwykle fotogeniczny efekt. Wystrój piwniczek studenckich klubów, w których mieściła się siedziba teatru, tworzył tajemniczy nastrój. Uchwycone w kadrach naturalne plenery podkreślały ulotność i wrażeniowość świata przefiltrowanego przez spojrzenie młodych artystów, estetów znajdujących przyjemność w wysmakowanych, malarskich pejzażach. Rzeczywistość ukazywana przez pryzmat uczuć głównego bohatera, Jacka (lidera grupy artystycznej), była nimi nacechowana. Zwrócił na to uwagę Maciej Skowera: „Sprawy serca» stają się dla (bohatera) najważniejsze, a skoro idealizacji ulega obiekt uczucia, to i wszystko inne jawi się jako marzenie, iluzja” (Skowera 2012, 81). Filmowy Gdańsk Morgensterna był miastem młodej kultury i nowego stylu życia, rodzącego się w Polsce wraz z odwilżą, miastem studenckich klubów, kortów tenisowych, kolorowych drinków i jazzu. Rafał Syska pisał, że w filmie mamy do czynienia z „zastąpieniem szarej, polskiej rzeczywistości jej w pełni wykreowaną iluzją” (Syska 2004, 30). Jego zdaniem Gdańsk przypominał nie tyle PRL-owskie miasto, ile śródziemnomorski kurort, po którego ulicach jeżdżą luksusowe samochody i który jest „światem bez przeszłości (...), ale i bez teraźniejszości, bez komunizmu i Gomułki” (Syska 2004, 30). Trzeba jednak dodać, że wrażenie podobieństwa Polski końca lat 50. do krajów zachodnich było powierzchowne. Faktycznie film ukazywał kontrast pomiędzy kosmopolitycznym światem Zachodu reprezentowanym przez beztroską młodą cudzoziemkę Margueritte, z jej szeleszczącymi sukienkami i luksusową willą a rzeczywistością siermiężnego socjalizmu i młodą polską inteligencją uwikłaną w romantyczne mity i egzystencjalne rozterki. Symbolem przepaści dzielącej dwa światy niczym żelazna kurtyna była brama zlokalizowanej przy ul. Władysława IV w centrum Sopotu willi – placówki dyplomatycznej konsulatu Republiki Francuskiej, która wyznaczała granicę rzeczywistości niedostępnej zwykłym śmiertelnikom.

Dzieło powojennej odbudowy

Dzieło Morgensterna nie współgrało z wizją świata czasów „małej stabilizacji”. Tym, co przemawiało jednak za pozytywnym odbiorem filmu przez przedstawicieli ówczesnej władzy był odzwierciedlony na ekranie Gdańsk końca lat 50. Prezes Zarządu Kinematografii Tadeusz Zaorski na kolaudacji *Do widzenia, do jutra* stwierdził, że obraz stanowi ogromną zachętę do zwiedzania miasta. Zdjęcia Gdańska są tak piękne – mówił

– „że na pewno każdy, kto go nie widział, a kto pójdzie na ten film, zechce je zobaczyć” (cyt. za: Kornacki 2019). W ten sposób wyrażał to, co było częścią powojennego dogmatu – dumę z odbudowy Głównego Miasta, za którą kryła się głębsza satysfakcja – z odzyskania Gdańska dla Polski. Przytoczona wypowiedź pokazuje, że film Morgensterna można było wówczas odbierać przez pryzmat różnych medialnych reprezentacji miasta, często bowiem umieszczano je „na powszechnie dostępnych nośnikach informacji wizualnej, jakimi są na przykład znaczki pocztowe, banknoty i plakaty” (Friedrich 2015, 69-70), co stanowiło szczególną formę osvajania obcego dotąd miasta i wprowadzania go do świadomości zbiorowej.

Powszechnie wiadomo, że Gdańsk w 1945 roku był prawdziwym „morzem ruin”. Spór o liczby, czy skala zniszczeń sięgała 80 czy 90 procent zabudowy miejskiej, nie ma większego znaczenia, jeśli weźmie się pod uwagę to, co Peter Oliver Loew nazywa „wszechogarniającą destrukcją” (Loew 2013, 230). Ruinizacja była skutkiem działań wojennych, zaciekłych bojów o miasto, a także celowych podpaleń i zniszczeń dokonanych w odwecie na Niemcach przez czerwonarmistów. Jak przy tym wynika z ustaleń Jacka Friedricha „bardzo wiele szkód resztkom zabytkowej substancji miasta wyrządziły sztormy 1945/1946” (Friedrich 2015, 53). „Gdańsk obok Warszawy i Wrocławia należał do najbardziej zniszczonych miast Europy” – głosił narrator propagandowego filmu dokumentalnego *Gdańsk będzie odbudowany* (reż. Z. Raplewski, 1952) i niewątpliwie w tym miejscu akurat miał rację. Dalej w tym reportażu z dumą ogłaszano, że miasto „staje się jednym z największych placów budowy”, Zdanie to było symptomatyczne, bowiem odbudowa kraju stanowiła usankcjonowany doktrynalnie cel partii i rządu, bezpośrednio związany z zawartymi w planie 6-letnim ideami przejścia „do nowego etapu budownictwa socjalistycznego, postawienia gospodarce narodowej nowych zadań w dziedzinie rozwoju sił wytwórczych i przebudowy społecznej” (Ustawa 1950). Nic dziwnego, że wizja rekonstrukcji Gdańska, a właściwie jego przebudowy w duchu zarazem narodowym i socjalistycznym zdominowała medialny wizerunek miasta w pierwszych dekadach powojennych.

Widać to także w filmie *Do widzenia, do jutra*, w którym ekranowa obecność odrestaurowanych zabytków mogłaby zadowolić najbardziej wymagających miłośników filmowej turystyki i amatorów odkrywania lokalnego *genius loci*. Wersja HD filmu udostępniona współczesnemu widzowi pozwala na dostrzeżenie szczegółów architektonicznych do tej pory słabiej widocznych. Filmowe kadry ukazują więc odbudowane równe rzędy kamieniczek zlokalizowane w pobliżu ul. Koziej, Piwnej, Długiej i Długiego Targu; niektóre z nich są jeszcze w surowej cegle. Przy ul. Wartkiej działa już słynna, jeszcze przedwojenna, restauracja „Kubicki”. Na Pobrzeżu Rybackim gdzieś widać ruiny, w oddali nad Motławą rozpościera się już jednak sylwetka odbudowanego Żurawia (w 1959 roku wpisany do rejestru zabytków). Odbudowany jest też aż po szczyt okazały gmach bazyliki Mariackiej, a sam kościół jest konsekrowany, choć w surowych wnętrzach, po których przechadzają się filmowi bohaterowie trwają jeszcze prace rekonstrukcyjne. Sceną silnie zapadającą w pamięć, jest ta, w której główny protagonista,

Jacek, oprowadza Margueritte po odbudowanym niedawno Śródmieściu, zwracając uwagę na obiekty zlokalizowane przy Trakcie Królewskim, które do dziś stanowią kanon w przewodnikach turystycznych po Gdańsku: ratusz, fontanna Neptuna, Dwór Artusa, Złota Kamieniczka. Oprowadzający wspomina jak gdyby mimochodem, że te ostatnie są dziełami Abrahama van den Blocke'a i Piotra Hutena architektów i rzeźbiarzy, przedstawicieli manieryzmu niderlandzkiego tworzących w czasach, kiedy Gdańsk był częścią Rzeczypospolitej oraz że okolica, w której bohaterowie się znajdują – Główne Miasto, zburzone w czasie wojny, zostało odbudowane w 1945 roku.

Co istotne, ukazana na ekranie architektura nie stanowi w filmie Morgensterna wyłącznie tła dla rodzącego się romansu. Przywołana historia Gdańska, która jest fragmentem dobrze znanej etnicznej metanarracji, zawiera wyraźne cechy patriotycznej frazeologii skoncentrowanej na idei pierwotnej polskości miasta (świadomie zatartej w czasach pruskiego panowania), skutkującej mozolnym odbudowywaniem niemal od podstaw jego zabytków, eksponowaniem narodowej kultury, jak również znaczenia Bałtyku etc. Realizacja celu wzmacniania za wszelką cenę poczucia prawowitej obecności na nowo zasiedlonej ziemi wydartej z rąk „niemieckich imperialistów i faszystów”, jak to określano, stanowiła narzucone odgórnie przez ideologów PRL-u zadanie realizowane we wszystkich niemal tekstach kultury, nawet tych, które nie nosiły wyraźnych śladów propagandy. Jak pisze Friedrich, polskość w Gdańsku od pierwszych powojennych miesięcy była „zarówno postulatem, jak i hasłem bojowym” (Friedrich 2015, 59). Ideę tę dosadnie wyrażały słowa przybyłego z Warszawy pierwszego wiceprezydenta Gdańska, Władysława Czernego:

ślady barbarzyństwa muszą być usunięte „po prostu jako wrogowie kultury ogólnoludzkiej”. To natomiast, co w starym Gdańsku „jest klasycznym przykładem naszego nieocenionego liberalizmu kulturalnego”, co stworzyła wielowiekowa kultura w służbie Rzeczypospolitej, to – „musimy odtworzyć jak najwierniej” (Friedrich 2015, 59).

Wypowiedź Czernego potwierdza, że podstawą światopoglądu „nowych gdańszczyzan”, wszystkich tych, którzy przyjechali z różnych stron Polski, by podjąć dzieło odbudowy miasta stała się zasada wybiórczego stosunku do przeszłości historycznej i kulturowej. Znakiem odwiecznej polskości Gdańska w pierwszym rządzie uczyniono gotycką i renesansową architekturę wraz z charakterystycznymi dla niej symbolicznymi detalami, tj. wizerunki polskich królów i godła z orłem. Bohater filmu Morgensterna nieprzypadkowo z dumą opowiada o odbudowanej Starówce, zaś przyglądając się fasadom kamienic, stwierdza z satysfakcją, że widoczne na nich motywy zdobnicze przedstawiają „sceny z życia różnych narodów i bardziej znane z historii postaci”. Faktycznie w dziele odbudowy, poza polonocentryczną historycznością, która stanowiła *idée fixe* całego procesu, dopuszczano czasem do głosu ideę wielokulturowości. Wyłączona z niej jednak była niemiecka przeszłość miasta, a wszystko, co przypominałoby choćby ślad niechcianego dziedzictwa

zostało objęte tabu. Podsumowaniem postawy artystów zaangażowanych w wykonanie dekoracji malarskiej fasad kamienic przy ulicy Długiej mogą być słowa Józefy Wnukowej, ich współtwórczyni, która mówiła: „kierował nami romantyzm, gdyż odbudowaliśmy cudze miasto, aby je przerobić na polskie” (za: Friedrich 2015, 277). Według artystki: „chodziło o stworzenie pozorów bogatej warstwy kulturowej, która – choć nigdy taką nie była – mogłaby w Gdańsku być” (za: Friedrich 2015, 182).

Proces odbudowy był działaniem w najwyższym stopniu upolitycznionym i zideologizowanym, „wielkim chlubnym zadaniem postawionym przez rząd i partię” – jak uroczyście podkreślał narrator wspomnianego już reportażu *Gdańsk będzie odbudowany*. Ujmując jednak rzecz od innej strony, miał on niezwykle istotne znaczenie dla polskiej tożsamości. Nowa społeczność miasta formowała się w realiach zmiany demograficznej, przeprowadzanej na niespotykaną dotąd skalę. Do Gdańska przybywały tłumy nowych osadników wykorzenionych ze swoich miejsc i środowisk życia. O „silnej fali ludzkiej, jaka tu ku morskiemu brzegowi z polskich ziem płynie” – pisał wówczas profesor Politechniki Gdańskiej Jan Kilariski (Friedrich 2015, 56). Mit polskiego Gdańska i jego prześladowania w czasach pruskich, a potem niemieckich trafił na podatny grunt – tłumaczył trudną powojenną rzeczywistość i w jakimś sensie był ludziom potrzebny. Wspomniane wątki uwidoczniły się w kinematografii, rozwijały je osadzone w latach trzydziestych dwudziestego wieku paradokumentalne fabuły Stanisława Różewicza *Wolne miasto* (1958) i *Westerplatte* (1967). W pierwszym z wymienionych dzieł już w czołówce narrator głosił patetycznie: „Wolne Miasto Gdańsk, wielki port bałtycki, miasto handlu i przemysłu”, w dalszych słowach wskazując na problem ograniczeń w wykorzystaniu potencjału ekonomicznego gdańskiego portu przez II Rzeczpospolitą – ofiarę niemieckiego ataku. Faktycznym przesłaniem filmu była naturalnie gloryfikacja heroizmu polskiej mniejszości do końca walczącej o Gdańsk, skutek czego również w historii kina pozostaje on przede wszystkim „relacją dramatu unicestwienia Polaków” (Eberhardt, Gazda 1984, 54). Gdzieś w tle wyraźnie jednak słychać slogan „powrotu do macierzy” i „sprawiedliwości dziejowej”, która zaprowadziła nas do Gdańska – w którym byliśmy i jesteśmy prawowitymi gospodarzami. Wracając jednak do obrazu miasta, pewnym paradoksem pozostaje fakt, że plener filmowy do tego dzieła stanowiła ledwo co (zgodnie z polskim narodowym i ideologicznie zabarwionym planem) odbudowana architektura, która „grała” tę dawną, przedwojenną, przypominając – niejako mimochodem – fakt tabuizowanej niemieckiej przeszłości Gdańska.

City placement w wersji socjalistycznej

Wizja odbudowy Gdańska z gruzów, która stanęła u podstaw jego tożsamości, zawierała myśl daleko bardziej doniosłą w skutkach – pomysł zbudowania świata na nowo, powołania do życia „nowej społeczności” (Perkowski 2013, 27–32). Z perspektywy socjalistycznej władzy ważniejsza od samej tożsamości, okazała się bowiem racja polityczna, która stała się jej fundamentem. Tą podstawą z jednej strony był mit odwiecznej polskości,

a z drugiej nowy ustrój socjalistyczny. Autorzy koncepcji odbudowy, posługując się retoryką architektury „narodowej w formie, socjalistycznej w treści”, po wielu debatach uznali zasadność kompromisu pomiędzy idealistyczną koncepcją historyczną, zakładającą rekonstrukcję starego Gdańska a wizją twórczą odwołującą się do ideologii postępu i osiągnięć cywilizacyjnych, dążącą do powstania nowego, zgodnego z duchem modernizmu miasta. Myślą przewodnią całego procesu stało się „zharmonizowanie starego Gdańska z nowoczesnymi potrzebami” (Friedrich 2015, 109). Argumentacja wzmocniona wizjonerskim postulatem Bieruta o konieczności „wprowadzenia mieszkań robotniczych do śródmieścia”, ostatecznie znalazła swoje urzeczywistnienie w projekcie odbudowy Głównego Miasta jako robotniczego osiedla mieszkaniowego. Partyjne władze uznały ten pomysł za „znak czasu i zwrotny punkt w naszych pojęciach urbanistycznych (...), gdyż na miejsce dotychczasowego kapitalisty i drobnomieszczanina, który był do tej pory panem śródmieścia, pozwalając jedynie w jego ciemnych oficynach zamieszkiwać biedocie, potrzebnej do jego bezpośredniej obsługi, przychodzi właściwy gospodarz naszego państwa (...) robotnik” (Friedrich 2015, 124). Mimo że przyjętym planom patronowały także szczytne cele, w których znacząco było oddziaływanie modernistycznych teorii urbanistycznych, przede wszystkim odcisnęło się na nich piętno nowego ustroju i nowej ideologii, to, co typowe dla oddziaływania reżimu, który „wykorzystuje wszelkie środki, wszystkie dostępne narzędzia (...), aby przekonać wszystkich, że przynosi nowoczesność, rewolucję, zapowiada nagłą zmianę, poprawę dla wszystkich” (Bereńkowski 2019, 63).

Miasto zaczęto w związku z tym postrzegać ambiwalentnie jako nowe i stare jednocześnie. „Znani literaci (...) opisywali swoje wrażenia z nowego i starego zarazem Gdańska” (Perkowski 2013, 33). Oba określenia można było spotkać na łamach ówczesnej prasy, nic dziwnego, że przeniknęły także do polskiego kina. Ich ślad można znaleźć w pierwszej, wyreżyserowanej przez Gerarda Zalewskiego, noweli filmowej *Jadą goście, jadą* (1962), dzieła, które uznano za komediowo-satyryczną wariację na temat tego „jak Polacy w kraju wyobrażają sobie swych rodaków z Ameryki” oraz obraz „życia i przemian obyczajowych w Polsce” (Eberhardt, Gazda 1984, 110–111). W jednym z początkowych epizodów widzimy scenę, w której młoda gdańszczanka oprowadza po Głównym Mieście przybyłego do Polski Amerykanina polskiego pochodzenia. Na komplement pod adresem jej młodości oraz piękna dawnej (starożytnej, jak to zostaje określone) architektury odpowiada: „Ta starożytność to ja. Bo te kamieniczki mają zaledwie 5 lat. (...) Przecież to wszystko było w gruzach. Dopiero niedawno je odbudowano”. Zdumienie i zachwyty wyrażone w odpowiedzi na te słowa nie były, jak można się domyślać, jedynie kurtuazyjną reakcją turysty, ale – zgodnie z intencją realizatorów filmu – miały podkreślać doskonałość odbudowy. Takie zachowanie cudzoziemca bez wątplenia miało za zadanie przekonać widza, że slogany typu: „Rośnie Gdańsk piękniejszy niż był kiedykolwiek”, jakie publikowano na łamach partyjnego dziennika „Głos Wybrzeża” były prawdziwe. Lekki, romansowy klimat tej sceny kamuflował ponadto inne istotne treści, na przykład to, co nazywano „socjalistycznością odbudowy”. Wspomniany przez bohaterkę krótki

czas, w jakim dokonano dzieła rekonstrukcji oraz spektakularny efekt, jaki osiągnięto, stawał rodzime budownictwo w pozytywnym świetle. Był czytelną aluzją do procesu przejścia do nowego etapu budownictwa socjalistycznego. Przedstawione w filmie oprowadzanie obcokrajowca po Długim Targu wpisywało się także w realizację postulatu sformułowanego przez ministra miast i osiedli Aleksandra Wolskiego, by Droga Królewska stała się „świątlicą Gdańska”. Jak pisze Friedrich: „Jakkolwiek sam slogan nie zakorzenił się w towarzyszącej odbudowie frazeologii, to ministerialny postulat znalazł spełnienie w swoistym rytuale oprowadzania po Drodze Królewskiej wszelkiego rodzaju, mniej lub bardziej oficjalnych, gości odwiedzających Gdańsk, co również należy traktować jako zewnętrzny wobec samej architektury wyznacznik „socjalistyczności” stworzonego dzieła” (Friedrich 2015, 168).

Jak pisze Dorota Skotarczak, polskie kino po roku 1960 (a więc po wdrożeniu słynnej Ustawy o kinematografii) straciło swój podwilżowy impet. „Niemożliwe stało się podejmowanie szeregu tematów kontrowersyjnych i drażliwych” (Skotarczak 2004, 117). Sposób widzenia świata zdominowała optyka bliska spojrzeniu władzy. Gdańska nowela z komedii *Jadą goście, jadą* spełniała większość celów, jakie postawiono wówczas przed dziełami filmowymi. Przede wszystkim potwierdzała regułę, że „film jako całość musi mieć pozytywną wymowę, prosocjalistyczną, zgodną z linią partii” (Skotarczak 2004, 160). Specyficznym wcieleniem w życie tej zasady było wykorzystanie obrazu filmowego do reklamy odbudowy, do czegoś, co dziś określilibyśmy jako *city placement*: działalność promocyjną polegającą na umieszczeniu danego miejsca (miasta) w filmie w celu wywołania skutku reklamowego (Sawicki 2014, 22). W głównym wątku podróży rodaków do dawnej ojczyzny wyraźnie pobrzmiwał rozumiany zgodnie z duchem swoich czasów marketingowy sukces odbudowanego Gdańska oraz innych polskich miast, gdyż w filmie wspomniane były także Toruń i Warszawa. Poza tym na użytek kreacji wizji socjalistycznego *prosperity* zaangażowano cały arsenał polskich autostereotypów, poczynawszy od tego, który głosił, że najlepszymi kandydatkami na żony są polskie dziewczyny, skończywszy na splendorze Polskich Linii Oceanicznych i ich flagowym produkcie – jednostce m/s „Batory”.

Podobną poetykę, w większym jeszcze natężeniu, zastosowano w innej popularnej komedii lat 60. zatytułowanej *Żona dla Australijczyka* (reż. S. Bareja, 1963). Tutaj transatlantyk „Batory”, którym podróżowali rodacy z zagranicy do starej ojczyzny, ukazany był rzeczywiście jako „pływający salon i ambasada kultury polskiej”, jak go określano w owych czasach (Szczerowski 2015, 62). W dziele Barei, łączącym konwencje hollywoodzkiego musicalu i gawędy ludowej, dla podkreślenia patriotyczno-narodowego charakteru zaangażowano Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze”, który prezentował na planie fragmenty swojego popisowego repertuaru ze słynnym „Polonezem Warszawskim” (muz. Tadeusz Sygietyński, sł. Jerzy Ficowski, 1960) włącznie. Choć dziś ten zamysł wydaje się nieco pretensjonalny, niegdyś był chwalony. Ogólnie jednak *Żona dla Australijczyka* nie spotkała się z przychylnością krytyków. Pomimo

dopracowanych, folderowych ujęć Gdańska, który w filmie wyglądał jak z katalogów turystycznego Przedsiębiorstwa Państwowego „Orbis”, filmowi zarzucano – podobnie zresztą jak innym wczesnym komediom Barei – że jest „infantylny, schlebia niskim gustom i propaguje nierealny obraz świata” (Eisler 2013, 53).

Brak realizmu widoczny w komedii także po latach, poza samą fabułą, która jawi się jako wprost utkana ze stereotypów, dotyczy zwłaszcza sposobu przedstawienia miejsca akcji. Konrad Klejsa zwraca uwagę na nachalną propagandowość prezentowanej na ekranie przestrzeni, która jest „dobrze urządzona, przyjazna, wręcz idylliczna” (Klejsa 2007, 91). Można dodać do tego, że nie przystaje ona do realnego stanu ówczesnych polskich miast. Gdańsk, inaczej aniżeli w filmie *Jadą goście, jadą*, w którym pokazano jedynie fragment Długiego Targu, ukazany jest wzdłuż całej niemal osi urbanistycznej Traktu Królewskiego – od Złotej do Zielonej Bramy. Naturalnie nie ma na ekranie ruin, a starannie wyselekcjonowana reprezentacyjna architektura narratywizuje przestrzeń patriotycznym przesłaniem polskości i dobrej koniunktury. Filmowe miasto ewidentnie kreowane jest na luksusowy produkt eksportowy. Wrażenie dysonansu budzą zatem śpiewane przez „Mazowsze” strofy: „najmilsza sercu jest Warszawa”. Przypominają one bowiem mimowolnie, że gotyckie cegły wydobyte z ruin Gdańska, podobnie jak w przypadku Wrocławia i innych miast Ziemi Odzyskanych, szły po wojnie na odbudowę stolicy. W *Żonie dla Australijczyka* pokazano ponadto Polskę, „która otwiera się na świat”, której „geograficzny horyzont rozpościera się od Australii po Anglię” (Klejsa 2007, 117). Trzeba przyznać, że przynajmniej częściowo był to obraz realny. Wiązał się ze zmianami w polityce wyjazdowej, jaka nastąpiła po 1956 roku, kiedy to „polskie władze, wzorując się na ZSRR, uznały, że uchylenie granicznych furtek jest istotnym składnikiem „demokratyzacji” i znacznie przyczyni się do złagodzenia nastrojów i ocieplenia ich własnego wizerunku” (Kochanowski 2017). Całkowicie nadrealne musiały się z kolei wydawać widzom sceny ukazujące wnętrza luksusowej willi na klifie z widokiem na morze, w której spotyka się filmowa młoda para, a które, jak można sądzić, miały być wyrazem socjalistycznego dobrobytu w zachodnim stylu. Wymyślne akwarium z rybkami, egzotyczne pamiątki z dalekich podróży takie jak skóra tygrysa czy afrykańskie etniczne maski, barek z wyszukanymi alkoholami i tym podobne rekwizyty w niczym nie przypominały wyposażenia standardowego M-3. To, co miało przybliżać Polskę do mitycznego zachodu: wysmakowany marynistyczny wystrój wnętrza, obszerne pokoje, drogie bibeloty, faktycznie oddalało ją od niego. Wzmacniało jedynie kontrast pomiędzy szarzyzną PRL-u a rzeczywistością za żelazną kurtyną, potęgując tęsknotę do świata bez kartek żywnościowych i problemów z paszportem.

Konkluzje

Przeprowadzona analiza skłania do wysnucia wniosku, że Gdańsk nieprzypadkowo tak chętnie wybierano na filmowy plener, był bowiem miejscem ważnym na powojennej mapie Polski z powodu ideologicznych odniesień oraz intensywnego procesu nadawania

mu nowych znaczeń. Może być też potwierdzeniem obserwacji, że kino polskie nawet w okresie intensywnej indoktrynacji działało nie tylko jako forma masowej komunikacji, ale też jako system znaczący, pozwalający na rozpoznanie przemian zachodzących w społeczeństwie i kulturze. Bardziej interesujący aniżeli sam wątek odzwierciedlenia świata na ekranie okazuje się przy tym często kontekst uwzględniający związki kina z realną przestrzenią, obejmujący nie tylko lokacje, ale relacje pomiędzy procesami produkcji, reprezentacji, recepcji. Filmowy Gdańsk z lat 50. i 60. odśladania, co najbardziej oczywiste, relacje władzy, ideologie, to co narzucone, zarazem jednak pozostaje mapą kultury, dla której kluczowe są procesy mediatyzowanej produkcji przestrzeni i tożsamości. W zakresie tej ostatniej kwestii za najważniejsze wypada uznać procesy zawłaszczania Gdańska i jego historii w duchu polonocentrycznym, wcielania w życie idei odbudowy miasta na polskich warunkach, a nawet jego budowy – na nowych, socjalistycznych fundamentach. Działania te potwierdzały przy tym, że nie da się stworzyć nowej tożsamości miasta na pustce symbolicznej – dlatego właśnie usiłowano przekuć to, co było dziedzictwem przeszłości i wykorzystując wybrane kody kulturowe stworzyć nową/starą jakość. Architektura i film w równym stopniu ujawniają znaczenia zmian społecznych, pozwalają je dostrzec i skomentować. Konfrontowanie materialnych obiektów z obrazami rozumiane jako współczesna praktyka badawcza pozwala z kolei odkrywać, jak przestrzeń była namnażana i jak tworzono sens miasta. Zarówno architektura jak i film nie tylko reprezentują Gdańsk, ale biorą udział w jego kulturowej transformacji. Mają kluczowe znaczenie w procesie transferowania nowych idei, efektywnie wpływając zarówno na wizję miejsca, jak i na zbiorową pamięć i tożsamość.

Bibliografia

- Berefkowski R. 2019. Mroczna strona architektury. Władza nad przestrzenią a kontrola społeczeństwa. *Przestrzeń i Forma* 40, 33–74.
- Eberhardt K., Gazda J. 1984. *XX lat Polski Ludowej w filmie*. Warszawa: Polska Federacja Dyskusyjnych Klubów Filmowych.
- Eisler J. 2013. Małżeństwo z rozsądku. *Pamięć.pl* 1, 53–55.
- Friedrich J. 2015. *Odbudowa głównego miasta w Gdańsku w latach 1945–1960*. Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria.
- Gawlak A., Matuszewska M. 2020. Wnętrza w polskim filmie fabularnym lat 60-tych jako źródło wiedzy i punkt odniesienia dla współczesnych projektów architektonicznych. *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych* 4, 52–58.
- Hendrykowski M. 2014. Dwaj ludzie z szafą w perspektywie genologicznej. *Images* 15/24, 171–180.
- Klejsa K. 2007. Stanisław Bareja - nadrealizm socjalistyczny. [W:] G. Stachówna, B. Żmudziński (red.), *Autorzy kina polskiego*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo UJ, 79–128.
- Kochanowski J. 2017. Jak w PRL wyjeżdżano w wielki świat. *Polityka* 15.08. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1715932,1,jak-w-prl-u-wyjezdzano-w-wielki-swiat.read> (dostępność: 30.11.2021).

- Kornacki K. 2019. *Gdańskie wątki filmowe*. <https://www.youtube.com/watch?v=6fgrNryGfFQ> (dostępność: 30.11.2021).
- Koschany R. 2020. Architektura jako fabuła. O *Parasite* Bong Joon-ho. *Kwartalnik Filmowy* 109, 23–34.
- Loew P. O. 2006. *Gdańsk między mitami*. Olsztyn: Borussia.
- Loew P. O. 2013. *Gdańsk. Biografia miasta*. Gdańsk: Instytut Kultury Miejskiej.
- Lubelski T. 2009. *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II.
- Perkowski P. 2013. *Gdańsk – miasto od nowa*. Gdańsk: Słowo/obraz /terytoria.
- Rewers E. 2005, Kino-polis. [W:] M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska (red.). *Między słowem a obrazem: księga pamiątkowa dla uczczenia jubileuszu profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej*. Kraków: Rabid, 31–42.
- Sawicki A. 2014. *City placement* jako forma promocji miasta. *Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej Zarządzanie* 16, 21–28.
- Skotarczak D. 2004. *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Skowera, M. 2012. „Idealizm”, „iluzje”, „idioci”. Romantyczny mit miłosny w filmie Janusza Morgensterna *Do widzenia, do jutra*. *Maska* 14, 75–86.
- Syska R. 2004. Janusz Morgenstern – w pułapce teraźniejszości. [W:] G. Stachówna i J. Wojnicka (red.). *Autorzy kina polskiego*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 27–45.
- Szczurowski J. 2015. Rejs 1938. *Zeszyty Naukowe Wydziału Elektrotechniki i Automatyki Politechniki Gdańskiej* 43, 61–67.
- Ustawa z dn. 21.07.1950 o 6-letnim planie rozwoju gospodarczego i budowy podstaw socjalizmu na lata 1950-1955. <https://www.prawo.pl/akty/dz-u-1950-37-344,16781164.html> (dostępność: 30.11.2021).
- Wenders W. 2002. Pejzaż miejski. [W:] A. Gwóźdź (red.). *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 349–363.

Autorka

Dr hab. Ilona Copik, prof. UŚ

e-mail: ilonac@autograf.pl

Alexandra Bitušíková
Faculty of Arts, Charles University
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4492-4101>

Strengthening Urban Community Resilience against Extremism: Culture and Heritage as a Tool¹

Posilňovanie odolnosti mestskej komunity proti extrémizmu: kultúra a dedičstvo ako nástroj

Abstract

The paper focuses on the concept of resilience in an urban environment in a broad perspective. In times of growing extremism and radicalisation – both in virtual and real worlds – it becomes crucial to build resilient communities through strategies and practices that lead to strengthening social cohesion and social bridging between various groups including minorities. The paper examines a case of the middle-size Slovak city of Banská Bystrica, which was the first (and so far the only) regional capital in Slovakia where a neo-Nazi representative became a governor in legitimate regional elections in 2013. It focuses on activities of local activists and volunteers and the grassroots movement Not in Our Town aimed at preventing and countering the growth of radicalisation and extremism in local and regional communities. Part of the movement's activities (such as Schools for Democracy or a multicultural festival Embargo) are based on cultural and heritage-based actions that tend to address and connect various groups living in the city and make them resilient to extremism, racism, antisemitism and xenophobia.

Key words: resilience, heritage, grassroots activism, Banská Bystrica, Slovakia

* * *

Štúdia sa zaoberá konceptom reziliencie v mestskom prostredí v širšej perspektíve. V čase rastúceho extrémizmu a radikalizácie (v reálnom aj virtuálnom svete) je nevyhnutné formovať stratégie a praktiky vedúce k

¹ The research for this article was supported by the European Regional Development Fund Project 'Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World' (No. CZ.0 2.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734). I would like to dedicate the article to the memory of Professor Luďa Klusáková, the initiator of the project, who sadly passed away in 2020.

budovaniu silných, odolných komunit, ktoré smerujú k posilňovaniu sociálnej kohézie a premostovaniu rôznych sociálnych skupín vrátane minorít. Štúdia sa zameriava na prípadovú štúdiu z Banskej Bystrice, stredoslovenského mesta, kde v roku 2013 vyhral regionálne voľby reprezentant neonacistickej strany. Reakciou na tento výsledok bol vznik neformálnej občianskej platformy Nie v našom meste, ktorá združuje lokálnych aktivistov a dobrovoľníkov. Cieľom platformy je rozvíjať aktivity, ktoré sú zamerané na prevenciu extrémizmu a radikalizácie v regióne prostredníctvom početných aktivít, zameraných na posilňovanie tolerance medzi rôznymi komunitami, ako aj budovanie inovatívnych vzdelávacích aktivít, napr. programu Školy za demokraciu, multikultúrneho festivalu Embargo alebo vzdelávacích mestských prechádzok. Všetky tieto aktivity sa formovali na základe lokálneho kultúrneho dedičstva a ich cieľom je spájať rôzne skupiny mestského obyvateľstva s cieľom posilňovať vzájomnú toleranciu a rešpekt, a tým budovať odolnosť voči javom ako extrémizmus, rasizmus, antisemitizmus, xenofóbia, homofóbia a iné prejavy intolerance.

Kľúčové slová: reziliencia/ odolnosť, dedičstvo, lokálny aktivizmus, Banská Bystrica, Slovakia

Odebrano / Received:

Zaakceptowano / Accepted: 31.08.2022

Introduction

Resilience has become a popular (buzz)word in recent social, economic, cultural and political discourse and provoked numerous opinions related to contemporary challenges such as climate change, globalisation and urbanisation. The word and the concept of resilience has been developing theoretically by a number of scholars in various disciplines from psychology, ecology, sociology, anthropology, urban studies, heritage studies to technology and engineering for a long time, and was presented in diverse and complex multidisciplinary, primarily urban contexts. The term resilience was first introduced by an ecologist C. S. Holling who studied the behavior of systems exposed to unexpected external changes and disruptions (Holling 1973). It was further used by other disciplines and broadened to an understanding of the community's capacity to resist or recover from natural or man-made disasters such as floods, droughts, earthquakes or war destructions. Folke et al. defined resilience as 'the capacity of a system to absorb disturbance and reorganize while undergoing change so as to still retain essentially the same function, structure and feedbacks...', that is, the capacity to change in order to maintain the same identity... This process continues with further phases of adaptation (as the capacity of actors to influence resilience) and transformation or transformability (Folke et al. 2010, 3). Following a different perspective, Masten, Best and Garmezy described resilience as a 'process of, capacity for, or outcome of successful adaptation despite challenging or threatening circumstances' (Masten, Best and Garmezy 1990, 426). Caccioppo et al. talk about social resilience – the capacity to foster, engage in, and sustain positive relationships, stressing the importance of fairness, compassion, generosity, openness, empathy, care and respect for others, tolerance, group identity, etc. (Caccioppo

et al. 2011, 44). Holtorf focuses on cultural resilience, defined as the capacity of a cultural system in relevant communities to absorb adversity, deal with change and continue to develop (Holtorf 2018, 639). His arguments contribute to discussions on heritage theory, proposing innovative applications of cultural resilience to the field of cultural heritage (Holtorf 2018, 640).

Many contemporary scholars conceptualise (urban) resilience not as an outcome, but mainly as a process and an ability or capability to deal with shocks (Béné 2012). In its original meaning, urban resilience was understood primarily “as the capacity of individuals, communities, institutions, businesses, and systems within a city to survive, adapt, and grow no matter what chronic stresses and acute shocks they experience”.²

A number of scholars have been developing the concept of resilient cities or resilient communities. These are characterized as those able to use various resources to respond to and recover from various kinds of adverse situations and natural disasters (such as floods, droughts or earthquakes, often climate change-related, and of course recently also a COVID-19 pandemic)³ or man-made disasters (such as wars, genocides or terrorism); and their impact on physical, social, cultural or political appearance of the city/community and psychological effects on its inhabitants (Folke et al. 2010; Borsekova and Nijkamp 2019). In recent debates, for instance within the “100 Resilient Cities” and “Global Resilient Cities Network initiative”,⁴ Berkowitz stressed that resilience was not only about the ability to bounce back sudden disasters, but also long-term, slow-burning disasters such as poverty or endemic violence (Berkowitz 2016). Similarly, Till in her study on wounded cities questioned characteristics of wounded and resilient cities that define these cities as ‘damaged following singular, while extreme, outside’ events, from so-called ‘natural’ forces to war (defined in a traditional sense) to forms of globalization’ (Till 2012, 6). She stressed that cities became wounded and (less) resilient in very different ways as tied to different histories, processes and traumas (Till 2012, 6).⁵

Following these concepts and translating them into contemporary local, national and global contexts⁶, we can add the lack of job opportunities, unemployment, regional disparities or the lack of social or health services in marginalised areas to the areas of serious

² <https://resilientcitiesnetwork.org/urban-resilience/>, 25.10.2021.

³ This paper was finalised at the first period of the COVID-19 pandemic. In the light of the course of the pandemic, the importance of writing about the concept of resilience has become even more important.

⁴ 100 Resilient Cities: <http://www.100resilientcities.org/what-is-resilience-and-why-does-it-matter-now-more-than-ever/>; Global Resilient Cities Network: <https://www.rockpa.org/project/global-resilient-cities-network/>, 16.04.2021.

⁵ These broad concepts have gained a new perspective in times of a Russian aggression towards Ukraine in 2022 and will require new reconceptualisations.

⁶ Although this paper has been revised after the beginning of the Russian aggressive war against Ukraine, it cannot predict any further developments in the region. The only thing which is evident is that the concept of resilience will remain the topic of real survival as well as a significant research theme.

long-term disasters. All negative societal developments increasingly contribute to the lack of trust to state institutions and democracy, and consequently to growing nationalism and radicalisation of parts of the society (e.g. Gingrich and Banks 2006; Kalb 2009).

In times of an increasing number of democracy threats, violent terrorist attacks, conspiracy theories and fake news through social media, there is a growing volume of papers that address the need of building resilient communities against intolerance, hatred, xenophobia, racism, antisemitism, extremism and any other kinds of radicalisation (e.g., Ellis and Abdi 2017, Muro 2017). These kinds of endangerment have become a new threat for democratic societies. Most of the papers in this research field deal with the threat of concrete acts of terrorism (such as resilience of victims of terrorist attacks in the related European countries; e.g. Koehler 2015). A growing number of studies have been devoted to the growth of right-wing, extremist or nationalist-populist movements and political parties, and their impact on democracy in particular European countries, mainly Central and Eastern European countries (e.g. Kürti 1998; Kürti 2003; Kallius et al 2016; Podvršič and Veselinović 2020).

The recent resilience discourse has not been only about how to protect cultural heritage (mainly tangible or built heritage) in times of climate change, natural disasters or wars and terrorism, which can be described as *resilience of heritage*. It is also about how to use existing cultural heritage and its symbolic power and means (mainly using intangible cultural heritage and its values) in making local (urban or rural) communities stronger, more inclusive, more tolerant, more sustainable and resilient to the outside, mainly virtual global pressures. In this perspective we can look at heritage as a tool and we can describe it as *heritage as resilience*.

Holtorf notes that cultural heritage can contribute to strengthening the community resilience in two ways. First, it is important to support traditional skills and knowledge that can improve the prevention and mitigation of disasters – this argument emphasises intangible heritage elements such as knowledge, skills and traditional ways of maintaining tangible heritage. Second, maybe even more important these days, is linked to „heritage values such as a sense of place and belonging supporting people’s collective identity and self-esteem“ (Holtorf 2018, 640).

According to a number of scholarly papers, social capital – social bonding and bridging is most important for building resilient communities, which involves communication, shared values and social cohesion (Ellis and Abdi 2017). Norris et al. (2008) mention community competence as an important factor, too - it shows the ability to collaborate effectively in the service of identifying and achieving goals. It can involve both collective efficacy, the coming together to accomplish a goal, as well as empowerment. Community competence is closely connected with the concept of social linking, trust and connection between institutions and community members.

The Council of Europe in The Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Council of Europe 2005) shifted the concept of cultural heritage

from objects and places to people, and stressed the importance of inhabitants – stakeholders in heritage management, called „Heritage Communities“, defined as „people who value specific aspects of cultural heritage which they wish, within the framework of public action, to sustain and transmit to future generations“ (art. 2b).

The key objective of the paper is to look at the ways of building and strengthening resilient urban communities in a broad perspective and to explore the ways how to prevent and combat the problem of growing extremism and radicalisation in a contemporary society. The study is based on the example of the city of Banská Bystrica, which was the first (and hopefully the last and only) regional capital in Slovakia where a neo-Nazi representative became a governor in legitimate regional elections (2013)⁷.

In the paper, I use examples based on my ethnographic research about local activist projects aimed to strengthen community resilience to counter extremism and radicalisation through various participatory actions and practices organised by the grassroots movement Not in Our Town (later NIOT) and local volunteers. Part of these practices have been based on culture and heritage actions, which are the main focus of this paper.

The paper draws on a five-year ethnographic study of grassroots activism (2014–2019) in the city of Banská Bystrica, Slovakia, based on participant observation and multiple formal and semi-formal interviews with 25 activists and volunteers. It is important to stress that the author herself is a native citizen of Banská Bystrica and has been involved in the organisation of a number of activities in a position of an active citizen, but also a position of an engaged anthropologist and an adviser in an educational programme. Although this multiple engagement might raise ethical questions, the author followed ethical principles of engaged ethnographic research, which means that all participants in the NIOT activities were informed about the research and of the multiple role of the researcher in the movement, and agreed on this approach.⁸

In the paper, I work with a broader concept of resilience that goes beyond tangible heritage protection and management. I tend to turn the focus from discussing the resilience of heritage (usually tangible heritage) to the community resilience based on (or supported by) intangible heritage practices (heritage as resilience). The aim is to pay a closer attention to practices based on intangible cultural heritage that can become a tool of strengthening urban community integration, resilience and sustainability. The need for building community resilience through cultural heritage has been highlighted in a number of international documents, such as the ICOMOS Delhi Declaration on

⁷ The regional governor in Slovakia is an elected representative of the region within the eight higher territorial units/selfgoverning regions. This is different from the position of a Mayor – the governor of the local self-government – a municipality, in this case the city of Banská Bystrica. The competences of local self-governments and regional self-governing regions are different, described by the law.

⁸ The approach using autoethnography in anthropological research has been discussed and used numerously, e.g. Okely and Callaway 1992; Ellis 2004; Maréchal 2010; Adams, Holman Jones and Ellis 2015.

Heritage and Democracy or the Sustainable Development Goal 11 (SDG 11) – making cities and human settlements inclusive, safe, resilient and sustainable.⁹

Not in Our Town (NIOT): A story of a grassroots urban civic movement against extremism and radicalisation

24 November 2013. Banská Bystrica, the city of 78,000 inhabitants situated in Central Slovakia and the seat of the Self-Governing Region Banská Bystrica (the biggest region out of eight regions in Slovakia),¹⁰ woke up to a black morning. The results of the second round of regional elections revealed a shocking fact: a neo-Nazi, whom no one believed could succeed, was democratically elected as the regional governor for the next four years. Slovakia filled the pages of all world newspapers although warnings of trends towards anti-democratic right-wing developments within some political parties or movements in Slovakia (and elsewhere – such as Hungary, Poland or Slovenia) have been present for some time. Marian Kotleba, a former IT teacher at a grammar school, was famous for his open hatred against the Roma minority, Jews and migrants, for denying holocaust and celebrating the fascist Slovak State during the WW2 and its president Jozef Tiso who was executed in 1947 for war crimes and crimes against humanity. Kotleba was acting strongly against the EU and NATO, and the first thing he did in his office was removing the EU flag from the building of the self-governing region. He formed a far-right political party in the past, which was legally banned (due to openly using fascist symbols) so he founded a new party, named after him – “Kotleba – People’s Party Our Slovakia”. As the chair of this party, Kotleba and his party fellows managed to get not only to regional structures in 2017, but 2 years later also to the national Parliament (8.04% in 2016, 7.97% in 2020 in Slovakia).

Banská Bystrica, the seat of the Kotleba’s neo-Nazi far-right party, is the city that played a very important role in the WW2. In 1944, it became the centre of the Slovak National Uprising – the biggest anti-fascist movement in Central Europe (including Slovenia and Croatia – the South-East European territories). People from the region – together with partisans from 30 other countries – fought against the Nazis in the nearby mountains, many lost their lives, several entire villages were burnt by the Nazis as

⁹ ICOMOS 2017. Delhi Declaration on Heritage and Democracy; https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/GA2017_Delhi-Declaration_20180117_EN.pdf; United Nations. 2015. The 2030 Agenda for Sustainable Development; <https://sdgs.un.org/2030agenda>, 12 March 2021.

¹⁰ Public administration reform in Slovakia started after 1989 and was completed in 2002. The administrative structure of the Slovak Republic is represented by eight self-governing regions, 79 districts (historical territorial units - now only statistical units) and almost 2900 self-governing local municipalities. The legislative powers are connected to three levels: the National Council of the Slovak Republic – the Parliament with 150 members; Regional self-governments, and Local self-governments – local municipalities.

a revenge... The region has been full of memories of this period and a state commemoration of the event has been annually organised in Banská Bystrica since the end of the WW2. It was therefore a shock that a neo-Nazi party won elections in this region (the party won even in the villages that were burnt by the Nazis during the WW2). Political analysts and experts were astonished after the elections as none of them expected the extremist neo-Nazi party to get that far.

The shock and despair of many people in the region about the result of the elections mobilized some to collective action. Immediately after the elections, a group of friends and activists met to discuss what to do to make the community “more resilient” in order to prevent anything like that to happen in the future. The group met several times for brainstorming. The founder of the Centre for Community Organising in Banská Bystrica – an American citizen – told the group a story of Not in Our Town – a US movement to stop hatred and build safe, strong and inclusive communities. It started in the town of Billings, Montana, in 1995, when citizens of Billings stood up for their Jewish and Indian neighbours after a series of hate crime. Since then, hundreds of communities in the US and elsewhere were inspired by the story taking action against hatred.

Activists in Banská Bystrica decided to follow the objectives of the Not in Our Town movement and use them in a new local context. The Not in Our Town (NIOT) platform in Banská Bystrica was launched in February 2014. The core group of the movement consisted of 20–25 people (NGO activists; academics; artists; religious, church and minority representatives; and individual volunteers). Within a few months in 2014, the NIOT has expanded. It organised first public events - debates on the Jewish and the Roma holocaust, and formulated the value statement of the NIOT local movement called „Breaking the silence“:

While respecting diversity of opinions, we support collaboration and community building through strengthening the following values: solidarity, responsibility, loyalty, tolerance, respect, honesty and wisdom. We believe that silence is not the right response to hatred and violence. Sometimes it is enough to break the silence and talk.¹¹

Since 2014, the NIOT grassroots civic movement has grown into a platform focused on prevention and deradicalisation in the region of Banská Bystrica. Its aim is to address radicalisation, extremism, hatred and violence, promoted by new extremists and neo-Nazis, in an active, creative and direct way based on good examples from Slovakia and abroad.¹² The NIOT has been organising a number of activities and events for the

¹¹ Nie v našom meste; <http://niot.sk/o-nas/>, 02.04.2020.

¹² For instance, the Centre for Cultural Decontamination in Belgrade, established in 1995, is a similar organisation, aiming at fighting nationalism, xenophobia and any kind of violence using numerous ways of cultural and social engagement; <https://www.czkd.org/en/about-us/>; 16. 04. 2021; Ćirić, and Sekulic 2014/15; 18.12.2021.

public. The key actors decided to focus on educational and cultural activities targeting 1. teachers; 2. younger generation as an important part of the local community and potential voters, and 3. the general public.

Case 1: Schools for Democracy: Living Libraries

One of the first and so far the most successful programmes developed by the NIOT has been a programme called „*Schools for Democracy*“. It is an innovative 1-year long educational programme for primary and secondary schools aimed at developing critical thinking and human rights education using methods of *Cultures Interactive*.¹³ It was first tested in 2017 and has been since implemented in numerous primary and secondary schools in the Banská Bystrica Self-Governing Region (32 schools in 2021). The programme has been offered and provided by a non-governmental organisation The Centre for Community Organising (CKO), guaranteed by the Faculty of Education of Matej Bel University in Banská Bystrica, and financially supported by the Ministry of Education, Science, Research and Sports; the Ministry of Justice; and since 2018 also the Banská Bystrica Self-Governing Region. Following the “Cultures Interactive” methodology, the aim of this educational programme is to provide new forms of human rights education in order to support critical thinking, strengthening values of democracy, freedom, equality, open civic society and combatting any kinds of intolerance, hatred, prejudices and stereotypes. It is important to stress that education in this area (so called “value-based” education) has been rather underestimated in the Slovak educational system.

The *Schools for Democracy* Programme has been using a number of innovative educational methods (helping people in need; watching films; role playing; or living libraries/ human libraries/ living books/ storytelling) and proved to become very popular and successful. The activity using the method of living libraries has been seen as the most attractive by the students.

The first living library was organised in Denmark in 2000. This human rights educational tool/ method became a part of the Council of Europe’s programme in 2003 and had been further developed with the aim to foster mutual understanding, tolerance and respect for human rights and freedoms. According to local contexts, the method is used to challenge stereotypes, stigma, prejudices and discrimination.¹⁴ Living books within living libraries are real people – particularly the people from various socially vulnerable or marginalised groups. These are the people who experienced some kind of discrimination and prejudices and they are willing to act as storytellers or living books. This means they

¹³ Cultures Interactive is a German NGO for Intercultural Education and Violence Prevention. It started in 2005, targeting the wide-spread right-wing extremist and Neonazi milieus in East-Germany which appeared after reunification in the 1990s and later on also included inner-city districts struck by migration-related radical ethnic and religious tensions; <https://cultures-interactive.de/en/our-work.html>, 18.05.2021.

¹⁴ Council of Europe; <https://www.coe.int/en/web/youth/living-library>; accessed on 23.03.2020.

bring to the class their personal narratives – oral histories or family/ personal heritage stories passed on orally as a means to teach young people about history, human rights, discrimination, racism, anti-semitism, xenophobia, intolerance and hatred.¹⁵

Oral tradition – stories, knowledge and experience transmitted by oral channels – has been the key part of individual and collective identities since the beginnings of humankind, and it is important even in modern times, both in urban and rural societies. Despite all technologies, oral tradition remains a powerful form of human communication and intergenerational knowledge transmission. It often includes an unwritten history of a particular human group and demonstrates its strategies of conservation, survival, adaptation and transformation, and values and beliefs related to these strategies (Civallero 2017). Oral tradition is a significant part of intangible cultural heritage of the mankind. In this broad sense, storytelling or living books can be understood as part of ever evolving concept of intangible heritage, supported also by UNESCO and other organisations.¹⁶

The NIOT living library programme built on oral tradition involves a group of about twenty volunteers – representatives from the Jewish community, the Roma community, migrants, people from LGBTI+, victims of communism and a former neo-Nazi supporter.¹⁷ These volunteers visit a classroom (individually) at a primary or secondary school¹⁸ and tell the students their real personal story. These living books based on personal oral histories proved to be a powerful educational tool against prejudice and stereotypes. Many students for the first time in their life have a chance to meet and talk to a person from a marginalised or stigmatised group. Living books present contested narratives and as such, they are often rather emotional as young people face their own stereotypes and prejudices, and are often moved by real stories of real people standing in front of them. These classes are followed by further tasks for the students – such as finding and contacting more people who experienced discrimination in their family or neighbourhood, or collecting personal stories of their grandparents. The experience is emotional and educational on both sides. Not only students, but also storytellers experience various emotional challenges. Alica, the Jewish “living book”, is one of the

¹⁵ For instance, in Slovenia, the organisation Legebitra that provides service and support to individuals, LGBTI communities and people with HIV has also been using living library – živa knjižnica - as a method to combat prejudices, stereotypes and discrimination: <https://legebitra.si/ponujamo/#ziva>, 30.03.2020. In Poland, the Foundation IRSE (Institute for Social and Economic Balance) coordinates actions of the Human Library Trójmiasto (Gdynia, Gdansk and Sopot): <https://irse.pl/en/the-human-library/>; 10.09.2021. Also see Groyecka-Bernard et al. 2019.

¹⁶ UNESCO, <https://ich.unesco.org/en/tell-your-living-heritage-story-2018-01002>; 20.05.2021; Mortimer, I. 2016.

¹⁷ Nie v našom meste, <http://niot.sk/ziva-kniznica>; 31.03.2020.

¹⁸ These living books only take place in the classrooms with students between 14 to 17 years old at schools that voluntarily joined the programme „Schools for Democracy.“

storytellers who also wrote a book of family memoirs. She is always emotional when addressing the students and talking about her past:

For me, the most emotional was a Living Library in the town B. At the beginning, I usually ask students whether they have ever met or heard of a Jew. At this school I was told by the teacher that in the classroom (grade 9, 15-year olds) there was a rather strong group of Kotleba supporters. Yes, green T-shirts,¹⁹ party logos on their smartphones. When I told them what I was going to talk about – a story of my Jewish family – they looked at each other and it was clear how they despised me. Their behavior was arrogant and superior. During my talk (usually it lasts about 20–25 minutes) I could see that the atmosphere has slightly changed. Especially one boy and one girl who looked most arrogant at the beginning, started to listen more carefully; and after they saw my emotions when I was telling them about my mother who was pregnant and lived in a bunker in a forest for 6 cold months of 1944–45 with almost no food, the girl was crying and the boy listened with open mouth... At the end I received a small piece of paper with the words: ‘Thank you for opening my eyes’ (female, 77).

Another living book, Ľuboš, has transformed from a neo-Nazi supporter to a successful governmental official. Participation in the Living Library project helped him in his career development.

I am part of the Living Library project. I visit classes and tell them my story – the story of an idiot, a former Nazi supporter who used to fight against everyone... I had excellent feedbacks from the children I talked to... I was in a class once – the majority of them were total fans of Kotleba, and I told them my story: I knew Kotleba, he was my teacher, I used to go out with him... I could see that my personal story, my transformation had some impact on these young people. I really liked it (male, 23).

Schools for Democracy are active at 32 primary and secondary schools of the Banská Bystrica Self-Governing Region (2021) and the interest has been growing. However, the programme is still only an informal part of education, organised by the Centre for Community Organising and by the NIOT volunteers. It is not an essential part of official curricula, and it cannot cover all schools or replace formal education. Still, the experience of the participants – both the storytellers and the students – has proved to be efficient and should be explored more. The living libraries were so far organised about fifty times a year at the schools involved in the programme (in addition to other

¹⁹ All Kotleba party members and their supporters wear dark green T-shirts with a party logo as a symbol of their common identity.

activities within this educational programme, such as critical thinking courses). According to the feedback from the students, living libraries have been seen as the most popular part of the programme. The students enjoyed having a chance to meet and talk to representatives of various communities that have been unknown or invisible to them before. They also expressed that meeting the people outside their educational circle has been novel and inspirational.

Participating in the Schools for Democracy programme and mainly in living libraries was rather moving for me because I had to reflect on my own prejudices. This kind of education is much more powerful than memorising history facts (female student, 16).

The effectiveness of the Schools for Democracy programme has been annually measured through an association experiment (a Wilcoxon-Signed Rank Test) in each class, run at the beginning and the end of the school year by the Faculty of Education of Matej Bel University. The test focused on the analysis of attitudes of students towards categories such as a racist, a homosexual, the Roma (member of the Roma community), a migrant, a Jew and a person with disability. From the analysis in 2020 (evaluation of the programme in the school year 2019/2020) it is clear that in all categories there has been a clear positive development in attitudes of the programme attendees in all categories (Školy za demokraciu 2020, 4).

These days, the formal education does not always attract the interest of students. New educational - more attractive, more innovative and more efficient ways are needed. Living books/ living libraries based on storytelling and oral histories are a good example because they offer an opportunity to connect young generation with the experience of older generations in a direct face-to-face contact. A part of the programme is a task for the living libraries students to interview their grandparents and older relatives, and to explore their own family histories. This process can lead to raising awareness of their own diverse identities.

The intergenerational transmission of knowledge and experience has always been at the centre of heritage safeguarding as it is stressed also in a number of UNESCO documents (e.g., UNESCO: Living Heritage and Education 2019). The methods using living heritage in education prove to be one of the ways of strengthening community empowerment, resilience and tolerance.

Case 2: The Embargo Festival

During the Kotleba's regional governance (2013–2017), the governor managed to stop a number of educational and cultural activities in the area of his legal competencies.²⁰

²⁰ In Slovakia, the framework of self-government is organised within two dominant levels – the regional level represented by eight Self-Governing Regions and the local level represented by 2,890 municipalities. Some

To give an example, Kotleba banned an educational event planned by the Puppet Theatre at the Crossroads – the performance based on a novel by Irena Brežná „A Letter to the Black Son“ that was offered to primary and secondary schools in the region. Brežná emigrated to Switzerland after the Soviet invasion to Czechoslovakia in 1968 and became a famous writer. She published her personal story (the marriage with a black man and giving birth to a black son) in Switzerland, which was translated after 1989 into the Slovak language and made into a play. As majority of theatres in Slovakia are governed and funded by the regional government, Kotleba (mis)used his legal authority to stop this performance and banned it at all schools. The same way he stopped performances and funding of the Dance Theatre celebrating respect and tolerance towards any „others“, including LGBT+. He also advised to ban any formal discussions about human rights and extremism at the schools in the region. Instead, he announced his support for folklore ensembles promoting traditional Slovak culture, and recommended to organise beauty contests for female students at secondary schools.²¹ Although it might be surprising how his acts were legally possible in a democratic country, it is important to stress that numerous criminal complaints were filed against Kotleba that still wait for court ruling.

As a response to the bans introduced by Kotleba, the NIOT movement introduced an independent annual multicultural festival Embargo.²² The first festival was organised in 2015 and was promoted as a festival of human rights, tolerance and mutual understanding. Since then, the festival has been annually offering a wide range of activities focusing on human rights protection through diverse cultural performances – theatre, film, folklore, and mainly numerous debates. The festival targets all sectors of the society in order to foster solidarity and resilience within the local community through discussing and sharing values and traditions important for the community.

Festivals generally are considered a significant part of (mainly urban) cultural life that contribute to resilience of local communities. They foster local networking and development, they contribute to building social capital by bridging various kind of stakeholders and organisations – festival organisers, NGOs, municipalities, private sector, media, agencies, local residents and visitors (Derrett 2009). Community resilience can be only built through „solidarity and co-operation; creativity and adaptability; proactivity; prudence, preparation and planning; responsibility; awareness of environment and where a holistic methodology is present“ (Derrett 2009, 116). Culture and cultural heritage presented in diverse and innovative ways play a significant if not a crucial part of community resilience strategies.

The Embargo Festival started in 2015. During eight years of its life (so far) it hosted 184 artists performing in 67 performances and events that were visited by more than

primary and all secondary schools are in the competencies of Self-Governing Regions (as of 1 July 2002).

The same way, most cultural institutions are directly governed and funded by the Self-Governing Region.

²¹ Fajčíková, K. and Cuprik, R. 2015.

²² EMBARGO FESTIVAL, <https://www.embargofestival.sk/>, 08.10.2021

1400 visitors.²³ It is organised annually in December (around the date of the UN Human Rights Day – 10th of December) by the Independent Cultural Centre Záhřada (in co-operation with the Centre for Community Organising and the Not in Our Town platform). The seat of the festival is the Záhřada, based in the Banská Bystrica central square courtyard, which has indoor and outdoor performance areas.²⁴ The festival has been funded by private sponsors and from competitive funding through the state programme of the Ministry of Culture “The Fund for Arts Support” and other funding schemes (e.g. Norwegian Funds). The Záhřada centre carefully considers the ways of its funding in order to keep its independence, freedom and values.

The objective of the EMBARGO Festival has been to open topics that reflect on respecting human rights and democratic values, and to address societal challenges such as discrimination, xenophobia, homophobia, antisemitism, racism, extremism, radicalisation, populism and other global problems that have a direct impact also on life at the local level and local democracies. The festival presents diverse forms of artistic interventions, theatrical or dance performances, visual arts, lectures, debates and workshops. The topics are often rather provocative or controversial, dealing with the conflicting past such as the pro-Nazi Slovak State during the WW2; societal division related to gender or LGBTI+; or (mis)use of traditional Slovak culture and folklore by political representatives (including far-right and nationalistic political parties and movements).

The EMBARGO Festival – although still young – systematically builds on its original objectives to discuss difficult topics; to combat intolerance, stereotypes and prejudices; and to challenge and strengthen identity, purpose and resilience of local communities. Diversity of topics and the growing number of visitors each year²⁵ demonstrates that it is becoming an accepted annual cultural event in the city and can be considered “a resilience festival” – a festival that contributes to support local inhabitants’ and communities’ democratic values and statements.

Case 3: Heritage/memory trails

The third example of using culture and/ or cultural heritage as a tool for making the urban community socially and culturally resilient, more educated and stronger are heritage/memory trails organised by the Central Slovak Museum and the Banská Bystrica

²³ From the interview with Milan, the Záhřada director, 02.04.2022.

²⁴ The Independent Cultural Centre Záhřada in Banská Bystrica started in 2010 by a group of cultural enthusiasts who renovated an old warehouse in the courtyard of the Beniczky Passage, given to them for a symbolic rent by a local businessman and philanthrop. Thanks to many volunteers, their friends and families, local sponsors and patrons, the renovation was completed within a year and it now serves as an island of positive deviance and a buzzing platform for many human rights events and civic activism. More at: <https://en.zahradacnk.sk>; 18.03.2022.

²⁵ In 2020 and 2021 the festival was organised online due to the pandemic, still, the number of visitors increased significantly.

local municipality. One Sunday afternoon each month (from spring to autumn), a guided tour around the city has been organised, focused on specific memory topics – such as a tour of memorial places related to the Slovak National Uprising²⁶; the stories of Jewish families (a tour following the Stolpersteine)²⁷; histories of famous personalities and local heroes; and other special traces of local historic events. All these trails based on particular local narratives and oral histories aim at rising awareness and strengthening of local identity and belonging, but also at attracting and educating tourists visiting the city. These trails (although supported by the museum and the local municipality) are based entirely on a volunteering activity of one individual – an elderly enthusiastic local historian, Jozef, a former history and geography teacher in Banská Bystrica. His volunteering work can be considered an important memory-work and place-based caring, as described by Till (2012). Till argues that caring about place „encourages attentiveness in the way that places are both deeply personal as well as socially shared“ (Till 2012, 11). Memory walks and storytelling about local histories, local personalities and heroes have become popular and are sometimes even chosen as an unusual birthday present. Jozef is not a native citizen of Banská Bystrica, he has no Jewish roots and became the lover of the city history as a teacher and resident. Thanks to his enthusiasm and volunteering he offers regular monthly thematic guided tours in the city to local and external visitors.

I often do a guided walk on Jewish families and their stories, following Stolpersteine in Banská Bystrica. There are always local people present, but often also members of the Jewish community, usually visitors from other countries, some of them with roots in the city or the region. For the people from the local community, it is like uncovering something they know nothing about, a taboo topic, a mystery. But it is sometimes also about fighting their prejudice. For the Jews it is very personal and emotional, hearing stories of their lost ancestors. They want to hear all details... (from the interview with Jozef).

As Till stresses, those who do memory work and practices of care-giving and receiving, teach us „to respect those who have gone before, attend to past injustices..., and treat the past as a dynamic resource in imagining different urban futures“ (Till 2012, 21).

Heritage/memory trails (especially those focusing on local narratives and histories) contribute to education and empowerment of the local community. In addition, they often also aim at attracting tourists, demonstrating the importance of the trail in an historic context (Timothy and Boyd 2006, 9). In the case of Banská Bystrica, the heritage trails provided by a volunteer primarily target mainly local populations and aim

²⁶ The Slovak National Uprising was the biggest anti-Nazi armed insurrection organised by the Slovak resistance movement during the WWII.

²⁷ Stolpersteine are concrete cubes bearing a brass plate inscribed with the name and life dates of victims of Nazi extermination or persecution.

at deepening their history and heritage knowledge, understanding and tolerance. They are promoted by local channels through the local newspapers *Radničné noviny* (online version and printed version sent to all residents' mailboxes). The local municipality and the Central Slovak Museum co-organise and promote the guided heritage/ memory trails provided by Jozef. However, in order to make his "memory-work and place-based caring" sustainable, it is important to train more guides who can build on his expertise.

Conclusions

In this article, presenting primarily activities of the Not in Our Town (NIOT) grassroots civic movement and volunteering activities in Banská Bystrica, Slovakia, I explored the concept of resilience and its relation to culture and cultural heritage. The aim was to look at practices using culture and intangible cultural heritage that could become a tool to strengthen community resilience and its sustainability (heritage as resilience).

I focused on the challenge of building community resilience through diverse culture and cultural heritage tools aimed at combating new man-made threats such as radicalisation, extremism and fascism/neo-Nazism. I wanted to demonstrate that culture and cultural heritage – or at least some aspects of it – can become useful means of deradicalisation in contemporary societies.

The findings of the case study showed that culture and cultural heritage in its diverse forms played a significant role in activities of the NIOT movement in the city of Banská Bystrica. The key element of the programme „Schools for Democracy“ has been based on living libraries (oral histories) approach and it proved to be a successful educational tool leading to combating stereotypes and prejudices. The multi-cultural Embargo Festival has become a recognised cultural urban event addressing difficult and challenging human rights and history topics, attracting various segments of local urban communities. The example of activism of a local historian – a volunteer who offers and runs heritage trails for local residents as well as tourists – showed the importance of memory-work and place-based caring in the local context.

These multiple activities demonstrate the importance of the use of culture and cultural heritage and the need of collaboration between the stakeholders and actors from various sectors who manage to unify in activities supporting tolerance, solidarity and community resilience.

The main objective of the NIOT movement since 2013 was to defeat the neo-Nazi governor and his political party in the 2017 regional elections. The NIOT has been developing many activities in order to do so. The final action was organising the March against Facism on 7 October 2017, which was the key event of the NIOT public activities before the elections. Following all these efforts, Kotleba and his party fellows lost almost all positions in the regional government (mainly thanks to local civic activism), however, in the meantime, they managed to gain seats in the Slovak national parliament at the parliamentary elections in 2016. Therefore, despite a regional victory, the NIOT

movement continues in its efforts to combat fascism/ neo-Nazism at any level whether presented in local or national politics.

The lessons learned from the bottom-up NIOT activities demonstrate that culture and heritage can become useful tools to foster common identity, solidarity, understanding and tolerance, and to cope with unexpected social, cultural or environmental disturbances (Fabbricatti et al. 2020). In order to strengthen local social and cultural community resilience and sustainability, a close co-operation among individuals, institutions (both governmental, non-governmental and private), researchers and facilitators, and participatory governance are the only ways to achieve the goal of deradicalisation of the society.

References and bibliography

- Adams T. E., Holman Jones S. and Ellis C. 2015. *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. New York: Oxford University Press.
- Béné C., Wood R. G., Newsham, A. and Davies M. 2012. *Resilience: New Utopia or New Tyranny? Reflection about the Potentials and Limits of the Concept of Resilience in Relation to Vulnerability Reduction Programmes*. IDS Working Paper 405. Brighton, UK: Institute of Development Studies.
- Berkowitz M. 2016. *What is resilience and why does it matter now more than ever? 100 Resilient Cities*. Internet archive, <http://www.100resilientcities.org/what-is-resilience-and-why-does-it-matter-now-more-than-ever/>, 29.02.2020.
- Borseková K. and Nijkamp P. 2019. Blessing in disguise: long-term run benefits of urban disasters. [In:] K. Borseková and P. Nijkamp (eds.), *Resilience and Urban Disasters*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2–29.
- Cacioppo J. T., Reis, H. T. and Zautra A. J. 2011. Social Resilience. The Value of Social Fitness with an Application to the Military. *American Psychologist* 66 (1), 43–51.
- Ćirić, S. and Sekulic, A. (eds.). 2014/15. *Studije konteksta - Diverzitet diverziteteta/Context Studies - Diversity of the Diversity*. Beograd: Centar za kulturnu dekontaminaciju.
- Civallero E. 2017. The archive of the community's voices. Libraries and oral tradition in the digital era. DH. *Opportunities andn Risks. Connecting Libraries and Research*. Berlin, Germany: DARIAH.
- Council of Europe. 2005. *Framework Convention on the value of cultural heritage for society* (Faro Convention). Faro: Portugal.
- Derrett R. 2009. How festivals nurture resilience in regional communities. [In:] J. Ali-Knight, A. Fyall, M. Robertson and A. Ladkin (eds.), *Interntional Perspectives of Festivals and Events:Paradigms of Analysis (Advances in Tourim Research)*. Elsevier Ltd., 108–124.
- Ellis, C. 2004. *The ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Ellis, B. H. and Abdi, S. 2017. Building community resilience to violent extremism through genuine partnerships. *American Psychologist* 72 (3), 289–300.

- Fabbricatti, K., Boissenon, L. and Citoni, M. 2020. Heritage Community Resilience: towards new approaches for urban resilience and sustainability. *City, Territory and Architecture* 7 (17), 1–20, <https://doi.org/10.1186/s40410-020-00126-7>, 17.01.2022.
- Fajčíková, K. and Cuprik, R. 2015. Kotleba ordinuje miss namiesto kulúry. *SME*, 2 November 2015, <https://domov.sme.sk/c/8058353/kotleba-ordinuje-miss-namiesto-kulury.html>, 28.11.2021
- Folke C., Carpenter S. R., Walker B., Scheffer M., Chaplin T. and Rockström, J. 2010. Resilience thinking: Integrating Resilience, Adaptability and Transformability. *Ecology and Society* 15 (4): 20. [online] URL: <http://www.ecologyandsociety.org/vol15/iss4/art20/>
- Gingrich A. and Banks M. 2006. *Neo-Nationalism in Europe and Beyond: Perspectives from Social Anthropology*. New York: Berghahn Books.
- Groyecka-Bernard A., Witkowska M., Wróbel M., Klamut O. and Skrodska M. 2019. Challenge your stereotypes! Human Library and its impacts on prejudice in Poland. *Journal of Community and Applied Social Psychology* 29 (4), 311–322.
- Holling C. S. 1973. Resilience and stability of ecological systems. *Annual Review of Ecology and Systematics* 4, 1–23.
- Holtorf C. 2018. Embracing change: how cultural resilience is increased through cultural heritage. *World Archeology* 50 (4), 639–650.
- ICOMOS. 2017. *Delhi Declaration on Heritage and Democracy*. New Delhi: India; https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/GA2017_Delhi-Declaration_20180117_EN.pdf.
- Kalb D. 2009. Conversations with a Polish Populist: Tracing Hidden Histories of Globalization, Class, and Dispossession in Postsocialism (and Beyond). *American Ethnologist* 36 (2), 207–223.
- Kallius, A., Monterescu, D. and Kumar Rajaram, P. 2016. Immobilizing Mobility: Border Ethnography, Illiberal Democracy, and the Politics of the ‘Refugee Crisis’ in Hungary. *American Ethnologist* 43 (1), 25–37.
- Koehler D. 2015. Right-Wing Extremism and Terrorism in Europe. Current Developments and Issues for the Future. *PRISM* 6 (2), 85–104.
- Kürti, L. 1998. Racism, the extreme right and anti-Gypsy sentiments in East-Central Europe. [In:] C. Westin (ed.), *Racism, ideology and political organization*. Stockholm: CEIFO, 217–254.
- Kürti, L. 2003. The uncivility of a civil society: skinhead youth in Hungary. [In:] P. Kopecky and C. Mudde (eds.). *Uncivil Society? Contentious politics in post communist Europe*. London: Routledge, 37–54.
- Maréchal G. 2010. Autoethnography. [In:] A. J. Mills, G. Durepos and E. Wiebe (eds.), *Encyclopedia of case study research*, Vol. 2, 43–45). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Masten A. S., Best, K. M. and Garmezy, N. 1990. Resilience and development: Contributions from the study of children who overcome adversity. *Development and Psychopathology* 2 (4), 425–444.
- Mortimer, I. 2016. Storytelling as Intangible Heritage. In: *Global Heritage. Critical Thoughts on Heritage Issues from Heriot-Watt University's Students*, 16.03.2022, <https://thinkglobalheritage.wordpress.com/2016/09/26/storytelling-as-intangible-heritage>.

- Muro D. 2017. *Resilient Cities. Countering Violent Extremism at Local Level*. Barcelona: CIDOB.
- Norris F. H., Stevens S. P., Pfefferbaum B., Wyche K. F. and Pfefferbaum R. L. 2008. Community resilience as a metaphor, theory, set of capacities, and strategy for disaster readiness. *American Journal of Community Psychology* 41, 127–150.
- Okely, J. and Callaway, H. 1992. *Anthropology and autobiography*. London; New York: Routledge.
- Podvršič A. and Veselinovič, J. 2020. *The Struggle against Authoritarian Liberalism Is More Urgent than Ever. Epidemic and the Far Right on the European Periphery*. CADTM, 13.07.2020, <http://www.cadtm.org/The-struggle-against-authoritarian-liberalism-is-more-urgent-than-ever-Epidemic>.
- Školy za demokraciu. 2020. *Hodnotenie vzdelávacieho programu Školy za demokraciu*. Školský rok 2019/2020. Banská Bystrica: CKO a Pedagogická fakulta UMB.
- Till K. E. 2012. Wounded Cities. Memory-work and a place-based ethics of care. *Political Geography* 31, 3–14.
- Timothy D. J. and Boyd S. W. 2006. Heritage Tourism in the 21st Century: Valued Traditions and New Perspectives. *Journal of Heritage Tourism* 1 (1), 1–16.
- UNESCO. 2019. *Living heritage and education*. Paris, France: UNESCO, <https://ich.unesco.org/en/education-01017>, 12.11.2021.
- United Nations. 2015. *The 2030 Agenda for Sustainable Development*; <https://sdgs.un.org/2030-agenda>, 12 March 2021.

Other data published online

- Official website of Council of Europe. Living Libraries, <https://www.coe.int/en/web/youth/living-library>; accessed on 23.03.2020. Official website of Global Resilient Cities Network, <https://www.rockpa.org/project/global-resilient-cities-network/>, 16.04.2021.
- Official website of EMBARGO FESTIVAL, <https://www.embargofestival.sk/>, 08.10.2021
- Official website of IRSE, <https://irse.pl/en/the-human-library/>; 10.09.2021
- Official website of Legebitra, <https://legebitra.si/ponujamo/#ziva>, 30.03.2020.
- Official website of the Resilient Cities Network, <https://resilientcitiesnetwork.org/urban-resilience/>, 25.10.2021.
- Official website of 100 Resilient Cities, <http://www.100resilientcities.org/what-is-resilience-and-why-does-it-matter-now-more-than-ever/>, 16.04. 2021.
- Official website of Nie v našom meste, <http://niot.sk/o-nas/>, 02.04.2020.
- Official website of Nie v našom meste. Živá knižnica, <http://niot.sk/ziva-kniznica/>; 31.03.2020.
- Official website of The Centre for Cultural Decontamination in Belgrade, <https://www.czkd.org/en/about-us/>, 16. 04. 2021.
- Official website of Cultures Interactive, <https://cultures-interactive.de/en/our-work.html>, 18.05. 2021.
- Official website of UNESCO, Intangible Cultural Heritage, <https://ich.unesco.org/en/tell-your-living-heritage-story-2018-01002>; 20. 05. 2021.
- Official website of Záhrada – Centrum nezávislej kultúry, <https://en.zahradacnk.sk/>, 18.03.2022.

Author:

Prof. PhDr. Alexandra Bitušíková, PhD.

Faculty of Arts, Charles University

nám. Jana Palacha 2, 116 38 Prague 1, Czech Republic.

Email: alexandra.bitusikova@ff.cuni.cz

Stanisława Maria Kowańska

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1909-7493>

Instytut Antropologii i Etnologii UAM w Poznaniu

Kto ma dostęp do kultury w mieście? O projektowaniu miejskiej kultury dostępnej dla osób z niepełnosprawnościami i o szczególnych potrzebach

Who has access to culture in the city? On designing urban culture as accessible to the disabled and on particular needs

Abstract

The article describes the concept of *accessibility*, which in the late 2020 and early 2021 gained much popularity in Poland due to the new legal regulations coming into force. These changes require all public institutions to provide architectural, information and communication accessibility to all recipients, including people with various types of disabilities. The issue of disability is the main topic of the article. On the example of three projects conducted by cultural institutions, the author shows how, thanks to changes in the definition of disability and the resulting legal changes, it is possible to design culture in the city as accessible to all.

Key words: accessibility, inclusiveness, universal design, disability, culture, inclusive projects

* * *

W artykule opisano pojęcie *dostępności*, które na przełomie roku 2020 i 2021 w Polsce mocno zyskało na popularności za sprawą wejścia w życie nowych regulacji prawnych. Zmiany te wymagają od wszystkich instytucji publicznych zapewnienia dostępności architektonicznej, cyfrowej oraz informacyjno-komunikacyjnej wszystkim odbiorcom, również osobom z różnego rodzaju niepełnosprawnościami i ograniczeniami sprawności. Zagadnienie niepełnosprawności stało się wiodącym tematem artykułu. Autorka na przykładzie trzech projektów prowadzonych przez instytucje kultury ukazuje, jak dzięki przemianom w definiowaniu niepełnosprawności oraz wynikającym z nich przemianom prawnym, możliwe jest projektowanie kultury w mieście dostępnej dla wszystkich.

Słowa kluczowe: dostępność, inkluzywność, projektowanie uniwersalne, niepełnosprawność, kultura, projekty włączające

Odebrano / Received: 29.12.2021

Zaakceptowano / Accepted: 16.08.2022

Wprowadzenie

Na przełomie 2020 i 2021 roku pojęcie dostępności mocno zyskało na popularności, pojawiając się w wielu przekazach medialnych, podczas konferencji naukowych, wydarzeń tematycznych związanych z funkcjonowaniem instytucji publicznych, ale również podczas komercyjnych spotkań branżowych z zakresu projektowania produktów i usług, szczególnie w zakresie produktów cyfrowych¹. Wszystko działo się w kontekście wejścia w życie regulacji prawnych wynikających z Ustawy z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami (Dz. U. 2019 poz. 1696) oraz Ustawy z dnia 4 kwietnia 2019 r. o dostępności cyfrowej stron internetowych i aplikacji mobilnych podmiotów publicznych (Dz. U. 2019 poz. 848). W tle tych wydarzeń bardzo często pojawiało się pojęcie niepełnosprawności, ponieważ głównym beneficjentem nowych ustaw jest właśnie środowisko osób z niepełnosprawnościami. W tym interesującym czasie (w latach 2019-2021) prowadziłam badania na temat dostępności instytucji kultury w Polsce. Materiały dotyczące dostępności kultury w przestrzeni miejskiej postanowiłam więc opublikować w niniejszym artykule. Obserwacje prowadziłam w przestrzeni online (to m.in. strony internetowe poszczególnych instytucji, media społecznościowe oraz materiały prasowe) oraz poprzez obserwację etnograficzną uczestniczącą (np. pełniąc rolę fotografki podczas opisanego w dalszej części tekstu happeningu miejskiego). W artykule opisuję kluczowe pojęcia związane z wprowadzanymi zmianami oraz wymogami dotyczącymi funkcjonowania instytucji publicznych w kontekście przywołanych ustaw. W kolejnym kroku, posługując się trzema studiami przypadku projektów realizowanych w wybranych instytucjach kultury, postaram się ukazać istotne aspekty związane z projektowaniem kultury dostępnej² w przestrzeni miejskiej oraz konsekwencje tych działań w kontekście antropologicznym. Moje rozważania rozpocznę jednak od omówienia kilku kluczowych definicji, istotnych dla poruszanych tu tematów.

¹ Niektóre przykłady wydarzeń dotyczących instytucji publicznych oraz spotkań biznesowych to: „Doznanie zmysłów – rozmowy o dostępności” realizowane przez Fundację MIR oraz Zakwas Studio (Strefa Kultury Wrocław 2021); webinar „Trzy spojrzenia na dostępność muzeów” realizowany przez Fundację Kultura bez Barier (Facebook 2021a); „*Niepełnosprawni* pełnoprawni odbiorcy kultury” – konferencja organizowana przez Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy (MPPL 2021a); „Miejsca dla wszystkich – rozmowy o dostępności biznesu” organizowane przez Fundację Dom Pokoju (Facebook 2021b).

² Mam na myśli otwieranie się przestrzeni i działań instytucji kultury, *inkluzję* w te działania wszystkich potencjalnie zainteresowanych odbiorców, w tym osób z ograniczeniami sprawności.

Wokół pojęcia dostępności

Chociaż wymienione ustawy zostały uchwalone w 2019 roku, dopiero w następnym roku wszystkie instytucje publiczne w Polsce dotknęły realne obowiązki wynikające z wprowadzania zmian na rzecz dostępności. Według postanowień ustawy o zapewnieniu dostępności cyfrowej termin dostosowania się do jej wymogów mijał 23 września 2020 roku (PFE 2021). Kolejną graniczną datą był 31 marca 2021 roku. Do tego czasu bowiem przedstawiciele instytucji publicznych mieli obowiązek złożyć tzw. „raport o dostępności” (*Ibidem*). W tym kontekście rozpoczęły się poszukiwania szkoleń, specjalistów oraz wiedzy o rozwiązaniach dotyczących dostosowywania usług, produktów, w tym również tych w przestrzeni cyfrowej, do wymogów z zakresu dostępności opisanych w powyższych ustawach³. Warto zatem nadmienić, że choć temat stał się popularnym motywem przewodnim wielu konferencji, webinarów oraz spotkań specjalistycznych, to zagadnienie dostępności w istocie nie jest nowe. Zamieszczenie wynika raczej z wprowadzenia nowych obowiązków i obostrzeń, którym sprostać muszą instytucje publiczne.

Sam temat dostępności dotyczy nie tylko środowisk osób z niepełnosprawnościami, ale znacznie szerszej grupy odbiorców o tzw. „szczególnych potrzebach”, jak opisuje to polski język ustawowy⁴. Ta grupa to osoby o czasowej lub trwałej ograniczonej mobilności i percepcji. Chodzi zatem o osoby w wieku senioralnym, po urazach, poruszających się z wózkami dziecięcymi lub chociażby przemieszczające się z dużym bagażem. *Gros* beneficjentów wprowadzanych zmian prawnych i nowych wymogów wobec placówek publicznych, to jednak grupa osób z niepełnosprawnościami.

Chciałabym też zwrócić uwagę na fakt, że to właśnie zmiana modelu opisu pojęcia niepełnosprawności, z tzw. modelu medycznego na społeczny oraz zjawisko kształtowania się od lat 60. nowych ruchów społecznych (w tym tych domagających się dostępu do obszaru polityczności dla środowisk osób z niepełnosprawnościami), stały u podstaw uchwalonych dokumentów rangi międzynarodowej, europejskiej oraz krajowej (zob. Garland-Thomson 2020: 14–15; 19; 41; 57; Lipko-Konieczna et al. 2018: 9; Shakespeare 2018: 34–35). Model medyczny, popularny jako narzędzie opisu niepełnosprawności do lat 60., koncentrował się przede wszystkim na fizycznych przyczynach niepełnosprawności. Osadzał niepełnosprawność w jednostce, w jej ciele, to tam miała ona swoje źródło. Model społeczny natomiast stworzył szerszą perspektywę patrzenia na to pojęcie, a zarazem bezpośrednio na osoby z niepełnosprawnościami. Nie tylko przyczyny wynikające ze sposobu funkcjonowania ciała jednostki odpowiadają za konkretną niepełnosprawność, ale również otoczenie społeczne oraz przestrzenne tę niepełnosprawność powodują. Ta

³ Dnia 5 lutego 2020 r. w serwisie internetowym „Facebook” powstało forum „Sieć Liderów i Liderów Dostępności” zarządzane przez Fundację Kultury bez Barrier (Facebook 2021c); w tym samym serwisie internetowym 25 kwietnia 2020 r. powstało „Forum Koordynatorów i Koordynatorek Dostępności” administrowane przez Fundację Widzialni (Facebook 2021d).

⁴ Rozdz. 1, art. 2, pkt. 3 Ustawy z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami (Dz. U. 2019 poz. 1696).

zmiana perspektywy w diametralny sposób pozwoliła przeformułować kwestie dotyczące społecznej odpowiedzialności za niepełnosprawność. Skoro otoczenie społeczne oraz przestrzenne może powodować ograniczenie sprawności niektórych osób, to my wszyscy jako społeczeństwo ponosimy również odpowiedzialność za usprawnianie tej przestrzeni, aby była dostępna dla wszystkich członków społeczeństwa. Zatem nie tylko jednostka jest odpowiedzialna za niepełnosprawność, ponosi ją również jej otoczenie, a jednym z zadań, które stoją przed społeczeństwem jest usuwanie barier w dostępie do usług publicznych oraz dóbr kultury (Gieda 2015: 21, 23; Kazanowski 2015: 35). W sposób szczególny oczywiście odpowiedzialność ta dotyka instytucje publiczne, które są emanacją wartości, wokół których funkcjonuje wspólnota społeczna. W tym kontekście też zrodziła się idea *projektowania uniwersalnego*, to znaczy takiej strategii projektowania przestrzeni, produktów oraz usług, aby w punkcie wyjścia były w możliwie największym stopniu użyteczne dla wszystkich ludzi bez konieczności ich późniejszej adaptacji (Burgstahler 2021: 2).

O polityczności pojęcia dostępności

W tym miejscu pragnę zaznaczyć dwa według mnie kluczowe aspekty działań na rzecz dostępności z perspektywy społecznej, które jednocześnie stanowią ich dwa bieguny. Po pierwsze to pojęcie konfliktu i polityczności. Chantal Mouffe oddziela pojęcie polityki (jako jej empirycznego wymiaru) od pojęcia polityczności, to znaczy antagoniistycznych podstaw życia społecznego (Mouffe 2007: 151). Polityczność to wymiar pewnego konfliktu oraz napięcia, które nieustannie towarzyszy życiu społecznemu. W tym wymiarze możemy mówić o *polityczności* dostępności, jako formy walki o dostęp do równych szans w korzystaniu z przestrzeni i usług, przy jednoczesnym uznaniu różnych potrzeb, wynikających w tym przypadku ze wszystkich form ograniczenia sprawności.

Drugi aspekt istotny w kontekście podejmowania tematu projektowania uniwersalnego nazwałam *wyobraźnią empatyczną*. Pojęcie inspiruję *wyobraźnią socjologiczną* Charlesa Wrighta Millsa. Według niego to taka cecha ludzkiego umysłu, która umożliwia połączenie *trosk* życia codziennego na poziomie osobistej biografii człowieka z przemianami społeczno-historycznymi i wynikającymi z nich *problemami* na poziomie całych grup i społeczeństw. To również umiejętność dostrzeżenia, że jako jednostki jesteśmy częścią większej sieci powiązań, aniżeli te które towarzyszą naszej codzienności (Mills 2007: 55–56). Zatem *wyobraźnia socjologiczna* wymaga pewnej umiejętności nabrania dystansu do wypełniającej nasze życie rutyny, spojrzenia na nią z innej perspektywy. Jak sądzę, pojęcie Millsa jest inspirującym narzędziem do analizy zagadnienia dostępności, która przecież dla niektórych jednostek może nie mieć odzwierciedlenia w codzienności, a jednak staje się problemem publicznym, któremu staramy się obecnie wszyscy sprostać. Pisząc o *wyobraźni empatycznej*, chcę podkreślić znaczenie wczucia się w sytuację innych jednostek i grup społecznych oraz próby zrozumienia ich potrzeb, co umożliwia praktyczne zaangażowanie się w tworzenie przestrzeni dostępnej dla

wszystkich z zastosowaniem zasady równych szans. Podsumowując powyższe rozważania, chciałabym zauważyć, że to w spektrum konfliktu (*polityczności*) i empatii (*wyobraźni empatycznej*) odbywają się działania na rzecz dostępności. Pokażę teraz na kilku przykładach, w jaki sposób procesy te uwidaczniają się w wybranych projektach, stworzonych w instytucjach kultury w niektórych polskich miastach.

Konflikt dyskursów zmysłowości. Alternatywne poznanie przestrzeni miasta w projektach Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Proponuję zejść z poziomu teorii na poziom praktyki, aby przyjrzeć się temu, jak kształtowana jest kultura dostępna w przestrzeni miasta. Rozpaczynam tę część rozważań od zagadnienia zmysłów, bowiem jej tematem głównym będzie seria wydarzeń zorganizowanych w lipcu 2021 roku w Warszawie przez Zachętę – Narodową Galerię Sztuki pod hasłem „Plac Małachowskiego 2021: Wielozmysłowo”. Choć nasza percepcja miasta i jego przestrzeni jest uwarunkowana wieloma zmysłami, w naszej kulturze dominuje skupienie się na percepcji wzrokowej (por. Stanisz 2014: 305–306). „Wielozmysłowy” projekt warszawskiej Zachęty miał poprzez wyczulenie uważności na zmysły pozwolić zobaczyć z nieco innej perspektywy galerię oraz otaczającą ją przestrzeń miejską. Celem było stworzenie miejsca na dialog oraz budowanie wspólnoty, mimo barier wynikających ze sposobów komunikacji, percepcji zmysłowej oraz uwarunkowań kulturowych. Spotkanie osób z niepełnosprawnością wzroku, środowiska Głuchych⁵ oraz osób widzących i słyszących miało być sposobem poszukiwania inspiracji w percepcji sztuki, poprzez poruszenie wielu zmysłów, służące eksploracji emocji, myśli i sposobów komunikacji (Zachęta... 2021a). Prześledźmy zatem przebieg poszczególnych wydarzeń.

„Spacer dźwiękowy wokół Zachęty” to wydarzenie krążące wokół hasła *ekologii akustycznej*. Przestrzeń miasta to również przestrzeń audialna, celem spotkania była nauka słuchania jej w bardziej uważny i świadomy sposób. Dźwiękowe „zwiedzanie Zachęty” oraz jej otoczenia prowadzone było metodą polegającą na prowadzeniu nagrań w terenie oraz *sound composition*, tj. komponowaniu dźwięków otoczenia (*Ibidem*). „Pocztówka z Zachęty – warsztaty dźwiękowe” to spotkanie, które również przybrało formę spaceru, skoncentrowane na głębokim wsłuchiowaniu się w dźwięki budynku mieszczącego galerię oraz otaczającą ją przestrzeń miejską. Intencją było zarejestrowanie przez uczestników warsztatów „ilustracyjnych” dźwięków, które autor warsztatów nazwał „pocztówkami”. Niektóre z nagrań mają być podstawą do „udźwiękowienia” części prac umieszczonych w kolekcji Zachęty (Zachęta... 2021b)⁶. Zauważmy ciekawe wykorzystanie motywu pocztówki, krótkiego wspomnieniowego przedstawienia wizualnego i próbę przełożenia tej formy komunikacji na wersję dźwiękową. Skoro możemy jako ilustrację z podróży wykorzystać

⁵ Zgodnie z poglądem określającym osoby posługujące się polskim językiem migowym (natywnym) jako pewną formę mniejszości językowej stosuje się pisownię dużą literą.

⁶ Przykład „pocztówki” powstałej w ramach warsztatów (Zachęta... 2021c).

fragment obrazu, możemy też wykorzystać w tym celu dźwięk. Spotkaniu towarzyszyła również audiodeskrypcja skierowana do osób z niepełnosprawnością wzroku.

Następne z cyklu „wielozmysłowych” wydarzeń Zachęty to „Visual Vernacular”, czyli sztuka odwołująca się do opowiadania historii, przedstawiania emocji za pomocą ciała, mimiki twarzy i gestów. To sztuka silnie nawiązująca do kultury Głuchych, jednak nie jest związana bezpośrednio z konkretnym narodowym językiem migowym (Zachęta... 2021d). Prowadzącą spotkanie była Edyta Kozub. „Visual Vernacular” nie jest w Polsce jeszcze popularną formą ekspresji, Edyta Kozub jest jej jedyną przedstawicielką (*Ibidem*). Projekt „Wielozmysłowo” miał charakter edukacyjny i warsztatowy. Celem było włączenie uważności na różne zmysły, przełamanie barier – wczucie się, praktyczna nauka empatii. Warto dodać, że podważanie „normy” w postrzeganiu przestrzeni miasta oraz sztuki od strony wizualnej jest wskazaniem na pewien konflikt w dyskursie zmysłowości. Świadczy on o napięciu między tym, co uznane jest za „normę” a pominiętymi w głównym dyskursie perspektywami innych bodźców zmysłowych.

Walka o bycie widzialnym. Happening edukatorek i edukatorów Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy

Kolejny projekt o podobnej tematyce został przeprowadzony przez pracowników Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy 15 października 2021 roku. Choć nie jest to instytucja miejska, bowiem mieści się we wsi Dziekanowice, położonej kilkadziesiąt kilometrów od Poznania, to akcja pod przewodnictwem działu edukacji tego muzeum miała miejsce właśnie w stolicy Wielkopolski. Edukatorzy i edukatorki w samym centrum miasta, pod rondem Kaponiera oraz na poznańskim Starym Rynku, zorganizowali happening związany z Dniem Białej Laski obchodzonym w Polsce od 1993 roku, mającym na celu popularyzację tematyki niepełnosprawności wzroku (MPPL 2021b). Jak czytamy w ogłoszeniu wydarzenia:

(...) mimo, iż dzień [białej laski – S.P.] trwale wpisał się do kalendarza, nie każdy o nim wie. Dlatego my, edukatorzy i edukatorki z Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, chcielibyśmy zwrócić uwagę na tę szczególną datę. (...) O dojrzałości moralnej naszego społeczeństwa świadczy stosunek do tych środowisk społecznych, które określa się jako najstarsze, a więc takie, które z różnych powodów znajdują się na obrzeżach życia społecznego, ekonomicznego czy kulturalnego. Jednym z takich środowisk są osoby z niepełnosprawnościami, w Polsce żyje około 5 milionów takich osób z czego prawie 2 miliony stanowią te z dysfunkcją wzroku! Pamiętajmy każdego dnia, że spotykając osoby niewidome czy słabowidzące, zawsze w miarę możliwości możemy zaproponować im swoją pomoc! Wszyscy jesteśmy RÓŻNI, wszyscy RÓWNI (Facebook 2021e).

Akcja rozpoczęła się o godzinie dziesiątej przed południem pod poznańskim rondem Kaponiera. Przyciągając zainteresowane spojrzenia przechodniów, twórcy wydarzenia,

trzymając w rękach „białe laski”, stanęli w kręgu w absolutnej ciszy (fot. 2). Każdy z nich miał też przewieszane na ramionach hasła, będące fragmentami wypowiedzi osób niewidomych i słabowidzących, z którymi wcześniej przeprowadzali wywiady (fot. 1, 3). Niektórzy przechodnie mijali happening bez większego zainteresowania lub darzyli go jedynie przelotnym spojrzeniem, inni zatrzymywali się i czytali z zainteresowaniem tę „żywą” wystawę. Całość wydarzenia miała charakter nie tylko edukacyjny, ale była też promocją projektu bezpłatnego wsparcia psychologicznego dla osób z orzeczoną niepełnosprawnością wzroku, realizowanego przez Fundację Centrum Edukacji Niewidzialna (*Ibidem*).

Język i zaangażowanie. Projekt „Zamigaj MEK” Muzeum Etnograficznego w Krakowie

Wiele instytucji kultury zмага się z problemem frekwencji podczas organizowanych przez nich wydarzeń ukierunkowanych na środowiska osób z niepełnosprawnościami. Z podobnym kłopotem mierzyło się Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Mimo że muzeum to od lat stara się wykonywać działania



Fot. 1 Poznań, rondo Kaponiera, fot. S. Kowańska.



Fot. 2 Poznań, rondo Kaponiera, fot. S. Kowańska.

skierowane na dostępność, m.in. dla Głuchych. Wydarzenia w polskim języku migowym (PJM) przyciągały niezbyt szeroką publiczność. Próbując rozwiązać ten problem autorzy projektu „Zamigaj MEK” zorganizowali konkurs, który miał wzbudzić nie tylko zainteresowanie dostępnymi wydarzeniami muzeum, ale też zbudować zaangażowanie wśród odbiorców mówiących w PJM (MKW 2021). Słowem wstępu należy nadmienić, że polski język migowy to język o charakterze wizualno-przestrzennym, co prawda niektóre słowa literuje się, jednak głównie język ten operuje znakami określającymi całe pojęcia. Takie znaki powstają spontanicznie, przykładowo czasami zamiast literowania imion, mówiący PJM określają dane osoby konkretnymi znakami. Zatem chociaż w PJM występuje znak określający pojęcie „muzeum”, określenie „etnograficzne” należy już literować. Nawet przeliterowane słowo może niewiele wносить z jego znaczenia. Zatem twórcy projektu wpadli na pomysł, aby zorganizować konkurs angażujący społeczność Głuchych do wspólnego stworzenia znaku określającego „muzeum etnograficzne”. Wygrał pomysł na przeformułowanie znaku określającego „tradycję” i migania go w taki sposób,



Fot. 3 Poznań, rondo Kaponiera, fot. S. Kowańska.

aby ukazywało zorientowanie etnografii na przyszłość. Autorzy projektu, wczuwając się w potrzeby odbiorców oraz starając się zrozumieć specyfikę języka migowego, uzyskali nie tylko znak w PJM określający „muzeum etnograficzne”, ale również zbudowali zaangażowanie odbiorców i promowali wydarzenia dostępne w muzeum, opowiedzieli też, czym jest dyscyplina nazywana etnografią.

Niepełnosprawność jako otwierające spojrzenie na przestrzeń miasta

Regulacje prawne wprowadzające zagadnienie dostępności w główny dyskurs publiczny ostatnich kilku lat, choć są ogromnym wyzwaniem, stały się też niezwykle szansą na edukację naszego społeczeństwa w szerokiej skali o zagadnieniach związanych z niepełnosprawnością. Stały się też okazją do zamiany codziennej perspektywy i poszerzenia jej poprzez kształtowanie *wyobraźni empatycznej*, próbę wyobrażenia sobie świata z innych, niecodziennych perspektyw. Wypracowania „nowego spojrzenia” na przestrzeń i kulturę z perspektywy innych zmysłów, z różnego dystansu i w odmiennej skali, a także alternatywnych kategorii poznawczych. Szczególnie w kontekście miejskim oczywistym wyzwaniem staje się kwestia dostępności architektonicznej i wdrażania zasad projektowania uniwersalnego, tworzenie standardów w tym zakresie, strategii które zapewnią pozbawiony barier powszechny dostęp do udogodnień cyfrowych, informacyjno-komunikacyjnych

oraz architektonicznych. Stoimy przed wyzwaniem zrozumienia specyfiki sposobów komunikacji osób niewidomych, Głuchych ale też wielu innych grup, chociażby osób w spektrum autyzmu czy z niepełnosprawnością intelektualną.

Wszystko dzieje się w kontekście długofalowych skutków zmiany sposobu definicji niepełnosprawności w ramach modelu społecznego (Lipko-Konieczna et al. 2018: 10). Dzięki jego wspólnototwórczej wartości, osoby z niepełnosprawnościami zyskały możliwość walki o prawa w dostępie do obszaru polityczności, dóbr publicznych, w tym do przestrzeni kultury, nie tylko jako jej odbiorcy, ale i jako jej współtwórcy. Jesteśmy zatem świadkami ścierania się różnych dyskursów zmysłowości, komunikacji, interesów i wartości. To w polu tych napięć mamy też szansę kształtować *wyobraźnię empatyczną*, zauważać problemy społeczne wynikające z braku dostępności. Wyzwań stoi przed nami cały ogrom, to przecież kwestie dostępu do edukacji, rynku pracy, przestrzeni wspólnych oraz przestrzeni mieszkalnych. To jedynie niektóre z nich. U podstaw stoją jednak przekonania i wartości, funkcjonujące dziś w Polsce wokół pojęcia niepełnosprawności. Mimo ogromu pracy, które środowiska osób z niepełnosprawnościami oraz ich otoczenie włożyło w walkę o dostępność przestrzeni publicznej, wydaje się jednak, że nadal stoimy u początku drogi zmiany przekonań dotyczących niepełnosprawności. Wyraża się to chociażby w języku, gdy nie mówimy już o „osobach niepełnosprawnych”, a o „osobach z niepełnosprawnościami” (choć i co do tego sformułowania istnieją pewne wątpliwości). Nadal jednak środowiska te oraz ich otoczenie muszą walczyć o bycie widzialnym i słyszalnym w społeczeństwie. Kiedy już zaczniemy słyszeć, widzieć i rozumieć zagadnienie niepełnosprawności, zyskamy możliwość wprowadzenia tej kategorii w codzienność: „zobaczyć w osobach z niepełnosprawnościami aktorów życia codziennego, biorących aktywny udział w polu interakcji społecznych” (Lipko-Konieczna et al. 2018: 12). Mam nadzieję, że minione dwa lata intensywnej debaty wokół *dostępności* były ogromnym krokiem naprzód w drodze ku pełnej *inkluzyjności* osób z niepełnosprawnościami w naszym kraju.

Pozostaje jednak zadać jeszcze kluczowe pytania o to, czy taka aktywna forma działań na rzecz dostępności kultury to przypadkiem nie domena jedynie wielkomiejskich społeczności? Czy rozwój praktyk wokół pojęcia dostępności, w tym działań instytucji kultury, wpłynie znacząco na codzienną percepcję miasta? Powyższe studia przypadku ukazują przede wszystkim wspólnototwórczy charakter opisywanych działań, budowanie nowych kanałów i sieci powiązań w mieście. Nadal zatem bardzo istotnym aspektem jest tworzenie przestrzeni, która będąc ogólnodostępną, zachęci do spotkania,

⁷ Interesującym kierunkiem badań może być spojrzenie na dostępność kultury z perspektywy małych miejskich społeczności. Czy w mniejszych miastach realizacji prawa i programów dotyczących dostępności również towarzyszą ożywione działania instytucji kultury, uwrażliwiające lokale społeczności na potrzeby osób o różnym stopniu sprawności? Jaki będzie stosunek władz samorządowych do takich oddolnych inicjatyw, podejmowanych przez przedstawicieli podległych im administracyjnie muzeów, galerii, bibliotek czy domów kultury? Jak przebiegać będzie praktykowanie takich aktywności w mniej anonimowej społeczności mieszkańców niewielkich miast?

poznawania wzajemnej różnorodności, również tej wynikającej z różnego poziomu sprawności, sposobu percepcji czy komunikacji. Idea dostępności umożliwia stworzenie na mapie miasta nowych punktów, gdzie może nastąpić spotkanie z ową różnorodnością. Takimi miejscami mogą być właśnie instytucje kultury. Ponadto warto zaznaczyć, że potrzeba działań na rzecz dostępności wynika nie tylko z narzuconych nowych lub egzekwowania istniejących już norm prawnych. Przecież działania na rzecz inkluzji osób z niepełnosprawnościami prowadzone są w Polsce od dawna.

O dostępności możemy zatem mówić jak o formie *kultury oddolnej*. Odwołuję się tutaj do pojęcia opisywanego w pracy „Oddolne tworzenie kultury. Perspektywa antropologiczna” (Sikora [red.] 2015). Według autorów „kultura oddolna to różnego rodzaju praktyki, które związane są z tworzeniem tożsamości indywidualnej, lokalnej, grupowej i z konstruowaniem świata społecznego – tej interaktywnej scenografii, w której toczy się życie codzienne” (Sikora [red.] 2015: 8). Choć mogą działać się w ramach „odgórných” programów i projektów finansowania, to wykraczają one poza poziom instytucjonalny. Wszystkie opisane powyższe studia przypadków przekraczają bezpośrednio zobowiązania wynikające z norm prawnych – wokół instytucji gromadzą się ludzie, którzy oddolnie inicjują działania na rzecz tworzenia nowych miejskich sieci relacji, inkluzywnych wobec osób z niepełnosprawnościami. W sposób szczególny obrazuje to happening prowadzony przez przedstawicieli Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy, podejmujących aktywną działalność poza bezpośrednim obszarem działania instytucji muzealnej.

Działania ukierunkowane na projektowanie kultury dostępnej podważają też uprzywilejowaną w „zachodnim porządku zmysłów” wizualną percepcję przestrzeni miejskiej (Dudziak, Pomieciński 2020: 54). Jak piszą autorzy pracy „Polifem. Szkice z antropologii (nie)oczywistości”:

„każdy człowiek wędruje po świecie sensorycznie w powiązaniu z tym, co niesie ze sobą jego kultura i osobista historia. Inaczej mówiąc, ciało jest miejscem, w którym nieustanny przepływ znaczeń przekształca się w obrazy, kolory, krajobrazy, dźwięki, zapachy, smaki. Zmysły są filtrami, które zatrzymują to, czego nauczyliśmy się dzięki kulturze” (Dudziak, Pomieciński 2020: 55).

Studium przypadku wydarzeń z Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki oraz z krakowskiego Muzeum Etnograficznego ukazują, jak w oparciu o inne porządki zmysłów oraz inne formy komunikacji, mamy szansę poznać, ale i na nowo budować *miasto osobiste*. Andrzej Majer pisze o *mieście osobistym* jako przestrzeni intymnej, gęstej sieci interakcji i relacji. To również ukształtowane subiektywne wizje i obrazy miasta (dodałibyśmy również obrazy dźwiękowe, zapachowe etc.). To również osobista przestrzeń „do której inni mogą wejść na nasze zaproszenie albo tylko w specjalnych okolicznościach” (Majer 2011: 18–19; 23; 30). Powyższe rozważania ukazują, że to właśnie działania na rzecz projektowania kultury dostępnej mogą stanowić taką formę zaproszenia i szczególnych okoliczności.

Bibliografia

- Burgstahler S. 2021. *Universal Design*, <https://www.researchgate.net/publication/349737141> Universal_Design, 27.11.2021.
- Dudziak M. J. i Pomieciński A. 2020. *Polifem. Szkice z antropologii (nie)oczywistości*, Poznań: Wyd. Nauka i Innowacje.
- Garland-Thomson R. 2020. *Niepełnosprawne ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*. Warszawa: Fundacja Teatr 21.
- Giełda M. 2015. *Pojęcie niepełnosprawności*. Wrocław: Wyd. Prawnicza i Ekonomiczna Biblioteka Cyfrowa. Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, <https://www.repozytorium.uni.wroc.pl/dlibra/publication/84855/edition/79842/content> 27.11.2021.
- Kazanowski Z. 2015. Społeczny wymiar współczesnej niepełnosprawności intelektualnej. *Annales. Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J. Paedagogia-Psychologia* XXVIII, 33–34.
- Lipko-Konieczna J. i Godlewska-Byliniak E. 2018. Rewolucja, której nie było. [W:] J. Lipko-Konieczna i E. Godlewska-Byliniak (red.), *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*. Warszawa: Teatr 21, Biennale Warszawa, 9–12.
- Majer A. 2011. Miasto osobiste. *Acta Universitas Lodziensis. Folia Sociologica* 36, 17–34.
- Mills C.W. 2007. *Wyobrażenia socjologiczne*, przeł. M. Bucholc. J. Mucha (red.). Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Mouffe Ch. 2007. Polityka i polityczność. *Krytyka Polityczna* 11: 12, 150–163.
- Sikora S. (red.). 2015. *Oddolne tworzenie kultury. Perspektywa antropologiczna*. Warszawa: IEiAK UW.
- Shakespeare T. 2018. Samoorganizacja osób niepełnosprawnych: nowy ruch społeczny? [W:] J. Lipko-Konieczna i E. Godlewska-Byliniak (red.), *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*. Warszawa: Teatr 21, Biennale Warszawa, 33–51.
- Stanisz A. 2014. Audioantropologia: praktykowanie dyscypliny poprzez dźwięk. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MCCCXXXVI Prace Etnograficzne* 42/4, 305–318.

Źródła internetowe

- Facebook 2021a, *Trzy spojrzenia na dostępność muzeów*, <https://www.facebook.com/events/240138021320743>, 27.11.2021.
- Facebook 2021b, *Miejsca dla wszystkich - rozmowy o dostępności biznesu*, <https://www.facebook.com/events/fundacja-dom-pokoju/miejsca-dla-wszystkich-rozmowa-o-dostepnosci-biznesu-tlumaczenie-pjm/367991184713452/>, 27.11.2021.
- Facebook 2021c, *Sieć Liderki i Liderów dostępności*, <https://www.facebook.com/groups/liderki.liderzy.dostepnosci>, 27.11.2021.
- Facebook 2021d, *Forum Koordynatorów i Koordynatorek Dostępności*, <https://www.facebook.com/groups/forumkoordynatorowdostepnosci>, 27.11.2021.
- Facebook 2021e, *Edukacja - Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy*, wpis z dnia 16 października 2021 r., <https://www.facebook.com/lednicamuzeum/photos/a.677012435696571/4675393419191766/> 29.11.2021.

- MKW 2021, Małopolska Kultura Wrażliwa strona internetowa, *Zamigaj MEK*, <https://kultura-wrazliwa.pl/wiedza/zamigaj-mek/>, 29.11.2021.
- MPPL 2021a, Muzeum Pierwszych Piastów na Lednicy strona internetowa, informacja prasowa “*Niepełnosprawni pełnoprawni odbiorcy kultury*”, <http://bityl.pl/bcFcG> [link zarchiwizowany], 27.11.2021.
- MPPL 2021b, Muzeum Pierwszych Piastów..., informacja prasowa *15/10 Światowy dzień białej laski*, <https://lednicamuzeum.pl/wiadomosc,15-10-swiatowy-dzien-bialej-laski.html>, 29.11.2021.
- PFE 2021, Portal Funduszy Europejskich, *Ustawa o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami*, <https://www.funduszeuropejskie.gov.pl/strony/o-funduszach/fundusze-europejskie-bez-barier/dostepnosc-plus/ustawa-o-dostepnosci/>, 27.11.2021.
- Strefa Kultury Wrocław 2021, *Doznanie zmysłów – warsztaty i rozmowy o dostępności*, <https://strefakultury.pl/project/doznanie-zmyslow/>, 27.11.2021.
- Dz. U. 2019 poz. 848, Ustawa z dnia 4 kwietnia 2019 r. o dostępności cyfrowej stron internetowych i aplikacji mobilnych podmiotów publicznych, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20190000848/T/D20190848L.pdf>, 27.11.2021.
- Dz. U. 2019 poz. 1696, Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnieniu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami, <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20190001696/T/D20191696L.pdf>, 27.11.2021.
- Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki strona internetowa 2021a, *Spacer dźwiękowy wokół Zachęty*, <https://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/spacer-dzwiekowy-wokol-zachety>, 27.11.2021.
- Zachęta... 2021b, *Pocztówka z Zachęty. Warsztaty dźwiękowe*, <https://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/pocztowka-z-zachety-warsztaty-dzwiekowe>, 27.11.2021.
- Zachęta... 2021c, *Pocztówka dźwiękowa z Zachęty i Placu Małachowskiego*, <https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/70-19?filters=eyJ0aGVtZXMiOlsiMTUjXSwiYWN0aXZII-joxLCJvcmlRciI6InRpdGxlX1BMLCBzdWJ0aXRzZV9QTCJ9>, 27.11.2021.
- Zachęta... 2021d, *Visual Vernacular*, <https://zacheta.art.pl/pl/kalendarz/visual-vernacular>, 27.11.2021.

Autorka:

Mgr Stanisława Maria Kowańska

e-mail: staszka.piotrowska@gmail.com

Aleš Smrčka

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7279-8053>

Institute of Ethnology, Czech Academy of Sciences

Prague, Czech Republic

The Anthropologist as a City Bus Driver: Researching Urban Transport Using Autoethnography

Antropolog řidičem městského autobusu: Výzkum urbánní dopravy pomocí autoetnografie

Abstract

This article examines city bus drivers' behaviour, culture, and daily life in their work environment – particularly their mutual communication, relationships between drivers and passengers, issues faced, and feelings experienced by city bus drivers when performing their job. I present data through autoethnographic testimony depicting my personal experience as an anthropologist-bus driver in Prague. The terrain showed that autoethnography is a crucial research tool for obtaining otherwise difficult-to-access data in the urban environment of occupational culture. I argue that to obtain valid information, it is possible to become members of the researched community and try to think like them. To avoid excessive subjectivity, rather than engaging in collaborative autoethnography, I rather propose contextualizing personal testimony within scholarly literature as well as the experiences of co-workers gained through interviews conducted from the position of a non-researcher.

Key words: city bus drivers, urban transport research, autoethnography, mobilities, occupational culture, Prague

Tento článek se zabývá chováním, kulturou a každodenním životem řidičů městského autobusu v jejich pracovním prostředí – zejména jejich vzájemnou komunikací, vztahy mezi řidiči a cestujícími, problémy, kterým řidiči městského autobusu čelí při výkonu své práce. Data předkládám prostřednictvím autoetnografické zprávy zachycující mou osobní zkušenost antropologa-řidiče autobusu v Praze. Terén ukázal, že autoetnografie je zásadním výzkumným nástrojem pro získávání jinak těžko dostupných dat v městském

prostředí pracovní kultury. Tvrdím, že pro získání validních informací je možné stát se členy zkoumané komunity a snažit se myslet jako oni. Abychom se vyhnuli přílišné subjektivitě, spíše než zapojením se do kolaborativní autoetnografie navrhuji uvést osobní svědectví do kontextu s odbornou literaturou i zkušenostmi spolupracovníků získanými rozhovory, jež jsou vedené z pozice nevýzkumníka.

Klíčová slova: řidiči městského autobusu, výzkum městské dopravy, autoetnografie, mobility, pracovní kultura, Praha

Odebrano / Received: 10.02.2022

Zaakceptowano / Accepted: 22.07.2022

Introduction

Bus drivers are a culturally interesting professional group whom many people meet on daily basis. In addition to automobilities research (Dawson 2017) or cultures of motorways research (Kuligowski and Stanisiz 2016), this professional group, not surprisingly, is of considerable interest to many academic disciplines worldwide (see Tse et al. 2006). Despite the considerable amount of literature, there is an absence of work focused on the culture of city bus drivers when compared to the literature on bikers (Schmid 2021), truckers (Lamut 2009), or taxi and autorickshaw drivers (Chowdhury 2021; Peters 2020), although urban transport and mobility can certainly be studied from the perspective of social and cultural anthropology. Anthropology has the potential to offer rich research findings from daily life, as in the study examining actors on urban public transport in Zagreb and Split that categorizes individual groups of passengers (Tomić et al. 2015), or the study documenting the environment of bus transport not only as a means of relocation, but also as a cross-cultural meeting place (Koefoed et al. 2017).

These scientific contributions certainly do convey some interesting aspects from the transport environment. However, is there any better way to take notice of problems in the daily work of city bus drivers, their mutual communication, folklore, feelings, and emotions, or to empathize with their profession, than to become one of them? I had the opportunity to do so during my studies, when I was looking for a part-time job, and I recalled my childhood dream of driving a bus. Since 2013 I have been working as a city bus driver in Prague on a part-time basis. The opportunity to become a part of this community and obtain ethnographic data, mapping the everyday life of bus drivers, resulted in this article.

In this article, through my autoethnographic personal testimony (see Adams and Hermann 2020: 2), I acquaint readers with selected aspects of the bus drivers' daily work routine using the example of a large urban transport company operating in Prague. I focus particularly on mutual communication and relationships within the group and between its members and the outside environment, especially passengers, as well as issues

faced and feelings experienced by city bus drivers when performing their job. Through the reconstruction of ethnographic situations in my autoethnographic testimony, I want to show the perspective of a city bus driver.¹

Furthermore, I want to discuss the applicability of autoethnography in the environment of occupational culture, using the example of urban transport. I argue that to get the best possible understanding of the issue, a researcher should not just study the community from a distance; he or she should try to practice the profession for an extended period of time and then reflect and interpret situations even from their perspective as a member of the researched community. At the same time, I follow up on previous discussions in the social sciences regarding the validity of autoethnography. Some authors reject this method (e.g., Lynch 2000; Ploder and Stadlbauer 2016), while others prefer alternative forms such as collaborative autoethnography (Lapadat 2017). In the discussion and conclusion, I argue that, to avoid excessive subjectivity, personal testimony should be contextualized within scholarly literature as well as the experiences of co-workers gained through interviews conducted from the emic position as a member of the professional group. Therefore, I am inclined towards analytical autoethnography, and this text does not represent an evocative form (see Anderson 2006).

Research approach

In the period 2013–2016, I was working periodically as an assistant city bus driver for two private transport companies (Smrčka 2017). During this period I obtained data partially testifying to the way bus drivers work at small companies with only a few dozen employees. From 2017 to the present, in addition to my profession of anthropologist, I have worked on selected weekends in a part-time job as a bus driver for the major city transport company, which operates most of the city bus lines and all of the tram lines as well as the metro in Prague. I have been using the research approach of internal semi-covert participant observation, where I have gained data while driving a bus, at the workplace, in the garage area, at the dispatch station, and on the basis of informal conversations with my co-workers, especially bus drivers. I have recorded the information obtained in a field research diary. I have collected further information from several groups I belong to on Facebook, and I conducted anonymized interviews with bus drivers with whom I had established a closer personal relationship and who knew about my studies and later about my profession as an academic. However, the majority of employees at the city transport company did not know about my position as a researcher, mainly due to the extent of the company personnel.

¹ Some authors argue that autoethnography changes the rule that is common for ethnographic texts – reflexivity in significant detail has most often been reserved for confessional tales published separately from more substantive analyses (Anderson 2006: 382; Atkinson et al. 2003: 62). Although I include personal reflexivity in the analytical part, I bracket off the more emotional personal confession.

This brings us to the issue of research ethics. My actions may be perceived as deception (Bryman 2012: 130). However, my approach cannot be understood as deliberate espionage. Main motives for becoming a city bus driver were to fulfil my childhood dream, as well as the financial aspect of the job. Only secondarily did the experience I gained in the environment of urban bus transport, and partly the questionnaire surveys I carried out before I became a part-time city bus driver, motivate me to conduct a deliberate study. Besides that, even Kai Theodor Erikson (1967: 372) – a universalist proponent of ethics – acknowledges that it would be absurd for sociologists to present themselves as researchers at all times and to inform everyone whom they address about their research.

Autoethnographic testimony

Beginnings

After getting my bus driver's license and gaining the required qualification, I initially thought that nothing would surprise me – after all, I had already 'learned' everything about driving a bus. I couldn't have been more wrong – the opposite was true. I had to adapt rapidly to the new cultural environment and to a completely different style of work. On the first day I provided the necessary qualifications, and the operations manager checked my driving skills. The next day I was accompanied by a more experienced driver, and on the third day I had to drive around the city on my own. Everything was new to me. Unlike the academic world, I didn't have to deal with e-mails in the evening. On the other hand, especially at the beginning of my career as a bus driver, I had to learn to be fully focused, to be mentally resilient, and to endure getting up at 1:30 in the morning. It took me a long time to get used to the larger dimensions of the vehicle, to deal with sudden vehicle breakdowns, and to cope with heavy road traffic.

Joining the city's public transport company four years later involved quite a different admission procedure. I had to take a new psychological examination and an introductory course followed by several exams. However, my initial days in the job were much easier, thanks to my previous experience as an urban bus driver with private companies. In addition to the formal knowledge gained from the course, I learned new things through the unwritten knowledge transmitted by experienced drivers – how to drive and reverse an articulated bus, how to wake up the drunks and homeless persons at terminals of the night bus lines, or where can one eat well during a short break (see Photo 1). The informal acquisition of knowledge among blue-collar workers is very important (Decus et al. 2019). As one older driver pointed out, 'you won't learn that in the course'. Other things I got to know came through gradual practice and observation.

Description of daily routine

At the city transport company, drivers might work on a day shift, a night shift, or a split shift. Each driver has a specific schedule, but the shifts can sometimes be



Photo 1: A short break at the final bus stop, Photo by author 2021.

combined, and the starting time varies. So the work of the bus driver is irregular. And what does the daily routine of a city bus driver look like? Sometimes the work shift goes smoothly, other times it doesn't. For example:

I get up at two o'clock in the morning and come to work before four o'clock am. I go through the gatehouse and then open the door to the dispatch station, where the drivers sit. Greetings "hello"; there is a cheerful mood in the room and colleagues share traffic experiences. "Hello Paul", I greet the dispatcher, and at the same time I attach the employee card to the computer reader and log in. I see the number of my assigned bus on the screen. At the same time, I go to the second window to take over the operating documents. I fill them in and join conversations with other drivers. But time is running out. That's why I'm going out to find my bus. I'm trying to start it when the alternator fault light comes on. I run to the garage master to have another bus assigned to me. Fortunately, I leave on time and there is no downtime... The first round of the bus line seems to be going well, when I suddenly find out that there is a detour on the route and I drove the wrong way. Shit, what now? Why didn't I really read the change of route in the documents? Where should I turn with the articulated bus? I'm calling the dispatch center... They advise me. I'm merely late and I didn't miss any stops. I feel relieved... I finish at two o'clock pm and I am replaced by a colleague at the final stop. I never know in advance whether the shift will go smoothly and I will be happy with it or, on the contrary, I will have to deal with unpleasant events.

Communication and relationships inside the group of city bus drivers

Clover Williams (1996) mentions transmission of folklore, such as fantastic stories, legends, and urban legends amongst truck drivers. Folklore also includes practices and customs (Watts 2007: 152). I had the opportunity to see for myself at the beginning of my job that folklore is a living element existing within professional groups, including the staff of the Prague transport services, in various forms, such as jargon. Specifically, passengers are commonly referred to as ‘chestnuts’ (*kaštani*), a vehicle in poor technical condition as a ‘dustbin’ (*popelnice*), tram drivers as ‘shoemakers’ (*ševci*), etc. Some slang terms are used across all forms of urban transport in Prague and are reflected in publications (see Adámek and Prošek 2001). However, there are also slang terms used only by garage staff. For example, the book in which drivers enter a request for special leave is called by some a ‘lamentation book’ (*knihá nářků*):

I ask the dispatcher, where do drivers make a request when they need extra time off or want to take on extra work? You have to write the request in the ‘lamentation book’. The what? This is a book of requests for service changes. We call it the ‘lamentation book’, but don’t say that out loud. The boss doesn’t like to hear it.

There are other slang terms as well. At the same time, drivers give each other nicknames according to appearance, previous work, or surname. One bald dispatcher is called ‘Kojak’. Other drivers are called ‘Badger’, ‘Mosquito’, and ‘Colombo’. I am called ‘Doctor’.

Another habit of the bus drivers is to use familiar forms of address when speaking to one another, which is normal in the Czech Republic only if people know each other quite well and mutually agree to address each other that way. At first I thought drivers greeted each other with an informal ‘hi’ (instead of a more formal greeting) because they knew each other well, but I soon realized that this was not the case. That became clear to me on my third day in the job. A driver approached me that day and leaned against the front door’s handgrip; I said ‘good morning’ to him, using a formal grammatical form. He was taken aback, and then replied: ‘We drivers are okay with each other, aren’t we?’ Ever since then, I have known that I should greet all the fellow drivers, regardless of their age or seniority, as if he or she were a friend of mine.

Another custom amongst bus drivers is their mutual non-verbal greeting – a wave of the hand to the driver of an oncoming bus (see Photo 2). In the evening, a short flashing of headlights or blinkers substitutes for the hand wave. Although greeting within the professional group of bus drivers is not an obligation, it is a sign of good manners rather than an earnest greeting; I have seen an oncoming colleague wave a hand without really looking at me at all. Since I work in the city-owned company that also operates trams and metro transport services, I am greeted by tram and metro drivers, and even ticket inspectors. What most likely joins us is our common affiliation with the same organization, identifiable through our identical uniforms. Let me describe briefly one of my journeys in the metro, which perfectly captures the situation:



Photo 2: Greeting an oncoming driver, Photo by author 2018.

I'm going to work by metro, wearing the uniform. Once in the metro car, I hear someone say, 'travel cards check', and I can see a ticket inspector approaching. I am slowly preparing my charged employee card. The ticket inspector is coming closer. I'm waiting for him to show me his badge, but he's saying 'hi' instead, and is going on to check other passengers.

This shows that the professional uniform does not only have a protective and identification function; it also has a symbolic and communicative level of values. As Kurt Dauer Keller (2005: 199) notes, style also communicates with sensibility and expressiveness. At present, in Prague transport, employees wear uniforms of a simple style without significant aesthetically pleasing elements – for example, in the form of decorated buttons, as on uniforms previously used in the transport sector (Hrušková 2020: 17). The uniforms of individual transportation companies are usually distinguished only by the colour and logo of the employer. Nevertheless, one cannot completely agree with the claim that uniforms are lacking any symbolic personal touch, sign, or communication (Todorović et al. 2014: 327). There are drivers who wear only a polo shirt with the logo of the employer, while others wear a shirt with a tie or a company jacket, with the conscious intent to be better perceived by passengers.

Another example of the nonverbal folklore of city bus drivers, and also an important organizational rule that allows for smooth interaction, is giving way to each other



Photo 3: Bus drivers debating at a terminal, Photo by author 2020.

at a roundabout, as well as giving various signals. For example, if I am ‘ahead of the timetable’² and have to wait at a bus stop, I turn on the warning lights so that a fellow driver coming to the stop behind me keeps enough distance and does not have to reverse. This is not taught in courses; it is a habit I learned through observation from my colleagues while practicing the job of bus driver (Decius et al. 2019). This folklore, as well as common communication, occur not only while driving or interacting at terminals (see Photo 3) or at the dispatch station, but also in private Facebook groups, where the drivers share observations about traffic, news about bus accidents, or interesting photos concerning public transport. Some colleagues even post photos of the meals they eat or humorous drawings and collages of the faces of their colleagues, making fun of each other. Using Facebook in this manner can also be seen as a form of relaxation, job satisfaction, and at the same time a blurring of the boundary between social and professional life (Robertson and Kee 2017).

In spite of that, I cannot say that we form together some kind of a notional large family. Some private Facebook groups also include complaints about fellow drivers, such as not maintaining order and cleanliness in the vehicle. I have also noticed an aversion

² In the emic environment, the term ‘ahead of the timetable’ means an earlier departure from a stop than stipulated in the timetable.

from some drivers towards part-time workers ‘coming off the street’ when their main job is associated with another employer. Some bus drivers do not even like tram drivers, believing that tram drivers are given preference by the employer (because, for example, they get more coverage in the corporate magazine, and better toilets). The driver community also does not accept perpetual complainants and especially whistleblowers. Bus drivers warn against these people, for example, by writing latrinalia in the toilets.

Communication and relationships beyond the group of city bus drivers

During my whole time in the job, I noticed frequent complaints by city bus drivers about the behaviour of passengers and car drivers. In fact, the topic of undisciplined road users was present in nearly every conversation with my colleagues during breaks at the terminals. It is certainly no exception for a colleague to come up to me at a terminal, saying: ‘Imagine what happened to me today...’ They want to tell their story and calm down at the same time. In most cases, they complain about undisciplined passengers, car drivers, or cyclists. The same thing happens in the dispatch station – at the end of their shifts, drivers often share their negative (and sometimes humorous) experiences about navigating traffic with other drivers, often jovially imitating the situation. I sometimes experience the same feeling – the need to confide in other colleagues about my experiences.

On the other hand, many passengers perceive city bus drivers as hotheads. David Bissel offers an explanation that can account for this tension between city bus drivers and passengers; he points out (Bissel 2010: 270–271) that the relationships between infrequent passengers and people regularly commuting by the same bus might significantly differ, and the degree of acquaintance influences the type of communication. In her research on tram drivers, Jana Grycová found that the rational tension in urban transport is explained by the lack of direct contact between a driver and passengers and by the fact that most of them communicate only in tense situations (Grycová 1996: 86–87). City bus drivers are mostly separated from passengers in a booth, and from my own city bus driver experience, I can confirm that major interactions between the driver and the passengers are rather rare, in contrast to regional bus service, where it is possible to establish familiar relations with some regular commuters. Another reason is that the job of bus driver is physically and mentally demanding, as well as stressful (Davidović et al. 2018). As a bus driver, I frequently encounter detours and line changes in the city, or I become ‘trapped’ in a traffic jam. In addition, I have to deal with unexpected situations, such as when the bus breaks down. Therefore, as a driver, I expect appropriate passenger behaviour, what Helen F. Wilson (2011: 639) calls ‘a collective morality’; but this is not followed by so-called ‘deviant passengers’. This term has been used by Vicko Tomić, Renata Relja, and Toni Popović (2015: 53), who classify into this category those passengers who annoy other passengers and city bus drivers with their behaviour. Bus drivers also include foul-smelling people into the problem group – mostly homeless people

– and generally all those violating the company's terms of transportation. Here is how I experienced this as a city bus driver myself, from my emic perspective:

Any moment when I have to warn, reprimand, or even exclude a deviant passenger from transportation is unpleasant and stressful for me. That is why I sometimes prefer to consciously ignore minor offenses. At the same time, I am afraid of complaints from passengers and being labelled a 'troublemaker' by my employer. A certain complication is that I have to evaluate when and whether it is appropriate to ignore improper conduct and where not to tolerate it and intervene. These situations often occur when my bus is significantly delayed, during the last scheduled journey of the day, or during night service. Intervening and then waiting for the arrival of police could prevent my departure and cause me to miss a night-time transfer, which would cause inconvenience to passengers.

Or another example:

I hear screams, swearing, and the clinking of a bottle on the floor. I look in the mirror, and I see liquid flowing across the floor. Oh yeah, once again some 'cattle' has spilled something here. Great. I'm stuck with this one drunk who is yelling at the whole bus. I'm stopping at the bus stop. I stay in the closed cabin and say into the loudspeaker that the person in question must get out. He says: Shut up and go! I'm threatening to call the police. The guy prefers to get off, he curses me vulgarly. Of course, he has to kick the bus and hit the window. 'Cattle', I think. At the same time, I am relieved to be able to continue driving without further conflicts.

The bus driver's stress thus stems from ambivalent situations, where a driver should supervise the observance of formal rules and make an effort to minimize anti-social behaviour (Moore 2011: 59), even though enforcement could result in other precarious situations.

Most of the colleagues I communicate with attempt to prevent people who are drugged or drunk from boarding, as well as homeless people who use public transport as a dormitory, simply by opening only the front door of the bus. This practice is nevertheless largely informal. However, this is infeasible at bus stops where a large number of passengers are waiting for the bus and the driver has to open all the doors. The people without shelter realize this weakness. Laura Nichols and Fernando Cázares (2011: 339), who conducted research in Santa Clara in the USA, point out that homeless people do not leave the bus until the end of the line. In Prague, I have sometimes encountered the opposite phenomenon: some unhoused riders intentionally get off the bus in places where they can hide in the crowd and board another bus going back the way they came. The reason is simple, as is clear from my colleague's statement: 'Whoever comes to the final stop with me at night, I don't take him back'. With the exception of perceptibly

strong-smelling persons or aggressive passengers, the other drivers confirmed to me that they usually tolerate suspicious persons if they sit in the rear seats and if other passengers do not complain. A fellow driver, who regularly drives on night lines, told me that night-shift drivers already recognize homeless people by their appearance. They even nickname them and know who can be quietly tolerated on board and who cannot be allowed into the bus – even at the cost of not stopping at a scheduled stop when there are no other passengers.³ The problem is that these passengers remember specific night drivers and try to disguise themselves with various clothing accessories.

A complication that I have encountered as a part-time driver is being unable to completely determine whether a person is or is not under the influence of addictive substances. For example, a colleague of mine once drove away from an unkempt-looking person waiting for the bus. A complaint was filed against him and it turned out that the person was just passenger who needed to get to work by the night bus. This example clearly demonstrates the danger of social stereotyping and stigmatization: assuming that an unkempt person equals a smelly homeless person or a junkie. Moreover, the mobility of homeless people is severely limited due to their economic situation and social stigmatization (Jocoy and J. del Casino 2010). Vivian Hui and Khandker M. Nurul Habib (2017: 67), for instance, point out that fares make it impossible for homeless people to go visit their families or friends and to seek housing and employment. However, from my emic position, I must mention that, on the other hand, it is stressful for city bus drivers at the final stops to persuade homeless people to get up and leave the bus. From my point of view, the solution is to give homeless people the right to quality housing and income in the cities (Hennigan and Speer 2019: 918) so that they're not forced to use city buses as a mobile shelter.

Another group of 'problematic passengers' for city bus drivers are those who frequently complain. People of any age might express their dissatisfaction with the driver's performance. The most common complaints towards drivers, especially from the elderly, are that the bus is standing too far from the curb, or that the drive is too jerky and the passenger may fall down and get injured. Andrew Morris, Jo Barnes, and Brian Fildes (2017: 542) point to frequent serious injuries sustained by elderly people using bus transport in the United Kingdom. Some of the respondents of their study mentioned that their injuries were due to bus drivers leaving the bus stop without waiting for passengers with reduced mobility to sit down. From my emic perspective as a driver, I have to admit I often do not notice at all that a person with reduced mobility, hidden in the crowd of other passengers, is getting on the bus. It is also quite common that a person with reduced mobility sits down, I drive off, and the passenger only then decides to change to another seat or gets up too early and proceeds to the door with the intention to disembark before the bus stops:

³ I. S. (1973), bus driver, June 16, 2020, Prague.

I'm starting to slow down a little and I'm nervous to see an old lady trying to get to the door. Her whole body is shaking whenever I press the brake gently. She tries to keep her balance. So I go slightly past the stop pole in the attempt to brake as moderately as possible.

However, the complaints I have faced most often are those about non-observance of the timetable and failure to stop at a requested stop. This usually happens when a passenger presses the signal button too late and it is no longer possible to stop safely at the stop. The complaints about non-compliance with the timetable are due to a misunderstanding of the reasons for delays. For instance, some passengers are intolerant of a late departure from a bus stop, even though it is due to an accumulated delay caused by heavy traffic or a bus breakdown. Let me give an example:

I'm on my way, but I'm late because of a traffic jam due to a football match. A football fan is standing at the bus stop, tapping on his watch and gesturing. He is boarding through the front door and starts scolding me for being late, and threatening he'll complain. I tell him that if it wasn't for the stupid match he is going to, I would arrive on time. Then I wonder if I should have said anything at all. What if he really writes an official complaint against me?

Bus drivers who have to meet a daily timetable must be composed and altruistic persons, otherwise they can easily burn out (Shi and Zhang 2017). On the other hand, during my eight years of experience as a city bus driver, I also met passengers who thanked drivers, brought them newspapers, or treated them with sweets.

Another interesting group is formed of people called train-spotters (or rather bus-spotters) (Caton and Santos 2007). They are fans of transport, in this case buses, who take photos of the vehicles, make audio-visual recordings of their rides, publish the obtained recordings on the Internet, and participate in online discussions about traffic.⁴ As far as bus transport is concerned, I've mostly come across young boys of this sort. Bus drivers nevertheless treat 'bus-spotters' inconsistently. Some, especially older, drivers kick them off their buses; others sympathize with them and, on the contrary, publish their bus timetables on social networks and encourage Facebook friends to come and take pictures of the bus and the driver. However, these are mostly my young colleagues who are themselves from the 'bus-spotting family' and were already interested in bus transport during their childhood. There are also so-called 'evil bus-spotters' whose aim is to document drivers' transgressions and subsequently file complaints. Of course, drivers warn each other about such individuals, for example on Facebook. Although as an anthropologist I sympathize with the bus-spotters, who naturally represent a potential object of my future research, I once had to chase one away too, when he woke me up during the fifty-minute break I had at one o'clock in the morning:

⁴ Trainspotters Guide | UK Trains & Railways, July 12, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=GbHg_mvpxw.

I was tired, I laid my head on the steering wheel, and I was dropping off. After a few minutes, I could hear a car coming. I got scared a little. Suddenly, the car put on its high beams, and a young boy emerged from the light with a camera in his hand and began taking pictures of the bus. I was relieved. I realized it was just a bus-spotter. I nevertheless got angry that I had been woken up at night and frightened by someone just for a few pictures. Anthropologist or not, I shouted at him: ‘Stop it now! Otherwise I’m calling the police! I need to rest’.

That night I was acting purely from the perspective of a bus driver. Only later, at a distance and using my critical thinking as an anthropologist, did I realize that my reaction was exaggerated. However, my opinion on the linkage between a city bus driver’s insensitivity to aberrant behaviour and his or her fatigue and exhaustion was confirmed (Chen and Kao 2013: 110). In most cases, these feelings and conduct are exacerbated by irregularity in one’s life routine, changes in work shifts, shifts of different lengths, and unhealthy and irregular eating habits (Zhong et al. 2020).

Some authors attribute the lack of bus drivers to the demanding character of the job, as well as to the low social prestige of the job, which leads to low job satisfaction (Kwon et al. 2020). My interviews with older bus drivers in Prague, some of whom have been making living at bus driving since the socialist era, said that the profession is becoming more and more difficult – due to both the increased traffic and the more unruly behaviour of passengers and other drivers.⁵

Discussion and conclusion

Knowledge of city bus drivers’ daily working life from an anthropological perspective is almost nonexistent, even though the environment of public transport is an important and inspiring cultural space for ethnographic research, as some academics have shown (e.g., Chowdhury 2021; Skupnik 2019; Tomić et al. 2015). By examining the cultural aspects of city bus drivers in Prague – their communication, folklore, habits, everyday life, and work issues – this article has aimed to show the culture of city bus drivers from the insider’s perspective.

Participant observation research has shown that the work practices of bus drivers are often informal. A curiosity amongst public transport drivers in Prague is their manifestations of mutual solidarity. This takes the form, for example, of switching on one’s warning lights at a bus stop when one needs to remain standing longer than expected, or by giving way at intersections if possible in order to avoid a colleague’s delay. Their verbal communication mostly takes place at the beginning and the end of their shifts, at the dispatch station or at the bus terminals. In the majority of cases, drivers share a variety of information and their experiences out in traffic. Their

⁵ P.J. (1952), bus driver, October 1, 2019, Prague.

communication has also been moving to online spaces, such as Facebook. For example, they inform each other on Facebook about the current traffic situation and news about the transport company; they complain or warn against so-called 'deviant passengers' (Tomić et al. 2015: 53); and they make fun of each other, share jokes, and reveal their private lives. However, their communication also has a non-verbal form, such as drawings and messages left in the company's restrooms, or gesturing at each other while driving. City bus drivers also have their own folklore, whether it's telling stories and using specific traffic jargon or mutual greeting on a first-name basis and even in non-verbal form – the hand wave towards an oncoming bus driver, the short flashing of headlights or blinkers at night.

On a global scale, one might perceive an image of the city bus driver as a neurotic person. Some researchers point to aberrant behaviour caused by bus drivers' fatigue (Chen and Kao 2013: 110) or the lack of direct contact between drivers and passengers (Bissell 2010: 270–271), or the fact that their communication occurs mostly in tense situations (Grycová 1996: 86–87). From the emic perspective of a city bus driver, this article has shown that city bus drivers need to deal with multiple conflicting or otherwise stressful situations in the course of a work day (undisciplined passengers, construction work on the road, detours, traffic jams, etc.). Other aspects that play a role include the monotony of the job and the drivers' fatigue (Davidović et al. 2018).

Although autoethnography is used in many fields (e.g., Ellis 2004; Wacquant 2003; Herrmann 2018), including urban transport research (e.g., Nås and Hyde-Clarke 2017; Rink 2016), it is still not entirely entrenched within the scientific community and is not even accepted by many academics. Michel Lynch (2000: 26), for instance, argues that the meaning and epistemic virtue ascribed to reflexivity is relative to social reality. Many researchers criticize the non-objectivity of this method, its bias, narcissism, immediacy, and for being too subjective, lacking in argumentation (Ploder and Stadlbauer 2016). Caroline Pearce (2010: 2), on the other hand, mentions the inability to avoid the author's own emotions. However, this can also be perceived positively, because 'autoethnography moves us beyond our own taken-for-granted assumptions and sense-making of the social world, both professionally and personally' (Au-Yong-Oliveira 2020: 5). Pierre Bourdieu (1977: 2), for instance, emphasizes the need for an ethical position of an observer from outside. This is not unknown to proponents of autoethnography, who perceive this not as a sharp dualism, but as an intersection of the inside and outside perspectives (Reed-Danahay 2017: 145). However, this dichotomy may be easily lost if the researcher becomes immersed deeply in the life of the socio-professional group. When driving a bus, I am thinking more like a bus driver. By contrast, during the breaks, when I have the opportunity to observe my fellow drivers, I probably have a researcher's way of thinking. It is sometimes difficult for me to distinguish my positionality. This is due to the fact that I have been driving the bus for several years already. I also share

stories and experiences with the other city bus drivers on social networks and at work. I have made friends with some of them, and I experience both happy and painful moments with them – such as the death of a member of the bus driver community (Jakoubek: 2018).

On the other hand, behaving and thinking as a member of the study group also brings benefits. For example, there is no need to deal with reluctance to give an interview, or with deception, which anthropologists commonly encounter during interviews (Blum 2005; Van der Geest 2018). Another advantage is that it is possible to access valid and otherwise inaccessible data (Poerwandari 2021: 12).

This can be illustrated in a comparison of my positions as passenger, researcher, and city bus driver. As a passenger, I could not understand the rudeness of some city bus drivers, a late departure from a boarding stop, or why the drivers waved at each other. Only as a city bus driver in Prague did I learn about communication, slang, and passing on informal and unwritten experiences between city bus drivers, and more than anything else, the feelings and problems that can be encountered while driving a bus. From the position of a researcher, before I took on the job of bus driver myself, I was not able to obtain such data through interviews.

Some researchers draw attention to the issues of ethics and the validity of autoethnography. Judith C. Lapadat (2017) sees a solution in collaborative autoethnography between two or more researchers, which has also been used in the transport environment (e.g., Nâls and Hyde-Clarke 2017). This could work easily with researchers in the role of passengers, but it might be difficult for two or more researchers to pursue another profession together. Therefore, I see a solution to this problem in the contextualization of personal autoethnographic testimony within scholarly literature as well as the experiences of work colleagues gained through interviews conducted from the position of a member of professional group. The reason for this position is as follows: When I was trying to interview city bus drivers as a student of anthropology, I only learned rather formal, incomplete information. The other drivers did not want to talk to me. Then as a city bus driver, I learned that they do not want to be deprived of their breaks, and the physical demands of work in urban traffic (e.g., dealing with multiple conflicting or otherwise stressful situations during the day) make it impractical to talk while driving; moreover, there is an internal corporate standard not to provide interviews to journalists.

Funding and Acknowledgements

This study was completed with funds from the program Support for Long-Term Conceptual Development of a Research Organisation (RVO): 68378076, Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences. I want to thank Patty A. Gray for copyediting the article, and Jiří Woitsch, Markéta Slavková, and Nikola Balaš for their consultations.

Bibliography

- Adams T. E., Ellis C. and Jones SH. 2017. Autoethnography. [In]: Matthes J, Davis C. S. and Potter R. F. (eds.) *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*. John Wiley & Sons, 1–11. doi: 10.1002/9781118901731.iecrm0011
- Adams T. E. and Herrmann A. F. 2020. Expanding Our Autoethnographic Future. *Journal of Autoethnography* 1 (1), 1–8. doi: 10.1525/joae.2020.1.1.1
- Adámek P. and Prošek F. 2001. *Slang pražských dopraváků*. Praha: Dopravní podnik hl. m. Prahy.
- Anderson L. 2006. Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography* 35 (4), 373–395. doi: 10.1177/0891241605280449
- Atkinson, P. A., Coffey A., and Delamont S. 2003. *Key themes in qualitative research: Continuities and change*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Au-Yong-Oliveira M. 2020. Using Reflexive, Introspective and Storytelling Tools: Towards Becoming More Autoethnographic in Academia. *Education Sciences* 10 (4), 120. doi: 10.3390/educsci10040120
- Bissell D. 2010. Passenger mobilities: affective atmospheres and the sociality of public transport. *Environment and Planning D: Society and Space* 28 (2), 270–289. doi: 10.1068/d3909
- Blum S. D. 2005. Five approaches to explaining “Truth” and “Deception” in Human Communication. *Journal of Anthropological Research* 61 (3), 289–315. doi: 10.3998/jar.0521004.0061.301
- Bourdieu P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press. doi: 10.1017/CBO9780511812507
- Bryman A. 2012. *Social Research Methods*. New York: Oxford University Press.
- Caton K and Santos C. A. 2007. Heritage tourism on Route 66: Deconstructing nostalgia. *Journal of Travel Research* 45 (5), 371–386. doi:10.1177/0047287507299572
- Chen C. F. and Kao Y. L. 2013. The connection between the hassles–burnout relationship, as moderated by coping, and aberrant behaviors and health problems among bus drivers. *Accident Analysis and Prevention* 53, 105–111. doi: 10.1016/j.aap.2013.01.004
- Chowdhury R. 2021. The social life of transport infrastructures: Masculinities and everyday mobilities in Kolkata. *Urban Studies* 58 (1), 73–89. doi: 10.1177/0042098019875420
- Davidović J., Pešić D. and Antić B. 2018. Professional drivers’ fatigue as a problem of the modern era. *Transportation Research Part F: Traffic Psychology and Behaviour* 55 (5), 199–209. doi: 10.1016/j.trf.2018.03.010
- Dawson A. 2017. Driven to sanity: An ethnographic critique of the senses in automobilities. *Australian Journal of Anthropology* 28 (1), 3–20. doi: 10.1111/taja.12168
- Decius J., Schaper N. and Seifert A. 2019. Informal workplace learning: Development and validation of a measure. *Human Resource Development Quarterly* 30 (4), 495–535. doi: 10.1002/hrdq.21368
- Ellis C. 2004. *The ethnographic I. A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford: AltaMira Press.

- Erikson K. T. 1967. A comment on Disguised Observation in Sociology. *Social Problems* 14 (4), 366–373.
- Grycová J. 2016. *Etnologický pohled na profesní skupinu. Dopravní podnik města Brna a jeho zaměstnanci. Diplomová práce*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.
- Hennigan B. and Speer J. 2019. Compassionate revanchism: The blurry geography of homelessness in the USA. *Urban Studies* 56 (5), 906–921. doi: 10.1177/0042098018762012
- Herrmann A. F. 2018. Communication and ritual at the coming book shop: The convergence of organizational and popular cultures. *Journal of Organizational Ethnography* 7 (3), 285–301. doi: 10.1108/JOE-06-2017-0027
- Hrušková K. 2020. Uniform buttons within the context of the collection of the Waldes Museum of Buttons and Fasteners. *Muzeologia a kulturne dedictvo–Museology and Cultural Heritage* 8 (4), 5–22. doi: 10.46284/mkd.2020.8.4.1
- Hui V. and Habib K. N. 2017. Homelessness vis-à-vis Transportation-Induced Social Exclusion: An Econometric Investigation of Travel Behaviour of Homeless Individuals in Toronto, Canada. *Transportation Research Record: Journal of the Transportation Research Board* 2665 (1), 60–68. doi: 10.3141/2665-07
- Jakoubek M. 2018. The death of informants or when a fieldworker outlives the community studied. *International Journal of Social Research Methodology* 22 (2), 207–218. doi: 10.1080/13645579.2018.1517233
- Jocoy C. L. and Del Casino Jr. V. J. 2010. Homelessness, travel behaviour, and the politics of transportation mobilities in Long Beach, California. *Environment and Planning A* 42 (8), 1943–1963. doi: 0.1068/a42341
- Keller K. D. 2005. The Corporeal Order of Things: The *Spiel* of Usability. *Human Studies* 28 (2), 173–204. doi: 10.1007/s10746-005-4191-5
- Koefoed L., Christensen M. D. and Simonsen K. 2017. Mobile encounters: Bus A5 as a cross-cultural meeting place. *Mobilities* 12 (5), 726–739. doi: 10.1080/17450101.2016.1181487
- Kuligowski W. and Stanisław A. 2016. *Cultures of Motorway: Localities through Mobility as an Anthropological Issue*. Wielichowo: TIPI.
- Kwon Y., Byun J. and Park S. 2020. Exploring the determinants of bus drivers job satisfaction: Evidence from South Korea. *Research in Transportation Business and Management* 33: 100436. doi: 10.1016/j.rtbm.2020.100436
- Lamut A. 2009. The life of a trucker: Mobility, transnationality, and cosmopolitanism. *Glasnik SED* 49 (3–4), 54–63.
- Lapadat J. C. 2017. Ethics in Autoethnography and Collaborative Autoethnography. *Qualitative Inquiry* 23 (8), 589–603. doi: 10.1177/1077800417704462
- Lynch M. 2000. Against Reflexivity as an Academic Virtue and Source of Privileged Knowledge. *Theory, Culture & Society* 17 (3), 26–54. doi: 10.1177/02632760022051202
- Moore S. 2011. Understanding and managing anti-social behavior on public transport through value change: The considerate travel campaign. *Transport Policy* 18, 53–59. doi: 10.1016/j.tranpol.2010.05.008

- Morris A., Barnes J. and Fildes B. 2017. Challenges of using the bus as an older person. *WIT Transactions on The Built Environment* 176, 539–544. doi: 10.2495/UT170461
- Nåls J. and Hyde-Clarke N. 2017. Lost and Found: Making Sense of Foreign Spaces and the Self with Public Transport. *Journal of Intercultural Communication Research* 46 (4), 346–359. doi: 10.1080/17475759.2017.1348383
- Nichols L. and Cázares F. 2011. Homelessness and the Mobile Shelter System: Public Transportation as Shelter. *Journal of Social Policy* 40 (2), 333–350. doi: 10.1017/S0047279410000644
- Pearce, C. 2010. The Crises and Freedoms of Researching Your Own Life. *Journal of Research Practice* 6 (1), Article M2.
- Peters R. 2020. Motorbike-taxi-drivers as Infrastructure in the Indonesian City. *Ethnos* 85 (3), 471–490. doi: 10.1080/00141844.2018.1541917
- Ploder A. and Stadlbauer J. 2016. Strong Reflexivity and Its Critics: Responses to Autoethnography in the German-Speaking Cultural and Social Sciences. *Qualitative Inquiry* 22 (9), 753–765. doi: 10.1177/1077800416658067
- Poerwandari E. K. 2021. Minimizing Bias and Maximizing the Potential Strengths of Autoethnography as a Narrative Research. *Japanese Psychological Research* 63 (4), 310–323. doi: 10.1111/jpr.12320
- Reed-Danahay D. 2017. Bourdieu and critical autoethnography: Implications for research, writing, and teaching. *International Journal of Multicultural Education* 19 (1), 144–154. doi: 10.18251/ijme.v19i1.1368
- Rink B. 2016. Race and the Micropolitics of Mobility. Mobile Autoethnography on a South African Bus Service. *Transfers* 6 (1), 62–79. doi: 10.3167/TRANS.2016.060106
- Schmid C. J. 2021. Ethnographic Gameness: Theorizing Extra-methodological Fieldwork Practices in a Study of Outlaw Motorcycle Clubs. *Journal of Contemporary Ethnography* 50 (1), 33–56. doi: 10.1177/0891241620964945
- Shi, X. and Zhang L. 2017. Effects of altruism and burnout on driving behaviour of bus drivers. *Accident Analysis and Prevention* 102, 110–115. doi: 10.1016/j.aap.2017.02.025
- Skupnik J. 2019. An Anthropologist in a Streetcar: ‘Would you like to sit down, ujo?’ Linguistic Interaction and Kinship Terms in a Bratislava Streetcar. *Český lid* 106 (2), 253–261. doi: 10.21104/CL.2019.2.06
- Smrčka A. 2017. Řidiči autobusu: emický pohled na socioprofesi skupinu v urbánním prostředí Prahy. *Národopisná revue* 27 (2), 138–150.
- Todorović T., Toporišič, T. and Čuden A. P. 2014. Clothes and Costumes as Form of Nonverbal Communication. *Tekstilec* 57 (4), 321–333. doi: 10.14502/Tekstilec2014.57.321-333
- Tomić V., Relja R. and Popović T. 2015. Ethnography of Urban Public Transport: A Tale of Two Cities in Croatia. *Anthropological Notebooks* 21 (1), 37–59.
- Tse J. L. M., Flin R. and Mearns K. 2006. Bus driver well-being review. 50 years of research. *Transportation Research Part F: Traffic Psychology and Behaviour* 9 (2), 89–114. doi: 10.1016/j.trf.2005.10.002

- Van der Geest S. 2018 Lying in defence of privacy: anthropological and methodological observations. *International Journal of Social Research Methodology* 21 (5), 541–552. doi: 10.1080/13645579.2018.1447866
- Wacquant L. 2003. *Body and soul: notebooks of an apprentice boxer*. New York: Oxford University Press.
- Watts L. S. 2007. *Encyclopedia of American Folklore*. New York: Facts on File, Inc.
- Williams C. 1996. Truckers' folklore. [In]: Brunvand J. H. (ed.) *American Folklore: An Encyclopedia*. New York, London: Gerland Publishing, Inc, 1487–1490.
- Wilson H. F. 2011. Passing propinquities in the multicultural city: the everyday encounters of bus passengering. *Environment and Planning A* 43 (3), 634–649. doi: 10.1068/a43354
- Zhong B., Wang X. and Yang F. 2020. More than apple: Better lunch enhances bus drivers' work performance and well-being. *International Journal of Occupational Safety and Ergonomics* 26, 874–883.

Author:

Mgr. Aleš Smrčka, Ph.D.

Institute of Ethnology

Czech Academy of Sciences

Na Florenci 3, 110 00 Prague 1, Czech Republic

e-mail: alessmrcka@centrum.cz

Dorota Sieroń
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0707-7532>
Uniwersytet Śląski

Twórcze doświadczanie miejskiej przestrzeni – sycylijskie podróże Jarosława Iwaszkiewicza

A creative experience of urban space – Jarosław Iwaszkiewicz's Sicilian travels

Abstract

In the article, the city is described as an artistic object that can be an inspiration for a responsive individual and therefore may initiate the creation of new works of art. The biographical method and analysis of both the literature of a personal document and Jarosław Iwaszkiewicz's literary works enabled the author to define a new concept – a creative experience of a city. Being in contact with the city (in one's imagination as well as in reality) becomes an affective cultural experience initiating the creation of new works of art and enabling the assignation of a value to human existence.

Key words: literature of a personal document, biographical method, affectiveness, creative experience of a city, Jarosław Iwaszkiewicz

* * *

W niniejszym artykule autorka dokonuje oglądu miasta jako twórczego wytworu, który może być inspiracją dla wrażliwej osobowości, inicjując proces powstawania nowych dzieł sztuki. Metoda biograficzna, analiza literatury dokumentu osobistego oraz twórczości literackiej Jarosława Iwaszkiewicza, pozwoliły na wskazanie kategorii problemowej – twórczego doświadczania miasta. Obcowanie z miastem (w wyobraźni, jak i rzeczywistości) staje się afektywnym doświadczeniem kulturowym, które może nadawać określoną wartość ludzkiej egzystencji, jak i inicjować powstawanie nowych dzieł sztuki.

Słowa kluczowe: literatura dokumentu osobistego, metoda biograficzna, afektywność, twórcze doświadczanie miasta, Jarosław Iwaszkiewicz

Odebrano / Received: 24.10.2021

Zaakceptowano / Accepted: 20.08.2022

Z pewnością miejsca opowiadają historie, które ktoś musi sobie przypomnieć, ktoś: osoba.
Czy znajdzie się powłóczący nogami rejestrator znikania, który nałożywszy okulary swojego wspomnienia, będzie uważnie oglądał miejski palimpsest, aby wypatrzeć ślady starego miasta i jego historię?

Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*)

Miasto stanowi fenomen intrygujący badaczy z różnych dziedzin nauki: od architektów, urbanistów, ekonomistów, socjologów, historyków, kulturoznawców po literaturoznawców. Ewa Rewers stawia nawet pytanie: „Czy możliwa jest dzisiaj filozofia miasta?” (Rewers 2005: 10).

Ten złożony i wielowymiarowy wytwór, na który składają się obiekty architektoniczne, tworzące rozbudowaną infrastrukturę użyteczną społecznie, sieć powiązanych ze sobą instytucji, jak i wspólnota ludzi, dla których owo miejsce jest istotne życiowo, zasłużył na własny gatunek – biografie miast. W Polsce takie biografie mają już między innymi: Wrocław (*Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego* Normana Daviesa i Rogera Moorhouse’a), Gdańsk (*Gdańsk. Biografia miasta* Petera Olivera Loewa) i Kraków (*Kraków w Europie Środka* Jacka Purchli). Ale miasto to również ludzie, osobowe biografie są naznaczone przez miejsce. Wpływa ono na życie jednostki w różnych jego wymiarach, a zarazem to ludzie nadają mu określoną formę, to oni tworzą jego narracyjność, nadają przestrzeni oprawę artystyczną. Owa intrygująca koincydencja wskazuje nam na istotną kategorię twórczą jako wyróżniającą ten wieloaspektowy i złożony twór, jakim jest miasto.

Tym, co znamionuje ostatnie lata w badaniach nad dziedzictwem jest coraz wyraźniejsze akcentowanie niematerialnego aspektu miasta. Andrzej Tomaszewski, opracowując nową filozofię dziedzictwa, konkluduje:

Tam, gdzie jednak chodzi o konkretne miejsca nie są one traktowane w kategoriach wartości materialnych (ich obecny kształt, krajobraz, architektura), lecz dostrzega się w nich przede wszystkim *niedotykalne* (niematerialne, intelektualne, duchowe) dobra kultury (Tomaszewski 2012: 302).

Ów *niedotykalny* aspekt miasta odsłania się w badaniach biograficznych. Dokonując oglądu życia i twórczości artystki czy artysty, możemy dostrzec miejsca znaczące dla danej osoby czy społeczności. Hanna Buczyńska-Garewicz w książce *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni* dowodzi, że literatura, obok filozofii, jest

dokumentem pozwalającym dokonać wglądu w istotę przestrzeni i jej rozumienia. Bohdan Jałowiecki pisze:

miasto czytamy, nie tylko bezpośrednio odbierając je naszymi zmysłami, ale także korzystamy z przekazów pośrednich – literatury, poezji, filmu, przewodników ilustrowanych, pocztówek (Jałowiecki 2012: 70).

W niniejszym opracowaniu literatura dokumentu osobistego oraz twórczość literacka posłużą do rozważenia twórczego wymiaru doświadczania przestrzeni miejskiej. Odnosząc się do twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, dokonam rekonstrukcji przestrzeni znaczącej dla pisarza oraz podejmę próbę wskazania, czym jest twórcze doświadczanie miejsca.

Sycylia Jarosław Iwaszkiewicza – rekonstrukcja biograficzna

18 stycznia 1945 roku, na wieść o wycofywaniu się oddziałów niemieckich, Jarosław Iwaszkiewicz zanotował w *Dzienniku*:

Ulga jest tak wielka, że natychmiast przychodzi fala pisania. Zamykam się więc w malutkiej ubieralni Hani, która mi teraz służy za gabinet, i od jednego zamachu kończę cały rozdział mojej książki o Sycylii (Iwaszkiewicz 1956), którego od dłuższego czasu nie mogłem pokonać (Iwaszkiewicz 2007: 261).

Podczas okupacji, w poczuciu nieustannego lęku, niepewności, pisarz zaszywał się w garderobie żony, by odbywać samotne sycylijskie spacerki, przywoływać we wspomnieniach odległe miejsca. Tak jakby szukał bezpiecznego schronienia na swojej wyspie „szczęśliwej” (Iwaszkiewicz 1981: 263).

Pamiętając jak szczególny był to moment w historii, warto rozważyć, co skłoniło Iwaszkiewicza do takiego wyboru. Dlaczego właśnie tam uciekał od koszmaru wojennej codzienności?

Przed wojną Iwaszkiewicz odbył trzy podróże na Sycylię – w latach 1932, 1937 i 1938. Pierwszy raz o bajecznej wyspie usłyszał w 1918 roku od Karola Szymanowskiego w Elisawetgradzie¹. Opowieść przyjaciela o krajobrazie wyspy, tamtejszej architekturze, dziełach sztuki i kolorach morza, tak silnie oddziaływała na wyobraźnię dwudziestoczerotletniego pisarza, że stała się ona krainą jego marzeń. Nie sposób się temu dziwić, skoro dla wielu nawet sama nazwa – Sycylia – ma brzmienie magiczne (Kubiak 1999: 115)². Iwaszkiewicz dwukrotnie w wyobraźni przenosił się na wyspę. Pierwszy raz – wprost z małego

¹ Obecnie Kirowohrad – miasto w centralnej części Ukrainy, około 250 km na południe od Kijowa

² Zygmunt Kubiak w *Brewiarzu Europejczyka* zaczyna swoją opowieść o Sycylii zdaniem „Słowo «Sycylia» ma brzmienie magiczne” (Kubiak 1999: 115).

pokoju w domu Szymanowskich, gdzieś na dalekiej ukraińskiej prowincji. Drugi – z cianej garderoby na Stawisku. Ta pierwsza imaginacyjna wyprawa, w którą zabrał go kuzyn, wywarła na Jarosławie niezatarte wrażenie. W *Podróży do Włoch* pisał:

Chłonałem obrazy tej opowieści jak dziecko bajki. Przecież dotąd, chociaż miałem już dwadzieścia cztery lata, nie widziałem nic. Nie byłem nigdy w prawdziwym muzeum – kijowskie się nie liczyło. Nie widziałem nigdy gór i nigdy morza (Iwaszkiewicz 1977: 196).

Rozpamiętując tamtą sytuację, pisarz zwracał uwagę, jak wielki trud musiał pokonać, aby te miejsca ujrzeć oczyma wyobraźni. Wszak w pamięci nie nosił żadnych obrazów, które pozwoliłyby podążyć za opowieścią. Jak przedstawić sobie to malownicze połączenie morza i gór, jeśli nigdy wcześniej ani jednych, ani drugich się nie widziało?

Iwaszkiewicz opisuje również „sycylijskie” wrażenia w książce *Spotkania z Szymanowskim*:

Dopiero tutaj, na północy – w śniegu i przy zamarzniętych szybach, znowu w naszych rozmowach odżyła Sycylia. Specjalnie ukochany przez Karola – i dla mnie niezapomniany – pejzaż Agrygentu z ruinami świątyń na tle morza tak niebieskiego, jak tylko morze południa bywa, zajmował osobliwe miejsce w naszych rozmowach. Wywoływanie tych nastrojów – wspomnianie Palermo, Syrakuz, Taorminy (Segesty jeszcze wówczas nie widziałem) – w Kopenhadze miało nie tylko posmak heinowskiego wiersza o sośnie, która marzy o południowej palmie, ale równocześnie jednoczyło nas wspomnienie Elisawetgradu i Odessy, i pierwszych wspólnych rozmów o «Królu Rogerze» (Iwaszkiewicz 1947: 138).

Dom Szymanowskich w Elisawetgradzie to niewątpliwie jedno z ważnych miejsc kształtujących osobowość Iwaszkiewicza (Romaniuk 2012: 65–84). Można by wręcz powiedzieć: centrum jego edukacji kulturalnej. Urok całej posiadłości, otwartość, z jaką był tam przyjmowany, działalność artystyczna domowników i gości (muzyka i nieustające dyskusje) rozbudziły w nim pragnienia, aby i jego przyszły dom urządzić tak, jakby miał być „domem dla kultury”. Toteż Stawisko, miejsce, które stworzył wspólnie z żoną, Anną, jako nieformalny ośrodek kulturalny³, jest w wielu aspektach odbiciem domu Szymanowskich w Elisawetgradzie z jego młodzieńczych lat.

Tam bowiem dokonała się artystyczna inicjacja Iwaszkiewicza. Młodzieniec zafascynowany światowymi sukcesami kuzyna, kompozytora, również marzył o karierze muzycznej. Przedstawił mu nawet do oceny własne kompozycje. Szymanowski skwitował je słowami:

³ Zgodnie z wolą Iwaszkiewiczów dom na Stawisku stał się Muzeum Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów. Od 1980 roku stanowi własność państwową z ustanowionym muzeum wraz z archiwum, które od 1999 roku podlega Staroście Powiatu Grodzkiego.

Mój drogi, z tego, co ty mi przyniosłeś, nie mogę się w niczym zorientować. Zastanów się, czy to nie jest tak, jak u Nietzschego, że po prostu chcesz się wypowiedzieć, a to, że chcesz wypowiedzieć się w muzyce jest tylko pomyłką. Czy to czasami nie potrzeba pisania i czy nie lepiej by było, gdybyś się na serio wziął do pióra? (Iwaszkiewicz, 1947: 49).

Pierwsze prozatorskie próby Jarosława bardzo spodobały się Karolowi. Być może właśnie im Iwaszkiewicz zawdzięcza ową imaginacyjną podróż na Sycylię, w którą zabrał go starszy kuzyn. Jedno natomiast jest pewne: obaj pozostawali pod urokiem tego miejsca, czego pięknym wyrazem jest ich wspólne dzieło – opera *Król Roger*, do której muzykę skomponował Szymanowski, a libretto wyszło spod pióra Iwaszkiewicza (Komorowska, 1980: 89–94).

Akcja utworu rozgrywa się w dwunastowiecznym królestwie Sycylii, rządzonej przez Rogera II. Normanowie, przodkowie władcy, podbili wyspę pozostającą dotąd pod panowaniem arabskim. Pod ich rządami Sycylia przeżyła czas wspaniałego rozwoju, a sam Roger II zapisał się w historii jako władca mądry i tolerancyjny. Paweł Muratow w *Obrazach Włoch* określa go jako wspaniałego budowniczego. Stworzył dwór otwarty dla artystów, poetów i uczonych, gdzie nie zwalczano kultury arabskiej, a wręcz przeciwnie – czerpano z jej dorobku. Roger był postacią niezwykłą – miłośnikiem sztuki i mecenasem; za jego panowania Sycylia, w przeciwieństwie do targanej wojnami i ubogiej Europy, była wyspą szczęśliwości. Palermo uczynił miastem królewskim, gdzie mieszały się wiary i rasy. Warto za Muratowem odnotować, że po śmierci oplakiwano go w trzech językach, którymi mówili jego poddani: „w dopiero co kształtującym się młodym włoskim, w zgrzybiałej greczyźnie i kwitnącym wówczas arabskim” (Muratow 1972: 80).

Dla obu młodzieńców, obmyślających wspólne dzieło sceniczne, poznawanie dawnej Sycylii nabrało szczególnego wymiaru. Gdy zestawi się obraz królestwa wspaniałego Rogera z rewolucyjną zawieruchą, której skutki odczuwali na co dzień, jasne stanie się, że praca nad utworem stawała się dla nich ucieczką od okrutnej rzeczywistości.

Iwaszkiewicz konsekwentnie przez lata poszerzał swą wiedzę o niezwykłej wyspie. W *Książce o Sycylii* podsumował swoje wrażenia z lektur: „Niestety mało napotkałem wśród nich rzeczy głębszych i wybitniejszych” (Iwaszkiewicz 1981: 265). Jedną z pierwszych książek, które czytał były słynne *Obrazy Włoch* Pawła Muratowa. Wspomina też napisany pięknym językiem *baedeker* Camilla Muclaira. Do dobrze piszących o pieszych wędrownikach po wyspie zalicza Gregoroviusa. Za piękne uważa sycylijskie wiersze Platena. Wśród polskich autorów wymienia Zygmunta Kraszewskiego i jego *Listy do Delfiny Potockiej* (1975, wcześniej ukazują się we fragmentach od 1930 roku), Jana Parandowskiego (*Dwie wiosny*, 1927) oraz Juliana Strykowskiego (*Bieg do Fragalá*, 1951). Za szczególnie wartościową uznaje książkę o Sycylii autorstwa Ellia Vittoriniego i Vincenta Cronina.

Palermo, stolica Rogera – władcy poligloty, mecenasa nauki i miłośnika poezji, filozofa-sceptyka, jednego z pierwszych „turystów” i geografów w Europie – było miastem przyciągającym kupców-podróżników, artystów i ludzi nauki. Każdy przybywający

musiał opłacić daninę królewskiej ciekawości i opowiedzieć Rogerowi o miejscach, które widział. Król bowiem, wspólnie z arabskim geografem al-Idrisim, przez piętnaście lat spisywał *Księgę Rogera* nazywaną też „radością tych, co lubią podróżować dokoła świata” (Muratow 1972: 80). Zawierała ona opisy wszystkich znanych krajów i ludów – ich religie, obyczaje, zajęcia, stroje oraz rozrywki. W opisie uwzględniono charakterystykę klimatyczną, drogi, pomniki, zwierzęta i roślinność. Ponadto według wskazówek króla sporządzono ogromną srebrną tarczę, na której wyobrażone zostały znane morza, ziemie, rzeki i miasta.

Katedra w Palermo, której architektura nawiązuje do gotyckich świątyń Katalonii skrywa grobowce królów normańskich, a wśród nich, co szczególnie ważne dla Iwaszkiewicza, porfirowy sarkofag Rogera. W powojennych notatkach pisarza o mieście pojawiają się refleksje na temat śmierci. Czy rozmyślał o niej podczas sycylijskich spacerów i wspominał przyjaciela z Elisawetgradu, który już nie żył?

W *Podróży do Włoch* autor z ironią opisuje komplikacje przy lądowaniu w Palermo w Wielką Sobotę. Finałem podróży mogła być notatka zamieszczona w prasie: „w samolocie na stokach Etny zginął Jarosław Iwaszkiewicz w towarzystwie Zofii Loren, jej męża Pontiego i jej szwagra Romana Mussoliniego” (Iwaszkiewicz 1977: 220). W *Dzienniku* zanotował w Wielkanoc (17 kwietnia 1949 roku):

Odczuwam (po raz pierwszy w życiu) lekki ucisk w sercu. Byłoby zabawnie, gdybym umarł nagle w Palermo! Wyobrażam sobie Minia, «ten Jarosław nawet umrzeć nie mógł normalnie w Podkowie Leśnej, tylko zaraz w Palermo!» (Iwaszkiewicz 2007: 279).

Pełne smutku są jego słowa zapisane 24 kwietnia 1949 roku:

Jeszcze nigdy może od roku 1911 i od hec z Jurą⁴ nie miałem tak natrętnej myśli o samobójstwie. Jestem tak zmęczony, zafrasowany, pozbawiony jakiegokolwiek wiary i jakiegokolwiek spokoju i tak wyraźnie widzę jedyne wyjście z tego stanu tak strasznie skomplikowanej samotności (Iwaszkiewicz 2007: 286).

Samotność towarzyszyła mu podczas sycylijskich podróży. Być może zagłębiając się w miasto, poszukiwał antidotum na poczucie braku, próbował przywołać odczucia radości, jakie ulokował przed laty w swoim twórczym wyobrażeniu o Sycylii.

W *Książce o Sycylii* pisarz zdradza metodę poznawania miejsca opartą na spacerach, które pozwalają na samodzielne i przypadkowe odkrycie potencjału kulturowego miejsca, które dopełnia lektura opracowań specjalistycznych.

⁴ W *Dzienniku* 25 kwietnia 1911 r. Iwaszkiewicz zanotował: „W drodze do najprzód wzeszła na horyzoncie zupełnie realna myśl o samobójstwie – a potem ostateczna decyzja co do zerwania stosunków z chłopcami” (Iwaszkiewicz 2007: 82).

Najprzód idę, gdzie mnie oczy poniosą, wzdłuż i w poprzek ulicami, potem wychodzę na jakieś zrozumiałe miejsce, na przykład na plac przed katedrą, przed ratusz czy coś w tym rodzaju, i rozpoczynam po omacku zwiedzanie. Wieczorem biorę do ręki przewodnik i sprawdzam, co widziałem. Przy tym czytaniu łączą mi się w całość poszczególne punkty miasta (...) (Iwaszkiewicz 1981: 285).

Jego sposób zgłębiania bliski jest sztuce spacerowania opisanego przez Franza Hessela (Hessel 2001: 157–162). Podstawowa jej zasada to uwolnienie się od konieczności dochodzenia do jakiegoś punktu orientacyjnego. Spacer powinien być bezcelową przyjemnością. Lektura miasta to radość doświadczania przestrzeni. Istotą sztuki spacerowania jest otwartość i gotowość na bycie zaskakiwanym przez miasto. Wrażenia, których dostarcza ulica inspirują do dalszego poznawania jego *genius loci*. Poznawanie „księgi miasta” wiedzie przez ulice, place, kamienice, świątynie, sklepy, twarze przechodniów (doświadczenia zebrane w czasie spaceru), po czym przechodzi się do tekstów pisanych o miejscu. Iwaszkiewicza sposób doświadczania przestrzeni to realizacja postulatu estetycznego sformułowanego przez Franza Hessela. Berliński spacerowicz głosił:

Cóż to za rodzaj albo gatunek, który nie chce szukać, lecz zawsze tylko znajdował? My fataliści przypadku, wierzymy niemal: Nie szukajcie, a znajdziecie. Widzimy tylko to, co na nas patrzy. Możemy tylko to, na co nic nie możemy poradzić (Sobkiewicz 2001: 267).

Czy zatem uparte powracanie Iwaszkiewicza na wyspę, od młodzieńczych imaginyjnych wypraw z przyjacielem począwszy, po późniejsze – te realne, którym towarzyszyło poczucie osamotnienia, i te odbyte za sprawą lektur – nie czynią z niego sycylijskiego spacerowicza?

Iwaszkiewicz w *Dzienniku* w 1949 roku pisze o dziwnym uczuciu, które ma dla tej wyspy, gdzie doznaje

(...) powrotu do zamierzchłych, ale bardzo własnych rzeczy, powrotu do siebie. (...) Bo mam do Sycylii stosunek, jak gdyby do ziemi mego dzieciństwa czy młodości (Iwaszkiewicz 2007: 290).

Dla pisarza kraina u podnóża Etny staje się ideałem, niedościgłym wzorem, który mógł się urzeczywistnić na Ukrainie. W tych miejscach tak samo ścierały się i nawarstwiały kultury, z tą tylko różnicą, że na Sycylii pozostawiły po sobie ślad w postaci wspaniałych pomników, a na Ukrainie stanowiły one nurt podziemny (Iwaszkiewicz 1981: 311).

Sycylia to także miejsce wywołujące wewnętrzne rozterki. Przeczucie kresu życiowej wędrówki, a jednocześnie przeświadczenie, że można tu czerpać siłę do rozpoczęcia czegoś nowego. Iwaszkiewicz pisze o Szymanowskim, który po kryzysie twórczym w latach 1912–1914 odbył podróż do Włoch w poszukiwaniu nowych inspiracji.

I wtedy, wiedziony szczęśliwym trafem czy też głęboką intuicją, styka się z krajem, który sam jak gdyby jest urzeczywistnieniem tego, czego Szymanowskiemu zaczynało brakować. Na Sycylii objawia mu się istota sztuki – w pięknie greckiej świątyni, arabskiego sufitu, bizantyjskiej mozaiki (...) (Iwaszkiewicz 1977: 309).

Podróż pobudza, a Sycylia jawi się jako miejsce siły. Zgromadzone tam dziedzictwo i skumulowane w przestrzeni artystyczne napięcie stają się potencjalnością inicjującą nowe procesy twórcze. Spacer po mieście ma wartość uzdrawiającą, pozwala wyjść z impasu.

Wiosną 1949 roku Iwaszkiewicz przybył do Palermo na premierę *Króla Rogera*. Szymanowski niestety nie doczekał momentu, kiedy ich opera wystawiona została w mieście Rogera. Miało to miejsce w Teatro Massimo, dokąd na festiwal muzyki współczesnej zjechali muzycy z całego świata. Scenografię do spektaklu wykonał sycylijski malarz Renato Guttuso, reżyserem był uczeń Leona Schillera, paryski inscenizator Bronisław Horowicz, orkiestrę poprowadził Mieczysław Mierzejewski. Iwaszkiewicz tak pisał o tym wydarzeniu:

W owej chwili odczułem nagle, na czym polega życie dzieła sztuki, gdzie pulsuje serce takiego dzieła – jak z marzeń indywidualnych staje się ono własnością zbiorowości. Był to wielki i wzruszający moment w moim życiu – i jakże żałowałem, że Szymanowski go nie dożył. Za to zamiast niego dzieło jego żyło w Sycylii (Iwaszkiewicz 1981: 316).

Dzieło, za sprawą festiwalu „żyjące” w mieście, i miasto żyjące dzięki dziełu, które w nim się rozgrywa. Palermo jest jednym i drugim, „miastem ukochanym i jedynym” (Iwaszkiewicz 2007: 467), jak notował Iwaszkiewicz w *Dzienniku* po kolejnej wizycie w 1955 roku.

Odwiedzając Sycylię po wojnie, pisarz dostrzegał zmiany, ale muzyka pozostała tym, co dla niego na stałe i niezmiennie wpisane jest w przestrzeń wyspy. To ona towarzyszyła jego spacerom. Na ulicach Palermo wciąż spotykał dorożkarza wyśpiewującego „cudowne pieśni pogranicza” (Iwaszkiewicz 2007: 272), na podwórzu staruszka ze skrzypcami śpiewającego pobożne pieśni, w formie podobnej do pieśni Bacha. Miasto muzyki! Ryszard Wagner spędzał tam ostatnie zimy swojego życia. Tam też ukończył ostatnie swe dzieło, postawił słowo *fine* po ostatnim takcie *Parsifala*. Kończąc, Jarosław Iwaszkiewicz zwraca się do czytelnika z prośbą:

aby nachyliwszy ucha usłyszał dźwięki dalekiej ludowej pieśni sycylijskiej, takiej, jaką śpiewają gdzieś głęboko w górach dwaj zapóźnieni sprzedawcy jarzyn, powracający na mułach do domów, pogrążeni w smutku, nocy i samotności (Iwaszkiewicz 1981: 451).

Słowa te notował w garderobie żony, skąd wymykał się na samotne sycylijskie spacer. Powróciwszy, myślał o przyjacielu, towarzyszu pierwszych wypraw:

Jeżelibym mógł jeszcze coś powiedzieć Tobie,
 Powiedziałbym: Karolu, wiesz, wracam z Sycylii,
 Jaki żal, żeśmy razem tam z Tobą nie byli
 Położyć trochę kwiatów na Rogera grobie (Iwaszkiewicz 1958: 359).

Twórcze doświadczanie miasta

W przywołanej już pracy Hanna Buczyńska-Garewicz, konstruując filozoficzną koncepcję osobowej przestrzeni życia w oparciu o dzieło Prousta, stwierdza „zamieszkiwanie człowieka w przestrzeni dokonuje się przez interioryzację geniuszu miejsca we własnej duszy” (Buczyńska-Garewicz 2006: 286). Autorka określa warunki takiego przebywania. Są nimi otwartość na miejsce oraz szczególnie wrażliwość cechująca osobę, jak i wpisane w samą przestrzeń wartości – *genius loci*. Miejsce, posiadając określoną wartość, wpływa na osobowość i jeśli natrafi na osobę wrażliwą (jak w przypadku Iwaszkiewicza), to aksjologiczny potencjał miejsca zostanie nie tylko przyjęty, ale twórczo zadomowi się, inicjując proces tworzenia dzieła sztuki (literackiego, muzycznego, wizualnego). Buczyńska-Garewicz pisze: „Miejsca żyją w naszej duszy – dajemy im schronienie – ale też miejsca tworzą naszą duszę, bez nich byłaby ona pusta” (Buczyńska-Garewicz 2006: 286–287). Zarówno twórczość Iwaszkiewicza jak i jego zapiski autobiograficzne stanowią potwierdzenie ustaleń badaczki. Rekonstrukcja Sycylii doświadczanej przez pisarza skłania do wyraźnego zaakcentowania wymiaru twórczego w relacji miejsce–człowiek. Miasto, będące wytworem ludzkiego twórczego geniuszu, staje się zarazem inspiracją – inicjuje proces twórczy. Wspomnieniowa wizualizacja miejsca uruchamia akt kreacji artystycznej, a zarazem, jak pokazuje doświadczenie Jarosława Iwaszkiewicza, może wyzwalać (choć na jakiś czas) z opresyjnej sytuacji. Wizualizacje Sycylii – te młodzieńcze w Elisawetgradzie (z udziałem zaprzyjaźnionego Szymanowskiego) czy też w domu na Stawisku (w garderobie żony), świadczą o wewnętrznej emigracji podjętej w obawie przed okrutną, rewolucyjną czy wojenną, rzeczywistością. Imaginacja Sycylii to ucieczka w poszukiwaniu bezpiecznego schronienia, a zarazem impuls twórczy. Na ów kreacyjny wymiar miasta zwraca uwagę inny artysta, Czesław Miłosz (dla którego młodzieńcze spotkanie w Iwaszkiewiczem miało znamiona relacji mistrz–uczeń; Miłosz, Iwaszkiewicz 2011). W eseju *Legenda miasta-potwora* pisze: „Mieszkaniec miasta dokonuje w ciągu dnia, nie zdając sobie z tego sprawy, wielkiej ilości takich twórczych kompozycji” (Miłosz 1990: 192).

Przeprowadzona analiza wskazuje również na istotny wymiar miasta jako wytworu kształtującego ludzkie doświadczenie. Bycie w konkretnym miejscu, jak i przywołanie wspomnienia o miejscu, uruchamiają odczucia. A zatem miasta mają również wymiar afektywny. Spacer po miasteczkach na Sycylii wzbudza w Iwaszkiewiczzu uczucie żalu wynikające z utraty przyjaciela, zarazem otwierając go na egzystencjalne doświadczenie śmierci, ale też pozytywne emocje płynące z doznań estetycznych, jakich dostarcza piękno miasta.

Z rekonstrukcji literackich zapisów Iwaszkiewicza odsłania nam się miasto jako twórczy splot. Do takiego spojrzenia zachęca badacz architektury, historyk sztuki Joseph Rykwert. Pisze on: „Aby zrozumieć miasto i być w stanie nad nim i w nim pracować, powinniśmy je zobaczyć jako splot rezultatów ludzkich czynów i woli – rzeczy, które składają się na wygląd miejsc (Rykwert 2013: 328). Iwaszkiewicz dostrzega wielowymiarowość Sycylii, koloryt, malowniczość, bogactwo form architektonicznych, słyszy jej muzykę, przyswaja przestrzeń, tworząc zarazem o niej własną opowieść. Obcowanie z miastem (imaginacyjne i realne) ma wymiar kulturowy, cechuje je intensywność odczuć, jak i określony ładunek emocjonalny. Miasto uruchamia afektywne doświadczenie twórcze, które może nadawać określoną wartość ludzkiej egzystencji, jak i inicjować powstanie nowych dzieł sztuki.

Bibliografia

- Buczyńska-Garewicz H. 2006. *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków: Universitas.
- Hessel F. 2001. Sztuka spacerowania, tłum S. Lisiecka. *Literatura na świecie* 8–9, 157–162.
- Iwaszkiewicz J. 1947. *Spotkania z Szymanowskim*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Iwaszkiewicz J. 1956. *Książka o Sycylii*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Iwaszkiewicz J. 1958. Sonety sycylijskie, I Sonet Wstępny. [W:] J. Iwaszkiewicz. *Wiersze*. Warszawa: Czytelnik, 359.
- Iwaszkiewicz J. 1977. *Podróże do Włoch*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Iwaszkiewicz J. 1981. *Podróże 1*, Warszawa: Czytelnik.
- Iwaszkiewicz J. 2007. *Dzienniki 1911–1955*. Warszawa: Czytelnik.
- Jałowiecki B. 2012. *Czytanie przestrzeni*. Kraków, Rzeszów, Zamość: Konsorcjum Akademickie.
- Komorowska M. 1980. Iwaszkiewicz, Szymanowski, „Król Roger”. *Dialog* 25/6, s. 88–94.
- Kubiak Z. 1999. *Brewiarz Europejczyka*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Miłosz C. 1990. *Prywatne obowiązki*. Olsztyn: Wydawnictwo „Pojezierze”.
- Miłosz C. Iwaszkiewicz J. 2011. *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, wybór B. Toruńczyk. Warszawa: Zeszyty Literackie.
- Muratow P. 1972. *Obrazy Włoch 2*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rewers E. 2005. *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków: Universitas.
- Romaniuk R. 2012. *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza 1*. Warszawa: Iskry.
- Rykwert J. 2013. *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast*, tłum. T. Bieroń. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Sobkiewicz L. 2001. Wieśniak berliński. *Literatura na świecie* 8–9.
- Tomaszewski A. 2012. *Ku nowej filozofii dziedzictwa*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.

Autorka:

Dr hab. Dorota Sieroń, prof. UŚ

e-mail: dorota.sieron@us.edu.pl

Informacje dla autorów / Information for Contributors

Journal of Urban Ethnology jest pismem otwartym dla badaczy miejskiej kultury zarówno w jej wymiarze teoretyczno-metodologicznym jak i szczegółowej analizy aspektów kultury miasta. Etnologia/antropologia miasta rozumiana jest szeroko, nie tylko w odniesieniu do kultury środowiska stricte miejskiego, ale uwzględniająca także problematykę rozprzestrzeniania się miejskiego stylu życia na inne środowiska społeczno-kulturowe, w tym np. na małe miasteczka czy wieś. Na łamach JUE zamieszczamy teksty o charakterze teoretycznym, metodologicznym, analitycznym, komparatystycznym, empirycznym. Drukujemy artykuły, które jeszcze nie były publikowane.

Redakcja wstępnie kwalifikuje artykuły pod względem ich zgodności z profilem tematycznym i z wymogami formalnymi pisma oraz z zasadami stawianymi publikacjom naukowym. Następnie kieruje je do recenzentów zewnętrznych. W procesie recenzowania obowiązuje zasada *double-blind review* oznaczająca, że autorzy i recenzenci nie znają swych tożsamości; w pozostałych przypadkach recenzent podpisuje deklarację o niewystępowaniu konfliktu interesów. Recenzji podlega koncepcja pracy (wybór tematu, założenia), metodologia (wybór metody, jej zastosowanie), narracja (jasność wyводу, styl wypowiedzi), redakcja tekstu (adekwatność tytułu, podział tekstu na części, adekwatność przypisów). Recenzent w formie pisemnej określa warunki dopuszczenia artykułu do druku lub jego odrzucenia. W przypadku uwag autor zobowiązany jest do ustosunkowania się do nich.

Ostateczną decyzję o publikacji artykułu bądź jego odrzuceniu podejmuje redakcja, kierując się opiniami recenzentów i odpowiedziami autorów. W przypadkach kontrowersyjnych redakcja może powołać dodatkowego recenzenta.

The Journal of Urban Ethnology is a periodical addressed to the researchers of urban culture with regard to both its theoretical and methodological dimension and the detailed analysis of various aspects of urban culture. Urban ethnology/anthropology are understood broadly, not only in reference to the culture of a strictly urban environment, but also with regard to issues of the dissemination of urban lifestyle to other socio-cultural environments, including small towns and villages. The JUE publishes theoretical, methodological, analytical, comparative and empirical texts. Articles published in the JUE have not been published elsewhere.

The Board of Editors makes a preliminary selection of articles in relation to their conformity with the thematic profile and the formal requirements of the periodical and with the standards of scholarly publication. Subsequently the articles are forwarded to outside reviewers. The process of reviewing texts submitted to JUE follows the double-blind review rule, i.e. the identities of the authors are unknown to the reviewers and vice-versa; in other cases, the reviewer signs a statement on the absence of a conflict of interests. The reviewed aspects are: the concept of the study (choice of topic, assumptions), its methodology (selection and application of the method of analysis), the narration (clarity of argumentation, appropriateness of style) and editorial correctness (suitable title, division into subsections, footnotes). The reviewer submits his/her opinion in writing, stating the reasons for the article's rejection or the conditions that must be met for it to be accepted for publication. The author is requested to comment on the reviewer's remarks.

The final decision on the acceptance/rejection of the text is taken by the Board of Editors based

Redakcja zastrzega sobie prawo do wyboru, skracania i redagowania tekstów.

Autorzy publikacji powinni ujawnić wkład poszczególnych osób w powstanie publikacji, przy czym główną odpowiedzialność ponosi autor zgłaszający tekst. W razie stwierdzenia przypadków nierzetelności naukowej, polegającej na nieujawnieniu wkładu innych osób w powstanie publikacji (*ghostwriting*) bądź wskazaniu jako współautorów osób, których wkład w powstanie publikacji był znikomy lub w ogóle nie miał miejsca (*guest authorship*), redakcja ma obowiązek powiadomienia o tym naruszeniu zasad etyki środowiska naukowego.

Journal of Urban Ethnology jest rocznikiem. Autorom publikującym na łamach Journal of Urban Ethnology nie są wypłacane honoraria, jednakże Wydawca udostępnia nieodpłatnie Autorowi plik pdf artykułu.

Pełne treści numerów archiwalnych oraz szczegółowe informacje dla Autorów dostępne są on-line: <http://journals.iaepan.pl/jue/index>

Journal of Urban Ethnology jest także dostępny za pośrednictwem RCIN:
<http://rcin.org.pl/dlibra/publication?id=75042&ctab=3>

on the reviewers' opinions and the author's comments. If a controversy arises, the Board of Editors may appoint another reviewer. The Board of Editors reserves the right to select, abridge and edit the submitted texts.

The authors are obliged to disclose the participation of third parties in the creation of the text; the responsibility for complying with this duty rests chiefly with the author submitting the text. If the lack of scholarly diligence in the form of ghostwriting or guest authorship is detected, the Board of Editors is obliged to apprise the academic milieu of this infringement of professional ethics.

The Journal of Urban Ethnology is an annual. Publication of an article in JUE is unpaid, but the Publisher shall make accessible to the Author with no remuneration – a PDF- file of the chapter.

Full texts of archival volumes of the JUE and detailed information for the authors are available online:
<http://journals.iaepan.pl/jue/index>

JUE is also available via RCIN:
<https://rcin.org.pl/dlibra/publication/75042?language=en#description>