

# ARCHITECTUS

Nr 4(44)

2015

kwartalnik



## Spis rzeczy

### Rada Naukowa

Zbigniew Bać (Polska)  
Michail Balzanikov (Rosja)  
Joaquim Braizinha (Portugalia)  
Kateřina Charvátová (Czechy)  
Jerzy Charytonowicz (Polska)  
Małgorzata Chorowska (Polska)  
Hugo Dworzak (Liechtenstein)  
Nathalie Guillaumin-Pradignac (Francja)  
Tore I.B. Haugen (Norwegia)  
Ada Kwiatkowska (Polska)  
Bo Larsson (Szwecja)  
Tomasz Ossowicz (Polska)  
Vladimír Šlapeta (Czechy)  
Elżbieta Trocka-Leszczynska (Polska)

### Redaktor naczelny

Ewa Łużyńska

### Sekretarz

Ewa Cisek

### Projekt okładki

Artur Błaszczak

### Adres redakcji

Wydział Architektury  
Politechniki Wrocławskiej  
ul. Bolesława Prusa 53/55  
50-317 Wrocław  
www.architectus.arch.pwr.wroc.pl  
e-mail: architectus@pwr.edu.pl

Hanna Golasz-Szołomicka, <i>Okna maswerkowe na Śląsku z XV do połowy XVI w.</i> . . . . .	3
Miłosława Sieradzka, Małgorzata Milecka, <i>Ogrody klasztoru siostr niepokalanek w Nowym Sączu</i> . . . . .	21
Ewa Święcka, <i>Konserwacja malarstwa ściennego w I. połowie XX w. i kwestie autentyczności</i> . . . . .	33
Aleksander Serafin, <i>Ekspresja architektury Coop Himmelb(l)au na tle koncepcji estetycznej Gillesa Deleuze'a</i> . . . . .	43
Dorota Łuczewska, Barbara Siomkajło, <i>Ochrona i dokumentacja tradycyjnej przestrzeni Szklarskiej Poręby – próby zachowania genius loci</i> . . . . .	51
Joanna Jabłońska, <i>Typologia wielkoskalowych wewnętrznych przestrzeni publicznych współczesnych hoteli</i> . . . . .	61
Jerzy Olek, <i>Niedoskonałość symetrii</i> . . . . .	71
Witold Szymański, Beata Kania, Maurycy J. Kin, <i>Przestrzeń w architekturze, przestrzeń architektury</i> . . . . .	83
Stanisław A. Desławski, <i>Analiza architektury wewnątrz mieszkalnych w „wielkiej płycie” jako podstawa określenia terminu „architektura”</i> . . . . .	93

### Nasi Mistrzowie

Tadeusz Barucki, <i>Frei Otto (1925–2015). Laur i śmierć</i> . . . . .	103
--	-----

Na okładce tempera autorstwa Barbary Różańskiej.

Wydanie czasopisma finansowane ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

# ARCHITECTUS

No. 4(44)

2015

quarterly



## Contents

### Editorial Counsel

Zbigniew Bać (Poland)  
Michail Balzanikov (Russia)  
Joaquim Braizinha (Portugal)  
Kateřina Charvátová (Czech Republic)  
Jerzy Charytonowicz (Poland)  
Małgorzata Chorowska (Poland)  
Hugo Dworzak (Liechtenstein)  
Nathalie Guillaumin-Pradignac (France)  
Tore I.B. Haugen (Norway)  
Ada Kwiatkowska (Poland)  
Bo Larsson (Sweden)  
Tomasz Ossowicz (Poland)  
Vladimír Šlapeta (Czech Republic)  
Elżbieta Trocka-Leszczczyńska (Poland)

### Editor-in-Chief

Ewa Łużyńska

### Secretary

Ewa Cisek

### Cover designer

Artur Błaszczuk

### Editorial Office Address

Wydział Architektury  
Politechniki Wrocławskiej  
ul. Bolesława Prusa 53/55  
50-317 Wrocław  
www.architectus.arch.pwr.wroc.pl  
e-mail: architectus@pwr.edu.pl

- Hanna Golasz-Szołomicka, *Window tracery in Silesia from the 15<sup>th</sup> to the half of the 16<sup>th</sup> century* . . . . . 3
- Miłoslawa Sieradzka, Małgorzata Milecka, *Convent gardens of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Nowy Sącz* . . . . . 21
- Ewa Święcka, *Conservation of murals in the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century and issues of authenticity* . . . . . 33
- Aleksander Serafin, *The expression of architecture by Coop Himmelb(l)au against the aesthetical concept by Gilles Deleuze* . . . . . 43
- Dorota Łuczevska, Barbara Siomkajło, *Protection and documentation of traditional space of Szklarska Poręba – attempts to preserve the genius loci* . . . . . 51
- Joanna Jabłońska, *Typology of large-scale public interiors in contemporary hotels* . . . . . 61
- Jerzy Olek, *The imperfection of symmetry* . . . . . 71
- Witold Szymański, Beata Kania, Maurycy J. Kin, *Space in architecture, space of architecture* . . . . . 83
- Stanisław A. Desławski, *Analysis of residential interiors architecture in “large-slab” as the basis of the term “architecture”* . . . . . 93

## Our Masters

- Tadeusz Barucki, *Frei Otto (1925–2015). Laurels and Death* . . . . . 103

The tempera on the cover is by Barbara Różańska.



**Hanna Golasz-Szołomicka\***

## *Okna maswerkowe na Śląsku z XV do połowy XVI w.*

### *Window tracery in Silesia from the 15<sup>th</sup> to the half of the 16<sup>th</sup> century*

#### *Wstęp*

Maswerki zachowały się w 10 kościołach wzniesionych od początku XV do około połowy XVI w.<sup>1</sup> oraz w kaplicach kościołów wcześniej ukończonych. Znaczna ich część została odnowiona w XIX w., ale nie widać już śladów po tych pracach [1]–[3]. Poczynione zmiany są dziś często trudne do stwierdzenia. Można mieć tylko nadzieję, że większość przedstawionych niżej okien posiada oryginalny lub odtworzony według oryginału układ maswerków. Najwięcej wątpliwości budzą maswerki kościołów wrocławskich.

#### *Okna w elewacjach kościołów*

Elewacje kościołów w większości rozczłonkowane są wysokimi przyporami o kilku uskokach, między którymi znajdują się wysokie i szerokie okna. Schodzą one nisko i często opierają się na gzymsie kapnikowym wieńczącym cokołową część budowli (Jelenia Góra, Kłodzko, Lwówek, Nysa, Żary) (il. 1). Okna bazylik mają mniejszą wysokość niż w kościołach halowych, ale podobną szerokość. W kilku budowlach ściany pozbawione są przypór, a okna umieszczone na tle gładkich murów wydają się mniejsze, gdyż przestrzeń między nimi jest szersza (Wrocław – nawa boczna korpusu kościoła bernardynów, kaplice kościoła św. Marii Magdaleny) (il. 2). Ściany kaplic dobudowanych do naw bocznych kościoła parafial-

#### *Introduction*

Tracery is preserved in ten churches which were erected from the beginning of the 15<sup>th</sup> century until circa the half of the 16<sup>th</sup> century<sup>1</sup> as well as in chapels of churches which were completed earlier. Most of them were renovated in the 19<sup>th</sup> century, however, there are no traces of these renovation works anymore [1]–[3]. Unfortunately, today all those introduced changes are often difficult to notice. One can only hope that the majority of the windows presented below have an original arrangement or it has been reconstructed according to their original tracery. It is the window tracery in Wrocław churches that gives rise to most doubts.

#### *Windows in the facades of churches*

The facades of churches are in most cases segmented by means of high buttresses with several stages among which there are high and wide windows. They go down low and are often based on the eaves cornice which crowns the plinth part of the building (Jelenia Góra, Kłodzko, Lwówek, Nysa, Żary) (Fig. 1). Windows of basilicas are lower than those in hall churches but they have a similar width. In some structures the walls are devoid of buttresses and the windows which are placed against the smooth walls appear smaller because the space between them is wider (Wrocław – the aisle in the body of the Bernardine Church, the chapels of St Mary Magdalene Church) (Fig. 2). The walls of the chapels that were

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.

<sup>1</sup> Datowanie przyjęte za [1].

<sup>1</sup> The dating was taken from [1].



II. 1. Okna w elewacjach kościoła bazylikowego i halowego: a) elewacja południowa korpusu nawowego kościoła parafialnego w Kłodzku; b) widok od południowego wschodu kościoła parafialnego w Lwówku Śląskim (fot. H. Golasz-Szołomicka)

Fig. 1. Windows in the facades of the basilica and hall church: a) southern facade of the aisle body of the parish church in Kłodzko; b) view from the south-east of the parish church in Lwówek Śląski (photo by H. Golasz-Szołomicka)



II. 2. Elewacje bez przypór: a) elewacja północna nawy bocznej kościoła bernardynów we Wrocławiu; b) elewacja południowa kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (fot. H. Golasz-Szołomicka)

Fig. 2. Facades without buttresses: a) northern facade of the aisle of Bernardine Church in Wrocław; b) southern facade of St Mary Magdalene Church in Wrocław (photo by H. Golasz-Szołomicka)

nego św. Marii Magdaleny we Wrocławiu także tworzą gładkie lico bez przypór, ale wykonano w nich bardzo szerokie okna, pozostawiając odległości między nimi wynoszące nieco ponad połowę ich szerokości. Okna kaplic są szersze od XIV-wiecznych okien w nawie głównej, trójdzielnych, rozdzielonych przyporami.

Najbardziej zróżnicowany układ okien występuje w katedrze w Opolu, która była budowana etapami, z wykorzystaniem wcześniejszych murów [4]. W korpusie nawowym z 1. poł. XV w. przypory rozstawione są szeroko, a trójdzielne okna zajmują niespełna 1/3 przestrzeni między nimi. W dobudowanym w 2. poł. XV w. prezbiterium w jego zachodnim przęśle, o szerokości podobnej jak w korpusie, umieszczono dwa okna trójdzielne, a w pozostałej części zmniejszono odległości między przyporami i okna podobne do poprzednich wypełniają przestrzeń między nimi. W kilku kościołach

added to the aisles of St Mary Magdalene Parish Church in Wrocław also create a smooth face without buttresses, however, very wide windows were made in them leaving the spaces between them which are a bit over half of their width. The windows of the chapels are broader than the 14<sup>th</sup>-century tripartite windows in the nave which are separated by buttresses.

The most diverse arrangement of windows occurs in the cathedral in Opole which was built in stages with the use of old walls [4]. In the nave body dating from the 1<sup>st</sup> half of the 15<sup>th</sup> century buttresses are widely spaced and tripartite windows occupy less than 1/3 of the space between them. In the presbytery which was added in the 2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> century, in its western bay with a width similar to that of the body, two tripartite windows were built, whereas in the remaining part of the presbytery the distance between windows was shortened and windows

okna są od cztero- do ośmiodzielnych. Czterodzielne okna rozdzielone przyporami występują w prezbiterium kościoła parafialnego w Nysie (1424–1430), w kaplicach kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu (k. XIV–poł. XV w.), w kościele parafialnym w Lwówku (2. poł. XV w.–1521 r.), a szerokie od pięcio- do ośmiodzielnych znajdują się w kaplicach i kruchtach kościoła św. Piotra i Pawła w Legnicy.

### *Okna w elewacjach wewnętrznych*

W kościołach bazylikowych elewacja ścian wewnętrznych nawy głównej składała się z arkad międzynawowych i ściany z oknami umieszczonymi w jej górnej części. W większości ściana podzielona została lizenami, które w górze wnikają w sklepienia, a niżej schodzą na filary międzynawowe. W nawach bocznych kościołów bazylikowych najczęściej ściany są gładkie, ze wspornikami podtrzymującymi sklepienia. Okna wchodziły w strefę sklepień, a w dole schodziły dość nisko.

W większości kościołów halowych ściany są rozczłonkowane lizenami, z oknami rozpoczynającymi się tuż pod sklepieniami i nisko schodzącymi. W kilku obiektach ściany pozostawiono gładkie, z rytmicznie rozmieszczonymi oknami. W górnej strefie ścian między okna wnikają elementy sklepień – wsporniki i zebra.

### *Kompozycje maswerków*

Najstarsze maswerki pochodzą z przełomu XIV i XV w. oraz z początku XV w. Występują one w kaplicach kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu i w kościele parafialnym w Namysłowie.

Kaplice kościoła św. **Marii Magdaleny we Wrocławiu** według L. Burgemeistra [5] wzniesiono około 1400 r., natomiast zdaniem M. Niemczyk budowano je od 1370 r. do 2. poł. XV w. [6]. Okna sąsiadujących ze sobą kaplic tworzą zespoły kompozycyjne i wskazują na podobny czas powstania (il. 3). Są one trój- i czterodzielne o bogatej kompozycji maswerków, z wyjątkiem dwudzielnych okien kaplic zachodnich po stronie północnej. Z trzech okien południowych w części wschodniej dwa są jednakowe, a środkowe odmienne. W dwóch oknach laskowanie zamykają cztery małe ostrołuki z trójliściem, nad którymi są dwa czteroliście ujęte w dwa ostrołuki. Między te ostrołuki wchodzi wypukły trójkąt z trzema otwartymi trójliściami. Pozostałe przestrzenie uzupełniają dwa rybie pęcherze po bokach i kółko na górze. W oknie środkowym cztery ostrołuki wieńczą dwa koła z wpisaniem trójliścia ujęte w dwa ostrołuki, niższe niż w oknach sąsiednich. Podłucze wypełnia wypukły kwadrat z czterema trójliściami otwartymi.

Piętro nad kryptą południową z romańskim portalem zajęła kaplica Tostów, która otrzymała smukłe okno trójdzielne. Laskowanie zamykają trzy ostrołuki z trójliściem, z których środkowy jest nieco wyższy. Podłucze skomponowano z wypukłego trójkąta z trójliściem, do którego przylegają trzy półkola z szerokimi otwartymi trójliściami kolistymi. Okna pięciu kolejnych kaplic ku zachodowi są czterodzielne o kompozycji zbliżonej do tych wystę-

similar to the previous ones filled the spaces between them. In several churches there are windows divided into four up to eight parts. Quadripartite windows separated by buttresses appear in the presbytery of the parish church in Nysa (1424–1430), in the chapels of St Mary Magdalene in Wrocław (end of the 14<sup>th</sup> century–the half of the 15<sup>th</sup> century), in the parish church in Lwówek (2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> century–1521) and wide quadripartite up to octopartite windows occur in the chapels and vestibules of St Peter and Paul Church in Legnica.

### *Windows in the interior facades*

In basilica churches the facade of interior walls of the nave consisted of inter-nave arcades and the wall with windows in its upper part. The wall was predominantly divided by lesenes which entered the vaults in its upper part and went down onto inter-nave pillars. In basilica churches the walls of aisles are mostly smooth with cantilevers supporting vaults. Windows are included in the area of vaults and they go down quite low.

In most hall churches walls are segmented by lesenes and have windows that start just under the vaults and go down low. In upper parts of the walls elements of vaults appear between windows – cantilevers and ribs.

### *Designs of tracery*

The oldest tracery dates back to the turn of the 15<sup>th</sup> century and the beginnings thereof. It occurs in the chapels of St Mary Magdalene Church in Wrocław and in the parish church in Namysłów.

According to Burgemeister [5], the chapels of **St Mary Magdalene Church in Wrocław** were built in about 1400, whereas in M. Niemczyk's opinion they were built from 1370 until the 2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> century [6]. Windows of the adjacent chapels form compositional complexes and indicate a similar time of origin (Fig. 3). These are tripartite and quadripartite windows with a rich tracery design with the exception of bipartite windows of the western chapels on the northern side. Among three southern windows in the eastern part two of them are identical but the middle one is different. In two windows the tracery design is closed by four small pointed arches with a trefoil above which there are two quatrefoils in two pointed arches. Between these pointed arches there is a convex triangle with three open trefoils. The remaining parts are complemented by two mouchettes on the sides and a circle at the top. In the middle window four pointed arches are crowned with two circles with a trefoil included in two pointed arches and lower than in the neighboring windows. The window-head is filled with a convex square with four open trefoils.

The storey above the southern vestibule with a Romanesque portal housed the Toast Chapel which received a slender tripartite window. Tracery is closed by three pointed arches with a trefoil, the middle of which is a bit higher. The window-head has a convex triangle with a trefoil which is adjacent to three semicircles with wide open round trefoils. The windows of the next five chapels



Il. 3. Wrocław  
– kościół św. Marii Magdaleny,  
okna kaplic  
(fot. H. Golasz-Szołomicka)

Fig. 3. Wrocław  
– St Mary Magdalene Church,  
chapel windows  
(photo by H. Golasz-Szołomicka)

pujących w oknach wschodnich, z tą różnicą, że w podłęczu umieszczono koła z wpisanymi trzema lub czterema trójliściami na zmianę.

Po stronie północnej kaplice wschodnie mają dwa okna z maswerkami identycznym jak środkowe okno po stronie południowej. Nad portalem północnym okno jest trójdzielne z centralnie umieszczonym wypukłym trójkątem z wpisanymi trójliściami, któremu po bokach towarzyszą rybnie pęcherze. Kaplice w zachodniej części mają okna dwudzielne, umieszczone gęsto, po dwa w kaplicy. Na zmianę występują dwa maswerki z czterościeniem lub trójliściami wpisanym w koło.

W **Namysławie** na początku XV w. do wcześniejszego korpusu kościoła parafialnego dobudowano prezbiterium oraz kaplice boczne przy korpusie [6], [7]. Cały kościół ma układ halowy, okna są wysokie, trójdzielne, rozdzielone przyporami. W elewacji południowej prezbiterium w czterech oknach występują na zmianę dwa układy maswerków nad trzema ostrołukami – trzy koła z czterościami kolistymi i wypukły trójkąt z wpisanymi trzema trójliściami otwartymi. Okna wschodnie otrzymały maswerki o delikatniejszych przekrojach laskowania i oszczędniejszych wzorach, niektóre nie są dopasowane do wykroju ościeży okien, może pochodzić z XIX w. Okna we wschodnich kaplicach od południa oraz w kaplicach północnych są niewysokie, ale szerokie, czterodzielne ze

to the west are quadripartite with designs similar to those in the eastern windows, except the fact that in window-head there are circles with three or four trefoils in a cycle.

On the northern side the eastern chapels have two windows with the tracery identical to the middle window on the southern side. Above the northern portal there is a tripartite window with a centrally situated convex triangle with trefoils, which is accompanied by mouchette on its sides. The chapels in the western part have wide bipartite windows which are situated closely together in pairs in each chapel. Two windows with tracery designs with a quatrefoil or trefoil placed in a circle.

At the beginning of the 15<sup>th</sup> century in **Namysłów** a presbytery and side chapels next to the body were added to the previous body of the parish church [6], [7]. The whole church has a hall arrangement with high tripartite windows separated by buttresses. In the southern facade of the presbytery two tracery designs above three pointed arches appear in four windows in a cycle – three circles with round quatrefoils and a convex triangle with three open trefoils. The eastern windows received tracery with more delicate cross-sections of mullions and more economical patterns, but some of them were not suited to the shapes of window jambs and perhaps they date back to the 19<sup>th</sup> century. Windows in the eastern chapels on the south side as well as in the northern chapels are not high but wide

złożonymi kompozycjami maswerków. W oknie wschodnim kaplicy południowej ostrołuki wieńczące laskowanie połączono miękką linią tworzącą ośli grzbiet. Tylko dwie połączone wysokie kaplice po stronie południowej otrzymały odmienne układy maswerków – na laskowanie przedłużone aż do linii górnego ostrołuku nałożono profile tworzące trójkąt zwieńczony kwiatonem, a od spodu z wycięciami w otwarty trójkąt na środku i połowki trójkątów po bokach.

Bogaty zestaw maswerków występuje w halowym kościele parafialnym w **Nysie**, którego prezbiterium powstało w latach 1424–1430<sup>2</sup>. Ogromne okna czterodzielne w elewacjach podłużnych posiadają laskowanie zakończone ostrołukami z wpisnymi trójliściami, nad którymi znajdują się kompozycje w kole lub kwadracie wypukłym. Tworzą je wieloliście i rybnie pęcherze o różnych proporcjach i kompozycjach. Okna wielobocznego zamknięcia wschodniego są trójdzielne. Ich dekoracje w podłuczach są różne: cztery rybnie pęcherze, czteroliść, pięćliść, trzy serca w wypukłym trójkącie, dwie przecinające się soczewki w kole. W dwóch oknach ostrołuki połączono, tworząc łęki półkoliste. Trójdzielne okna posiadają także kaplice południowe, z których we wschodniej w strefie podłucza występują cztery wygięte miękką linią profile, tworzące w środku kształt soczewki.

Kościół parafialny w **Kłodzku** rozpoczęty w 1390 r. od prezbiterium ukończono częścią zachodnią w 1432 r. W latach 1500–1503 dobudowano od południa kaplicę św. Jakuba. W zachodnich przęsłach nawy oraz w kaplicy zachowały się cztery okna trójdzielne i jedno czterodzielne o ciekawych kompozycjach maswerków, a w oknie północnym i w kaplicy profile ostrołuków ościeży zostały przedłużone i przecinają się. Wszystkie okna mają profilowane ościeża. W oknach trójdzielnych po stronie południowej strefa podłucza wypełniona została rybimi pęcherzami ułożonymi piętrowo, wachlarzowo oraz pionowo. Okno północne posiada maswerk z laskowaniem zakończonym czterema ostrołukami, a właściwie łukami wygiętymi lekko w ośli grzbiet. Nad nimi znajdują się dwa poziomy kół z wpisnymi trójliściami kolistymi. W dolnej części koła nie są zamknięte, lecz łączą się z elementami dolnych ostrołuków lub kół.

Z 1. poł. XV w. pochodzą okna korpusu katedry w **Opolu**. W elewacji południowej występują na zmianę dwa typy maswerków w trójdzielnych oknach o kompozycji koncentrycznej z trójliściami i czteroliściami oraz o układzie promienistym z trzema rybimi pęcherzami. Takie same układy maswerków występują w dobudowanym w 2. poł. XV w. prezbiterium. Tylko we wschodnich wielobocznych zakończeniach naw bocznych znajdują się okna dwudzielne, które w podłuczach wypełniają wieloliść w kole.

Halowy kościół parafialny w **Żarach** z korpusem rozpoczętym w XIV w. (do linii poszurów okiennych) ukończony został w 1430 r. Wszystkie okna są wysokie, trójdzielne, ostrołukowe. W strefie podłucza laskowanie

and quadripartite with complex designs of tracery. In the eastern window of the southern chapel the pointed arches crowning the tracery were connected by means of a soft line forming an ogee. Only two connected high chapels on the southern side were given different designs of tracery – profiles forming a triangle crowned with a finial was put on the extended tracery up to the line of the upper pointed arch and at the bottom – with cut-outs in the open triangle in the middle and halves of triangle on the sides.

A rich set of tracery occurs in a hall parish church in **Nysa**, whose presbytery was built in the years 1424–1430<sup>2</sup>. Huge quadripartite windows in the longitudinal facades have tracery lined with pointed arches with trefoils above which there are compositions in a circle or in a convex square. They are formed by multi-foils and mouchettes of various proportions and compositions. The eastern polygonal closure has tripartite windows. Their decorations in the area under arches are different, i.e. four mouchettes, a quatrefoil, a pentafoil, three hearts in a convex triangle, two intersecting lenses in a circle. In two windows pointed arches were connected forming semicircle arches. Southern chapels also have tripartite windows and in the eastern part of the area below their arches there are four soft line profiles forming the shape of a lens in the middle.

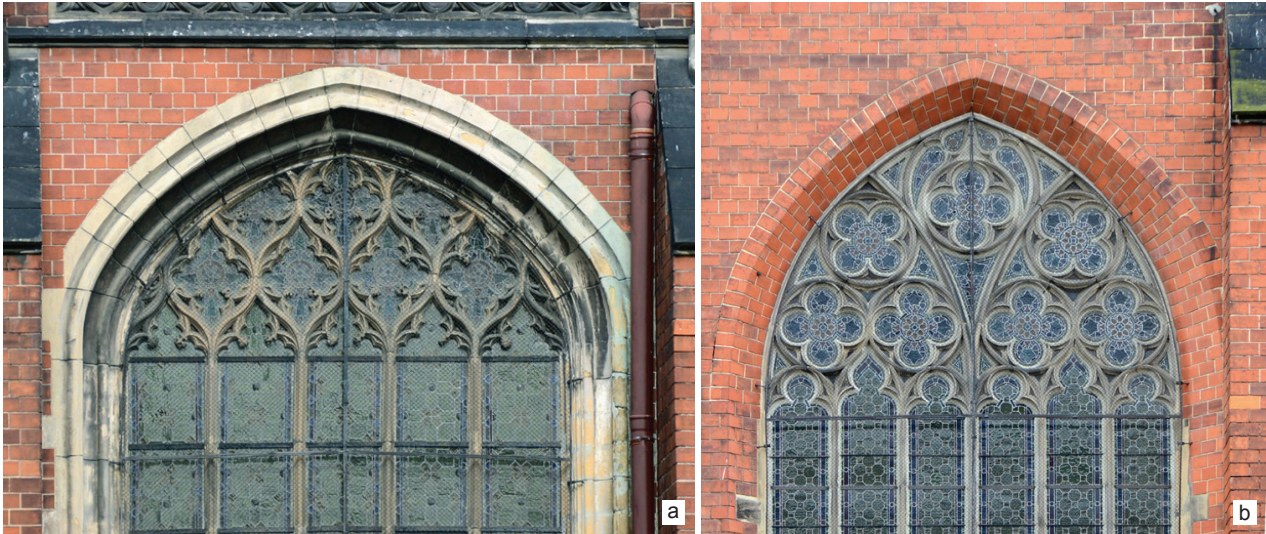
The parish church in **Kłodzko** whose construction started with a presbytery in 1390 was completed by erecting its western part in 1432. In the years 1500–1503 St James Chapel was built on the southern side. In the western bays of the nave and in the chapel, four tripartite windows are preserved as well as one quadripartite window with interesting designs of tracery, whereas in the northern window and in the chapel the profiles of arch jambs were extended and they intersected. All the windows have profiled jambs. In the tripartite windows on the southern side, the area below the arch is filled with mouchette arranged in tiers, vertically and fan-shaped. The northern window has tracery with a pattern ended with four pointed arches and actually the arches which are slightly curved in the form of an ogee. Above them there are two levels of circles with circular trefoils inside. In the lower part the circles are not closed but they are combined with the elements of the lower pointed arches or circles.

The windows of the cathedral body in **Opole** date back to the 1<sup>st</sup> half of the 15<sup>th</sup> century. Two types of tracery in tripartite windows with a concentric composition with trefoils and quatrefoils as well as with a radial arrangement with three mouchettes appear in a cycle in the southern facade. The same designs of tracery are found in a presbytery which was added in the 2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> century. Only in the eastern polygon ends of the aisles there are bipartite windows with a multi-foil in a circle in the area below the arch.

The hall parish church in **Żary** whose body was started in the 14<sup>th</sup> century (up to the line of the downstream

<sup>2</sup> M. Niemczyk [6, s. 43–45] przyjęła wcześniejsze datowanie prezbiterium, do którego dobudowano korpus nawowy. Kaplice przy prezbiterium datowała na koniec XIV w., a przy korpusie na lata 1424–1430.

<sup>2</sup> M. Niemczyk [6, pp. 43–45] assumed the earlier dating of the presbytery to which a nave body was added. She dated the presbytery chapels to the end of the 14<sup>th</sup> century, while the body ones for the years 1424–1430.



Il. 4. Legnica – kościół pw. św. Piotra i Pawła: a) okno kaplicy południowej korpusu, b) okno kruchty północnej (fot. H. Golasz-Szołomicka)

Fig. 4. Legnica – St Peter and Paul Church: a) window of the south chapel of the church body, b) window of the north vestibule (photo by H. Golasz-Szołomicka)

dzieli się na dwie części i łukowatymi liniami dochodzi do ościeży, tworząc trzy ostrołuki dolne, wyżej dwa ostrołuki przecinające się wydziela dwa romby i trzeci romb zamknięty dużym ostrołukiem. Niektóre maswerki kończą się poniżej ostrołuku ościeży.

Do kościoła parafialnego **pw. Panny Marii w Legnicy** w latach 1417–1438 dobudowano kaplicę Sukienników [6]. Jej dwa okna są czterodzielne z rybimi pęczkami różnie ułożonymi. Okna prostokątnego prezbiterium, dobudowanego w latach 1450–1468, są ogromne, sześciocienne, z kompozycją z wydłużonych rybich pęczki w podłuczcu. Dodatkowo w 1/3 wysokości występuje pas złożony z ostrołuków z wpisanymi trójliściami.

W XV w. powstały kaplice i kruchty przy nawach bocznych kościoła parafialnego **św. Piotra i Pawła w Legnicy** [6]. Większość kaplic pochodzi z około 1420 r., tylko północne kaplice wschodnie z połowy i końca XV w. (il. 4). Trzy okna południowe kaplicy nad zakrystią są pięciocienne z laskowaniem dochodzącym w większości do górnego ostrołuku, połączonym delikatnymi ostrołukami i wieloliściami. Dwa boczne okna otrzymały na osi ostrołuk z wpisanym trójliściami, a między bocznymi laskowaniami – łęk w ośli grzbiet z wpisanym trójliściami zwieńczony asymetrycznym, rozciągniętym trójliściami. W oknie środkowym skrajne części maswerku wykończono jak w poprzednich oknach, trzy środkowe elementy zamknięto na jednym poziomie łękami w ośli grzbiet z wpisanym trójliściami, a nad nimi umieszczono wydłużone czteroliście w soczewkach.

Dwie kaplice południowe przy korpusie nawowym otrzymały okna pięciocienne z podłuczem wypełnionym powtarzającym się motywem. W niższej kaplicy jest to czteroliść ujęty w obrys soczewki zakończonej oślim grzbietem. Motyw powtórzono w dwóch poziomach. Okno to jako jedyne ma kamienne profilowane ościeża od strony zewnętrznej. Podobny maswerk otrzymało okno w kaplicy zachodniej po stronie północnej. Okno w wyż-

apron) was completed in 1430. All the windows are high, tripartite and they have pointed arches. In window-head the tracery arrangement is divided into two parts and goes down to the jambs in the form of arched lines forming three lower pointed arches, then higher two intersecting pointed arches form two rhombuses and the third rhombus is closed with a large pointed arch. Some arrangements of tracery end below the pointed arch jamb.

Sukienników (Clothiers) Chapel was added to **The Virgin Mary Parish Church in Legnica** in the years 1417–1438 [6]. It has two quadripartite windows with mouchettes arranged differently. The sexpartite windows of the rectangular presbytery, which was added in the years 1450–1468, are huge with the arrangement of elongated mouchettes with trefoils inside. Additionally, there is a belt consisting of pointed arches with trefoils inside.

Chapels and vestibules at the aisles of **St Peter and Paul Parish Church in Legnica** were built in the 15<sup>th</sup> century [6]. Most of the chapels date back to circa 1420 and only northern chapels date from the middle and end of the 15<sup>th</sup> century (Fig. 4). Three southern pentapartite windows of the chapel situated above the sacristy have tracery reaching mostly the upper pointed arch, which is connected by means of delicate pointed arches and multi-foils. Two side windows have on their axis a pointed arch with a trefoil inside, whereas between side tracery designs – an arch in the form of the ogee with a trefoil crowned with asymmetric and extended trefoil. In the middle window the extreme parts of the tracery were finished similarly to the previous windows, i.e. three central elements were closed with arches in the shape of the ogee at the same level with a trefoil inside and four elongated quatrefoils in lenses were situated above them.

Two chapels at the nave body have pentapartite windows and the window-head if filled with a repeating motive. In the lower chapel it is a quatrefoil inside a lenses outline ended with the ogee. The motive was repeated



szej kaplicy południowej korpusu posiada cztery poziomy soczewek wypełnionych dwoma rybimi pęcherzami, połączonych skośną linią falującą.

Kaplica nad kruchtą znajdująca się między kaplicami południowymi otrzymała duże okno sześciodzielne z kompozycją w kole w strefie ostrołuku. Składa się na nią środkowe kółko, z którego wychodzi osiem wydłużonych rombów, między ich wierzchołkami wpisano kwadraty, a części między nimi a kołem wypełniono półkami z wpisanym trójliściem.

Kaplica nad kruchtą między kaplicami północnymi ma największe okno ośmiodzielnne, w którym środkowy filarek o zdecydowanie większym przekroju dzieli się w strefie podłucza, tworząc dwa ostrołuki. Każdy z nich otrzymał trzy koła z czteroliściem otaczające centralną leżkę z trójliściem i lilijką. Dopełnieniem są boczne rybie pęcherze. „Trójkąt” między ostrołukami posiada na osi trójliść w soczewce zakończonej na dole lilijką, a po bokach rozciągnięte wzdłuż trójliście.

Trzy kaplice północne mają po bokach okna sześciodzielne i w środku pięciodzielnne o różnych kompozycjach. W szerszych oknach środkowy profil dzieli się na dwa, tworząc boczne ostrołuki. Wypełniono je czteroliściami wpisanymi w trzy koła. W podłuczu jest także czteroliść w kole ujęty przez dwa rybie pęcherze. W węższym oknie środkowy ostrołuk kończący laskowanie jest wyższy i łączy się z dwoma rybimi pęcherzami leżącymi oraz dwoma ustawionymi ku górze.

W oknie zachodnim ze środkowego filarka wychodzą dwa profile tworzące dwa ostrołuki wypełnione czteroliściami wpisanymi w koło. Nad tymi ostrołukami znajduje się kolejny czteroliść w kole ujęty w górnej połowie przez dwa rybie pęcherze.

Do kościoła parafialnego (obecnie katedry) w **Świdnicy** w połowie XV w. dobudowano dwie kaplice po stronie północnej i jedną po stronie południowej, a później jeszcze trzy kolejne [6]. Wszystkie otrzymały okna maswerkowe. Północno-wschodnia kaplica Łaziebników ma trzy okna trójdzielne. Okno wschodnie w podłuczu wypełnia czteroliść z trójliściami otwartymi, pod którym po bokach umieszczono rybie pęcherze. Okna północne mają laskowania zakończone ostrołukami, które połączono po dwa odcinkiem koła, tworząc dwa prawie półkola przecinające się. Nad nimi znajduje się czteroliść kolisty w kole. Maswerki są podobne, ale różnią się grubością przekrojów oraz kształtem łęków zbliżonych do półkoli.

Następna północna kaplica Krawców z połowy XV w. otrzymała duże okno sześciodzielne. Nad ostrołukami kończącymi laskowanie środkowy profil podzielono na dwa tworzące szerokie ostrołuki. Wypełniają je po trzy rybie pęcherze ustawione pionowo. Dwa wydłużone rybie pęcherze wypełniają część środkową między ostrołukami.

Taki sam maswerk występuje w północno-zachodniej kaplicy Sukienników datowanej na 1470 r.

Południowo-wschodnia dwukondygnacyjna kaplica Bractwa Mariackiego z około 1450 r.<sup>3</sup> ma na piętrze duże sześciodzielne okno. Środkowa laska u podstawy łęku

on two levels. The window is the only one to have stone profiled jambs from the outside. The window in the western chapel on the northern side received similar tracery. The window in the upper southern chapel of the body has four levels of lenses filled with two mouchettes connected by an oblique wavy line.

The chapel above the vestibule which is located between the southern chapels received a large sexpartite window with a design in a circle in the pointed arch zone. It consists of a central circle from which eight elongated rhombuses come out; among their vertices there are squares and the parts between them and the circle are filled with semicircles with a trefoil inside.

The chapel above the vestibule between the northern chapels has the largest octopartite window in which a central small pillar with a definitely bigger cross-section is divided in the window-head forming two pointed arches. Each of them received three circles with a quatrefoil, which surround a central tear with a trefoil and a lily. Side mouchettes complement the whole composition. A “triangle” between pointed arches has on its axis a trefoil in the lenses ended with a lily at the bottom and trefoils elongated along the sides.

Three northern chapels have sexpartite windows on the sides and pentapartite windows inside with different designs. In wider windows the central profile is divided into two and forms side pointed arches. They were filled with quatrefoils placed in three circles. In the area of window-head there is also a quatrefoil in a circle enclosed with two mouchettes. In the narrower window the central pointed arch which ends in a tracery design is higher and it is connected with two lying mouchettes and two other which are set upright.

In the western window two profiles forming two pointed arches filled with quatrefoils enclosed with a circle come out from the central small pillar. Above these pointed arches there is another quatrefoil in a circle enclosed with two mouchettes in its upper half.

Two chapels on the northern side and one on the southern side and later next three chapels were added to the parish church (the cathedral at present) in **Świdnica** in the middle of the 15<sup>th</sup> century [6]. They all had tracery in their windows. The north-eastern Łaziebników (Bath-keepers) Chapel has three tripartite windows. The eastern window in the area of window-head is filled with a quatrefoil with open trefoils under which mouchettes were placed on the sides. The northern windows have tracery ended with pointed arches which were connected in pairs by a segment of the circle forming two almost semicircles which intersect. Above them there is a circular quatrefoil in a circle. Tracery designs are similar but they are different in the cross section thickness and the shape of arches similar to semicircles.

The next northern Krawców (Taylors) Chapel from the middle of the 15<sup>th</sup> century received a large sexpartite window. Above the pointed arches which end the tracery design the central profile was divided into two wide pointed arches. They are filled with mouchettes in threes which are set upright. Two elongated mouchettes fill the central part between pointed arches.

<sup>3</sup> Lub z 1463 r. według D. Hanulanki [8].

dzieli się i wyznacza dwa ostrołuki, które wypełniły wirujące w kole rybnie pęcherze. W podłuczcu nad nimi dwa rybnie pęcherze obejmują czteroliść.

Kaplica Kupców z 1487 r. ma okno trójdzielne. Trzy ostrołuki z wpisanymi trójliściami otrzymały różną wysokość, środkowy jest wyższy. Otaczają go trzy czteroliście wpisane w koło.

Kaplica Löwe z 3. ćw. XIII w., przebudowana w XVI w. posiada trójdzielne okno z trzema ostrołukami, czteroliściami w kole i drobnymi elementami uzupełniającymi.

W połowie XV w. w kościele parafialnym w **Grodzkowie** nadbudowano prezbiterium. Po stronie południowej znajdują się trzy okna maswerkowe, z których dwa są trójdzielne, a trzecie – zachodnie – dwudzielne. W ostatnim oknie laskowanie kończą ostrołuki z wpisanymi trójliściami, a nad nimi znajduje się koło wypełnione kolistym trójliściem. W oknie środkowym dwa skrajne laskowania kończą się ostrołukami z trójliściami, a środkowe zamyka łęk półkolisty, niżej osadzony od bocznych. Koło z czteroliściami dopełniają w podłuczcu dwa rybnie pęcherze. Okno wschodnie otrzymało trzy ostrołuki połączone przecinającymi się półkolami oraz czteroliść w kole.

Kościół parafialny w **Lublinie** około 1460–1465 r. uzyskał nawę północną i został przebudowany na bazylikę. Nawa południowa<sup>4</sup> ma trzy okna trójdzielne. Dwa skrajne posiadają jednakowe maswerki, w podłuczcu wypełnione szerokimi rybnymi pęcherzami ustawionymi lekko skośnie. Okno środkowe otrzymało wydłużone rybnie pęcherze ułożone przy obrzeżach ostrołuku, a środek uzupełniło koło. W kaplicy dobudowanej po stronie północnej znajduje się czterodzielne okno o łęku prawie półkolistym, w którego strefie występują trzy koła z czteroliściami kolistymi. W kruchcie północnej umieszczono okno o odnowionym maswerku podobnym do dwóch południowych.

W kościele bernardynów we **Wrocławiu** prezbiterium wzniesiono w latach 1463–1466, a korpus nawowy w latach 1466–1502. W prezbiterium po stronie północnej i południowej znajdują się okna trójdzielne, z wyjątkiem przeszły zachodniego i okna wschodniego, które są oknami czterodzielnymi. Wszystkie okna mają łęk obniżony w stosunku do pierwotnego. Maswerki odnowiono po zniszczeniach wojennych. W oknach trójdzielnych nad trzema ostrołukami z trójliściami, kończącymi laskowanie, umieszczono dwa podobne ostrołuki z trójliściami. W oknach czterodzielnych podłuczce wypełniają trzy koła z kolistymi czteroliściami.

W elewacji zachodniej wrocławskiego kościoła bernardynów występują trzy okna. Środkowe wysokie, nad portalem, jest czterodzielne. Laskowanie kończy się ostrołukami z trójliściami. Nad nimi znajdują się cztery soczewki. Powstały one z dwóch odwróconych ostrołuków i łączą się z następnym poziomem ostrołuków wnikających w podłuczce. Równocześnie ostrołuki tworzą przecinającą się faliste linie. Okna naw bocznych są trójdzielne z laskowaniem podzielonym u podstawy ostrołuku i tworzą dwa poziomy ostrołuków.

The same tracery appears in the north-western Sukienników (Clothiers) Chapel which dates from 1470.

The south-eastern two-storey St Mary's Brotherhood Chapel from about 1450<sup>3</sup> has a large sexpartite window on the first floor. The central stonework at the base of the arch was divided and separated two pointed arches which filled mouchettes swirling in a circle. In the area of window-head above them two mouchettes enclose a quatrefoil.

Kupców (Merchants) Chapel from 1487 has a tripartite window. Three pointed arches with enclosed trefoils received different heights and the middle one is higher. It is surrounded by three quatrefoils enclosed with a circle.

Löwe Chapel from the third quarter of the 13<sup>th</sup> century, which was rebuilt in the 16<sup>th</sup> century, has a tripartite window with three pointed arches, a quatrefoil in a circle and small complementing elements.

In the middle of the 15<sup>th</sup> century a presbytery was added to the parish church in **Grodzków**. On the southern side there are three windows with tracery, the two of which are tripartite and the third one – western – is bipartite. In the last window the stonework ends with pointed arches with trefoils and above them there is a circle filled with a circular trefoil. In the middle window two extreme tracery designs end with pointed arches with trefoils and the middle one closes a semicircular arch which is situated below the side ones. A circle with a quatrefoil is complemented by two mouchettes in the area of window-head. The eastern window received three pointed arches connected with intersecting semicircles and a quatrefoil in a circle.

The parish church in **Lublin** got the northern aisle and was rebuilt into a basilica in about 1460–1465. The southern aisle<sup>4</sup> has three tripartite windows. Two extreme windows have identical tracery which in the window-head are filled with wide mouchettes set slightly obliquely. The middle window received elongated mouchettes arranged at the edges of the pointed arch and the centre was complemented by a circle. In the chapel, which was built on the northern side, there is a quadripartite window with almost a semicircular arch in the zone of which there are three circles with circular quatrefoils. In the northern vestibule there is a window with renovated tracery similar to the southern ones.

In the Bernardine Church in **Wrocław** the presbytery was built in the years 1463–1466 and the nave body in the years 1466–1502. In the presbytery on its northern and southern sides there are tripartite windows with the exception of the western bay and the eastern window which are quadripartite windows. All of the windows have a lowered arch in relation to the original one. The tracery was renovated after the war damages. Two similar pointed arches with trefoils were situated. In the tripartite windows above three pointed arches with a trefoil which end the stonework two similar pointed arches with trifolts were placed. In the quadripartite windows the window-head is filled with three circles with circular quatrefoils.

<sup>3</sup> Or from 1463 according to D. Hanulanka [8].

<sup>4</sup> Dated by B.G. Steinborn also for the years 1460–1465 [9, p. 83].

<sup>4</sup> Datowana przez B.G. Steinborn także na lata 1460–1465 [9, s. 83].



Il. 5. Chojnów – kościół parafialny (fot. H. Golasz-Szołomicka)

Fig. 5. Chojnów – the parish church (photo by H. Golasz-Szołomicka)

W kościele parafialnym w **Chojnowie** do korpusu ukończonego w 1400 r. dobudowano do 1468 r. prezbiterium, a w XV–XVI w. – kaplice. W nawie głównej prezbiterium i korpusu nawowego występują identyczne okna trójdzielne z laskowaniem zakończonym w podłuczcu trójliściami (il. 5). Podobny maswerk ma okno wschodnie prezbiterium, które jest bardzo wysokie i być może z tego powodu na wysokości około 1/3 od góry znajduje się w nim pas maswerkowy. Składa się on z kolistych trójliści przeciętych laskowaniem. Od dołu i od góry dochodzą do niego trójliście ostrołukowe wpisane w ośli grzbiet.

W nawach bocznych występują okna czterodzielne. Laskowanie kończy się trójliściami wpisanymi w ostrołuk, w dwóch oknach po dwa ostrołuki połączono linią półkolistą. W lewym oknie elewacji południowej nad ostrołukami znajdują się dwa koła z rybimi pęcherzami połączonymi skośną linią falistą, a nad nimi czteroliście w wypukłym kwadracie. Prawe okno tej elewacji oraz okno wschodnie nawy południowej otrzymały w podłuczcu kompozycję z centralnym trójliściem kolistym, do którego promieniście dochodzą trzy łęki wygięte w ośli grzbiet. Dopełnienie tworzą wklęsłe kwadraty, dzięki którym całość została ujęta w sześciobok o wklęsłych odcinkowo bokach. Motyw sześcioboku wykorzystano także we wschodnim oknie nawy północnej. Jest on symetryczny, z wpisanym trójliściem i ujęty w koło. Dolne, boczne przestrzenie uzupełniają dwa rybie pęcherze.

Kaplica Sukienników z 1470 r. [6] po południowej stronie prezbiterium otrzymała szerokie czterodzielne okno z maswerkowym kołem, w które wpisano dwa wypukłe trójkąty z trójliściami. Kaplica Bożywojów z 1543 r., połączona z kruchtą, ma dwa okna czterodzielne, jedno wysokie o łuku z podwyższoną strzałką, a drugie nad portalem mniejsze o łuku przyplaszczonym. We wschodnim oknie w podłuczcu znajdują się dwa rybie pęcherze ustawione pionowo. W zachodnim rybie pęcherze leżą, a nad nimi znajduje się koło z czteroliściem.

In the western facade of Wrocław Bernardine Church there are three windows. The central window above the portal is high and quadripartite. The stonework ends with pointed arches with trefoils. There are four lenses above them. They were created from two reversed pointed arches and are connected with the next level of pointed arches entering the window-head. At the same time, the pointed arches form intersecting wavy lines. The windows of aisles are tripartite with the stonework divided at the bottom and form two levels of pointed arches.

In 1468 a presbytery was added to the body of the parish church in **Chojnów**, which was completed in 1400 and chapels were added in the 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries. In the nave of the presbytery and the nave body there are identical tripartite windows with the tracery layout ending with trefoils in the window-head (Fig. 5). Similar tracery appears in the eastern window of the presbytery, which is very high and perhaps due to this reason it has a tracery belt at a height of 1/3 from its upper frame. It consists of circular trefoils crossed with a tracery design. Ogival trefoils enclosed with the ogee converge there from the bottom and from the top of it.

There are quadripartite windows in the aisles. The tracery layout ends with trefoils enclosed with a pointed arch and in two windows pointed arches were connected in pairs by means of a semicircular line. In the left window of the southern facade above the pointed arches there are two circles with mouchettes connected with an oblique wavy line and above them there is a quatrefoil in a convex square. The right window of this facade as well as the eastern window of the southern aisle received a composition with a central circular trefoil in the area below the arch, to which three arches formed as the ogee are connected. It is complemented by concave squares thanks to which the whole design is enclosed with a hexagon with concave edges in some sections. A motive of the hexagon was also used in the eastern window of the northern aisle. It is symmetric and has a trefoil enclosed in a circle. Lower side areas are complemented by two mouchettes.

Sukienników (Clothiers) Chapel from 1470 [6] on the southern side of the presbytery received a wide quadripartite window with a tracery circle in which there are two convex triangles with trefoils. Bożywoj Chapel from 1543, which is connected with the vestibule, has two quadripartite windows, the first of which is high having the arch with an increased arrow, while the other above the portal is smaller with a flattened arch. In the eastern window in the area below the arch there are two mouchettes set upright. In the western window mouchettes lie and there is a circle with a quatrefoil above them.

The Bernardine Church in **Jawor** from the years 1485–1489 has still preserved windows in the northern aisle as well as in the presbytery from the east and west, whereas on the southern side there is a monastery. All windows are bipartite with the exception of the first eastern window in the body. The tracery layout ends with a pointed arch with an ogival or circular trefoil. Above them in the presbytery there is a vertical profile and mouchette in a cycle, whereas in the eastern window there are two

Kościół bernardynów w **Jaworze** z lat 1485–1489 zachował okna w nawie północnej oraz w prezbiterium od wschodu i północy, a po stronie południowej wznosi się klasztor. Wszystkie okna są dwudzielne z wyjątkiem pierwszego okna wschodniego w korpusie. Laskowanie kończy się ostrołukiem z wpisanym trójliściem ostrołukowym lub kolistym, nad nimi w prezbiterium na zmianę występują profil pionowy i rybi pęcherz, a w oknie wschodnim dwa wijące się rybie pęcherze ustawione pionowo. Okno wschodnie korpusu nawowego posiada laskowanie zakończone trzema ostrołukami, które zostały połączone linią kolistą. Równocześnie laskowanie przedłużono ku górze do dużego ostrołuku. W środkowej części powtórzone w odbiciu zwierciadlanym fragment ostrołuku przedłużonego do linii kolistych. Drugie okno nawy i czwarte nad ostrołukami otrzymały koło, a trzecie – pionowy profil.

Kościół parafialny w **Bolesławcu** wznoszono od 1482 do 1521 r. W 1583 r. przekuto trzy okna prezbiterium, które mają profilowane ościeża i podział laskowaniem na trzy części. Maswerki pozostały w południowych oknach prezbiterium, w północnych oknach zakrystii oraz w zachodnim oknie nawy południowej. Południowe okno wieloboku wschodniego zamykającego nawę południową jest dwudzielne, z profilowanym słupkiem dochodzącym do szczytu ostrołuku. Nakłada się on na trójliść obejmujący całą szerokość otworu. Ościeża okna są profilowane dwiema dość szerokimi wklęsłkami. Drugie okno prezbiterium jest trójdzielne, laskowanie kończy się po bokach ostrołukiem, a na środku – łąkiem w ośli grzbiet. Nad nimi znajdują się dwa koła przedzielone skośną falistą linią. Najwyżej umieszczono asymetrycznie łąkę. Wschodnie i północne okna zakrystii są dwudzielne, z laskowaniem podzielonym i wydzielającym dwa niesymetryczne ostrołuki. Drugie okno zakrystii jest trójdzielne, z szerokim kołem bez podziałów w podłuczcu. Zachodnie okno nawy południowej jest dwudzielne, z laskowaniem zakończonym trójkątem o lekko wklęsłych ramionach. Łączą się one z centralnie położonym wypukłym kwadratem, który na obwodzie uzupełniają trójkąty i czworoboki o lekko wygiętych ramionach.

Kościół parafialny w **Lwówku Śląskim** jest trójnawową budowlą halową z trójnawowym prezbiterium halowym zakończonym trzema wielobokami. Korpus nawowy powstał w 2. poł. XV w., a prezbiterium ukończono w 1. ćw. XVI w. [10]. Okna są wysokie i szerokie, czterodzielne w elewacjach podłużnych. W elewacji południowej korpusu każde okno otrzymało inny maswerk. Okno zachodnie posiada laskowanie, które w strefie podłuczca dzieli się i liniami kolistymi tworzy kolejne piętra ostrołuków. W dwóch kolejnych oknach laskowanie kończy się ostrołukami z wpisanymi trójliściami. Wyżej środkowa laska rozdwa się i zamyka dwa duże ostrołuki, które wypełniają we wschodnim oknie po dwie łąki, a w środkowym figury o płynnych kształtach. W środkowym oknie podłuczca zajmują dwa „trójkąty” oddzielone pionową laską, natomiast w oknie wschodnim na osi występuje forma łąki i owalu nad nią, tworzące zdeformowany rybi pęcherz.

Maswerk wschodniego okna korpusu nawowego został powtórzony we wszystkich trzech oknach połud-

writhing mouchettes set in a vertical position. The eastern window of the aisle body has the tracery arrangement ending with three pointed arches which were connected by a circular line. The tracery layout was elongated up to the big pointed arch. In the central part a fragment of the pointed arch elongated to the circular lines was repeated in a mirror reflection. The second window of the aisle and the fourth window above the pointed arches received a circle, whereas the third window – a vertical profile.

The parish church in **Bolesławiec** was erected in the years 1482–1521. In 1583 three windows were made in the presbytery and they had profiled jambs as well as a tracery layout division into three parts. Tracery was preserved in the southern windows of the presbytery as well as in the northern windows of the sacristy and in the western window of the southern aisle. The southern window of the eastern polygon, which closes the southern aisle, is bipartite with a profiled small pillar reaching the top of the pointed arch. It overlaps with the trefoil covering the entire width of the opening. Jambs of windows are profiled with two quite wide concavities. The second window of the presbytery is tripartite and the tracery layout ends with a pointed arch on the sides, whereas in the middle – with an arch in the form of the ogee. Above them there are two circles divided by an oblique wavy line. A tear was situated asymmetrically at the highest place. The eastern and northern windows of the sacristy are bipartite with a divided tracery layout and separated two non-symmetrical pointed arches. The second window of the sacristy is tripartite with a wide circle without any divisions in the window-head. The western window of the southern aisle is bipartite with the tracery layout ending with a triangle with slightly concave arms. They are connected with a centrally situated convex square which is complemented by triangles on its perimeter and quadrangles with slightly bent arms.

The parish church in **Lwówek Śląski** is a structure with one nave and two aisles with a three-aisle hall presbytery ended with three polygons. The nave body was built in the second half of the 15<sup>th</sup> century and the presbytery was completed in the first quarter of the 16<sup>th</sup> century [10]. The windows are high, wide and quadripartite in longitudinal facades. In the southern facade of the body each window has a different tracery. The western window has the mullions which are divided and forms the next levels of pointed arches in the window-head. In the next two windows the tracery layout ends with pointed arches with trefoils. Higher the central stonework splits and closes two large pointed arches which are filled with tears in pairs in the eastern window, whereas the central one is filled with figures with smooth shapes. In the central window the area below the arch comprises two “triangles” separated by vertical stonework, whereas in the eastern window on its axis there is a form of a small tear and an oval above it which create a deformed mouchette.

The tracery of the eastern window of the aisle body was repeated in all three southern windows of the presbytery and in the northern facade. Different designs of tracery were applied in the eastern polygons. In the central polygon the windows are tripartite with the tracery layout

niowych prezbiterium oraz w elewacji północnej. Odmiennie kompozycje maswerków wprowadzono we wschodnich wielobokach. W wieloboku środkowym okna są trójdzielne z laskowaniem zamkniętym ostrołukami z wpisaniem trójliściem, a równocześnie połączono co drugi ostrołuk linią tworzącą wspólnie dwa przecinające się łuki półkoliste. Nad nimi umieszczono koło podzielone na trzy części. Górna część koła nie wpisuje się jak dotychczas w ostrołuk podłucza, lecz wtapia w niego. Okno wschodnie otrzymało profilowane ościeża z głęboką wklęsłą. Okna w wielobokach zamykających nawy boczne są najwęższe, dwudzielne. Laskowanie zamykają łagodne ostrołuki z wpisanymi trójliściami kolistymi. Nad nimi umieszczono koło z podziałem na trzy części. W tych maswerkach w miejscu dolnej części koła znajdują się fragmenty ostrołuków. W oknach wschodnich wieloboków niektóre profile zostały lekko przedłużone poza obrys ostrołuku lub laskowań.

W 1559 r. dobudowano kaplice i kruchty przy kościele parafialnym w Lwówku Śląskim. Występują w nich ostatnie gotyckie okna maswerkowe na Śląsku. Okna pięterowej kaplicy południowej są niewielkich rozmiarów, ale trójdzielne. Okna na piętrze otrzymały profilowane obramienia. Maswerk prawego okna z połączonymi łukami kolistymi i górnym półkołem z podziałem na trzy części przypomina maswerk wieloboku nawy głównej. Podłucze okna lewego oraz dolnego, nad ostrołukami z trójliściami, wypełniają przecinające się łukowane linie. Okno kaplicy nad zakrystią ma maswerk identyczny jak w oknach prezbiterium. Piętro nad kruchtą otrzymało okno trójdzielne. Laskowanie kończą łuki półkoliste z kolistymi trójliściami. Z łuków wychodzą krzyżujące się profile, wygięte łukowato ku górze.

### Podsumowanie

Pod względem kompozycji maswerki powstałe od początku XV do połowy XVI w. można podzielić ogólnie, podobnie jak w poprzednich okresach, na centralne i kilkupoziomowe (il. 6–8). Wykorzystywano w nich formy kół, ostrołuków, łuków półkolistych i wieloliści wzbogacone o nowe elementy. Z różnorodności form wynikają dalsze klasyfikacje. Wśród maswerków centralnych wyróżniono sześć grup od A do F (il. 6). Do grupy A zaliczono kompozycje z wieloliściem wpisanym w koło. Jest to podstawowy motyw stosowany na Śląsku od połowy XIII w. i występujący do połowy XV w. Wywodzi się z pierwszego maswerku w Reims z 1210 r., który rozbudowano do czterodzielnego w korpusie kościoła w Saint-Denis (ok. 1235–1241), sześciodzielnego okna w prezbiterium katedry w Amiens (ok. 1245) i ośmiodzielnego okna wschodniego w katedrze w Lincoln (1256–1280) [11]. W czterodzielnych oknach w Namysłowie i Nysie laskowanie kończy się ostrołukiem z trójliściem. W trójdzielnych oknach w prezbiterium w Nysie ostrołuki dodatkowo połączono linią półkolistą. W dwóch oknach w Nysie koło z wieloliściem wypełniają trójliście i rybie pęcherze ułożone promieniście, w identycznym układzie lub naprzemiennie.

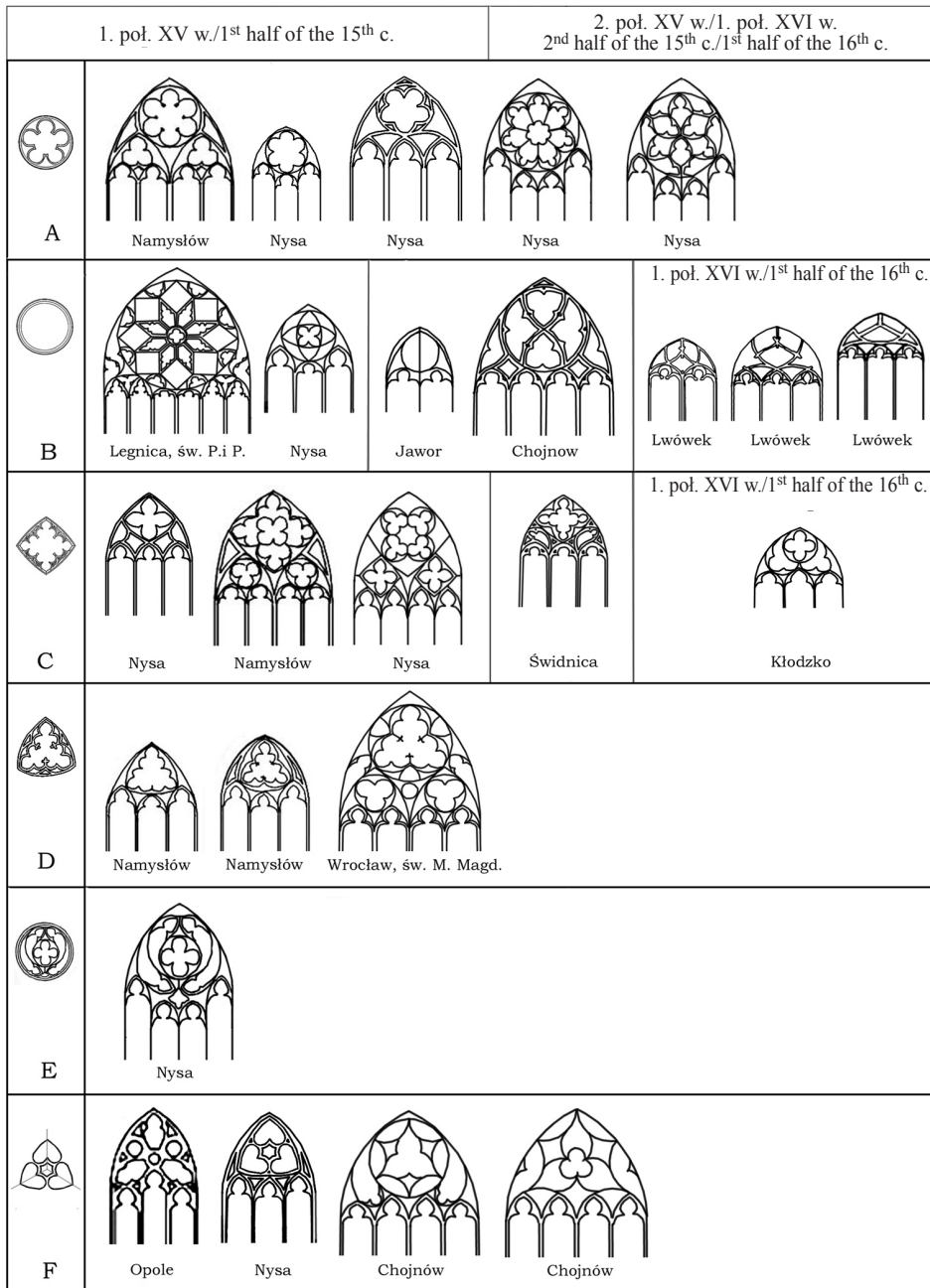
W grupie B znalazły się układy nowe, stosowane na Śląsku od 1. poł. XV w., w których koło wypełniono

closed with pointed arches enclosed with a trefoil and at the same time every other pointed arch was combined by a line forming together two intersecting semicircular arches. Above them a circle divided into three parts was placed. The upper part of the circle is not enclosed, as it was so far, in the pointed arch of the window-head but it blends in with it. The eastern window received profiled jambs with a deep concavity. Windows in the polygons which end the aisles are narrowest and bipartite. The tracery layout is finished with smooth pointed arches enclosed with circular trefoils. Above them there is a circle divided into three parts. In these tracery designs at the lower part of the circle there are fragments of pointed arches. In the eastern windows of the polygons some profiles were slightly elongated beyond the layout of the pointed arch or the tracery arrangement.

In 1559 chapels and vestibules were added to the parish church in Lwówek Śląski. They have the last Gothic window tracery in Silesia. The windows of the one-storey southern chapel are quite small but tripartite. The windows on the first floor have profiled framing. The tracery of the right window, which is connected with circular arches and the upper semicircle divided into three parts, resembles the tracery of the polygon of the nave. The windows-head of the left and lower windows are filled with intersecting arched lines above the pointed arches with trefoils. The chapel window above the sacristy has an identical tracery with the windows in the presbytery. The storey above the vestibule received a tripartite window. The tracery layout is finished with semicircular arches with circular trefoils. The arches continue with crossing profiles angled upwards.

### Summary

In terms of composition, the tracery which was created from the beginning of the 15<sup>th</sup> century to the half of the 16<sup>th</sup> century can be generally divided, similarly to the previous periods, into the central and multi-level (Fig. 6–8). Forms of circles, pointed arches, semicircular arches and multi-foils enriched with new elements were applied in them. Further classifications result from the variety of forms. Among the tracery designs six groups from A to F were distinguished (Fig. 6). Designs with a multi-foil enclosed with a circle belong to group A. It is a fundamental motive used in Silesia since the half of 13<sup>th</sup> century, which appeared till the half of the 15<sup>th</sup> century. It originates from the first tracery in Reims from 1210, which was extended to the quadripartite window in the church body in Saint-Denis (about 1235–1241), to sexpartite window in the presbytery of the cathedral in Amiens (about 1245) and eastern octopartite window in the cathedral in Lincoln (1256–1280) [11]. In the quadripartite windows in Namysłów and Nysa the tracery layout ends with a pointed arch with a trefoil. In the tripartite window in the presbytery in Nysa pointed arches were additionally connected by a semicircular line. In two windows in Nysa a circle with a multi-foil is filled with trefoils and mouchettes arranged radially in an identical system or alternately.



Il. 6. Maswerki  
o kompozycji centralnej  
(oprac. H. Golasz-Szołomicka)

Fig. 6. Traceries with  
a central composition  
(by H. Golasz-Szołomicka)

różnymi elementami. W kościele św. Piotra i Pawła w Legnicy występuje sześciopromienne okno o bogatej i niespotykanej kompozycji składającej się z promieniście ułożonych wieloliści oraz rombów i kwadratów wokół nich. Podobne elementy znajdują się w rozecie północnego ramienia transeptu w katedrze w Chartres (1230/1240) [11]. W trójdzielnej oknie w Nysie koło wypełniają dwie przecinające się soczewki z czteroliściem w środku. Z 2. poł. XV w. pochodzą dwa okna w Jaworze i Chojnowie. Pierwsze z nich jest niewielkie, dwudzielne, z kołem przeciętym na pół pionowym profilem stanowiącym przedłużenie środkowej łaski. Czterdzielnne okno w Chojnowie w podłuczcu ma duże koło wypełnione czterema ostrołukowymi trójliściami, które na złączeniu dają miękko wyginający się kształt litery X. Trzy okna z Lwówka pochodzące z 1. poł. XVI w. stanowią kolejne modyfikacje z kołem podzielonym na trzy części. Już

Group B comprises new arrangements which were used in Silesia since the first half of the 15<sup>th</sup> century where the circle was filled with various elements. In St Peter and Paul Church in Legnica there is a sexpartite window with a rich and unique composition consisting of radially arranged multi-foils as well as rhombuses and squares around them. Similar elements appear in the rosette of the northern transept arm in the cathedral in Chartres (1230/1240) [11]. In the tripartite window in Nysa the circle is filled with two intersecting lenses with a quatrefoil in the centre. Two windows in Jawor and Chojnow date back to the second half of the 15<sup>th</sup> century. The first of them is rather small, bipartite with a circle cut in two by means of the half-vertical profile constituting the extension of the central stonework. A quadripartite window in Chojnow in the area below the arch has a big circle filled with four ogival trefoils

w pierwszym oknie górna część koła wtapia się w ostrołuk, a w następnych widać coraz mniej górnej części – w zasadzie przestają one tworzyć kompozycję centralną. Nowym motywem są półkoliste łęki łączące co drugie laskowanie oraz fragmenty profili przechodzące poza koło i ucięte, podobnie jak uczyniono z żebrami w sklepieniach kaplic w Lwówku.

Centralne kompozycje tworzone także z wieloliści wpisanych w „wypukły kwadrat” (il. 6C) lub „wypukły trójkąt” (il. 6D). Te formy występowały już w XIV w.

Tylko w jednym oknie w Nysie czteroliść obejmują rybie pęcherze (il. 6E), charakterystyczny motyw z XIV w. W XV w. zaprzestano stosowania wirujących rybich pęcherzy, występujących w XIV w., ale układano z nich inne kompozycje.

Do grupy F zaliczono układy promieniste, zbudowane z trójliści i serc. W Chojnowie ramiona trójliści mają zakończenie w kształcie osłego grzbietu. Między nimi znajdują się trzy lub dwa elementy tworzące wspólnie sześciobok o wklęsłych bokach. Strefę podłucza uzupełniają rybie pęcherze.

Znacznie więcej maswerków otrzymało kompozycje nazwane kilkupoziomowymi, podzielono je na osiem grup od G do O (il. 7, 8). Wśród nich są układy występujące w XIV w., jak trzy czteroliście w kołach ustawione piętrowo (il. 7G) oraz wieloliście ułożone koncentrycznie (H), które stosowano przez cały XV w. W kościele św. Piotra i Pawła znajdują się okna sześci- i ośmiopielne, ze zdwojonymi układami czteroliści. W podłuczu uzupełniają je rybie pęcherze, a między kołami – lilijki. Jedynym oknem o układzie niesymetrycznym jest maswerk w Bolesławcu z 2. poł. XV w., w którym górne koło zamieniono na leżkę.

W XV i XVI w. podłucze maswerków wypełniano rybimi pęcherzami ułożonymi pionowo, poziomo i skośnie (il. 7I). Proporcje rybich pęcherzy są różne – od szerokich do bardzo wydłużonych. Najwcześniejszym przykładem układu pionowego jest maswerk z prezbiterium kolegiaty głogowskiej (1. poł. XIV w.). Początki takich kompozycji sięgają 1230 r., gdy powstały okna nawy północnej prezbiterium kościoła St. Mary w Beverley [11]. Podobne maswerkki zastosowano w Minster w Beverley w nawie północnej korpusu (1308–1349). Za najwspanialsze kompozycje uważane są: „Bishop’s Eye” – okno w południowym ramieniu transeptu katedry w Lincoln z 1320 r. [11] oraz zachodnie okno w katedrze w Yorku w kształcie serca z 1338 r. [11]. Maswerkki śląskie mają mniejszą liczbę elementów, dopiero sześciopielne okna w katedrze w Świdnicy i w kościele Panny Marii w Legnicy (2. poł. XV w.) otrzymały ich więcej i o smuklejszych proporcjach. Tylko w kościele w Kłodzku z 1. poł. XVI w. wystąpiły dwa rybie pęcherze wirujące w kole. Po bokach towarzyszą im dwa kolejne zwrócone ku dołowi.

W kościele św. Piotra i Pawła w Legnicy (il. 8K) występują okna, w których podłucze wypełniają piętrowo identyczne, drobne formy rybich pęcherzy lub czteroliści<sup>5</sup>.

which give a softly bent shape of letter X at the join. Three windows from Lwówek dating from the first half of the 16<sup>th</sup> century constitute the next modifications with the circle divided into three parts. Already in the first window the upper part of the circle blends in with the pointed arch and in the next ones we can see less and less of the upper part – in fact, they cease to create a central composition. A new motive consists of semicircular arches connecting every other tracery arrangement as well as fragments of profiles going outside the circle and cut, similarly with the ribs in the vaults of the chapels in Lwówek.

Central compositions were also created from multi-foils enclosed with a “convex square” (Fig. 6C) or a “convex triangle” (Fig. 6D). These forms were already in use in the 14<sup>th</sup> century.

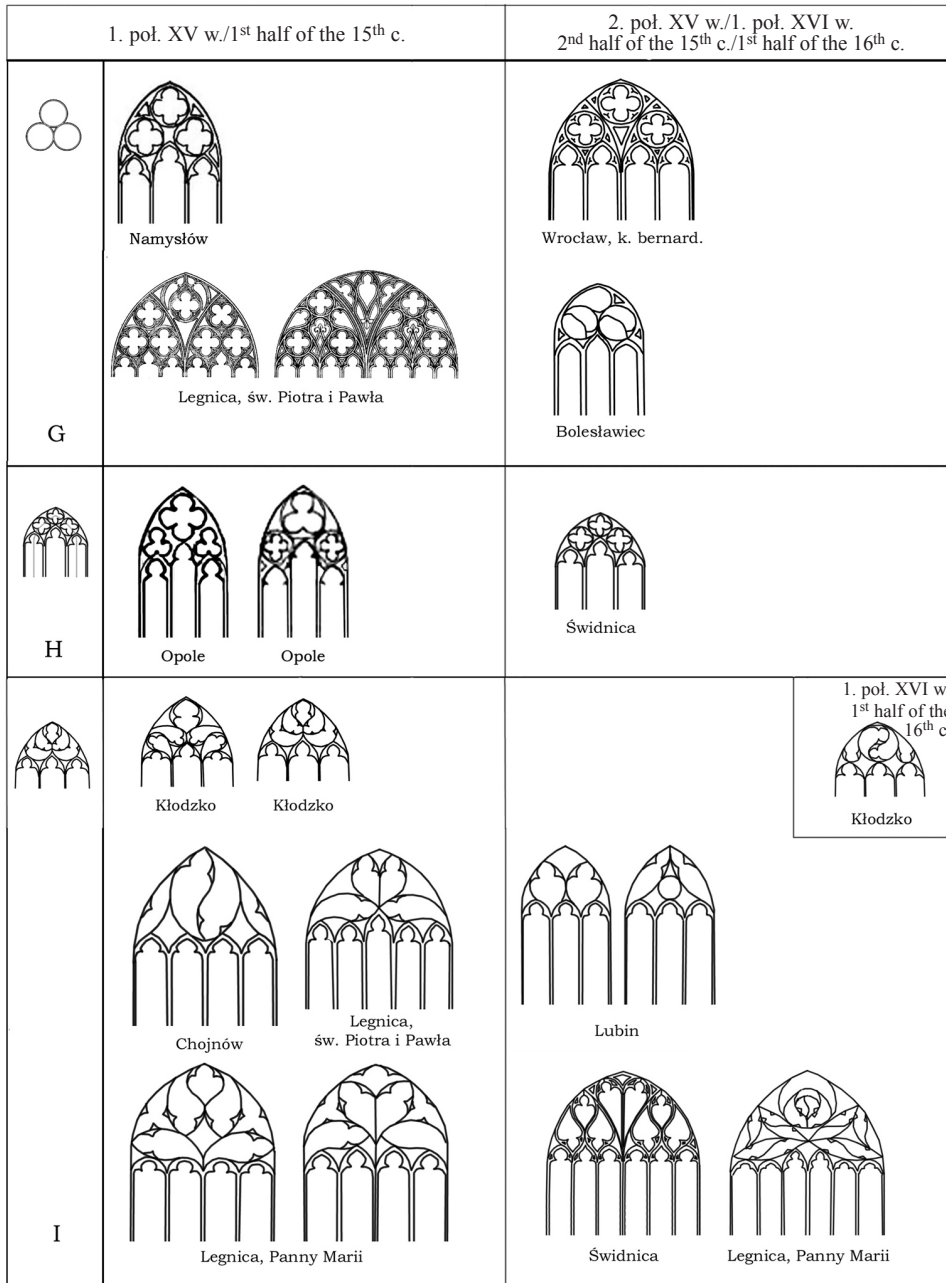
The window in Nysa is the only one in which a quatrefoil is enclosed with mouchettes (Fig. 6E) – a characteristic motive of the 14<sup>th</sup> century. In the 15<sup>th</sup> century spinning mouchettes, which appeared in the 14<sup>th</sup> century were no more used and other compositions were arranged from them.

Radial system arranged from trefoils and hearts belong to group F. In Chojnów trefoil arms have ends in the shape of the ogee. Among them there are three or two elements which together form a hexagon with concave edges. The area below the arch is complemented by mouchette.

Compositions called multi-level received much more tracery and they were divided into eight groups from G to O (Fig. 7, 8). Among these arrangements there are the ones that appear in the 14<sup>th</sup> century such as three quatrefoils in circles set in tiers (Fig. 7G) and concentrically arranged multi-foils (H) which were used during the whole 15<sup>th</sup> century. In St Peter and Paul Church there are sex- and octopartite with doubled arrangements of quatrefoils. In the window-head they are complemented by mouchettes, whereas between circles – by lilies. The only window of the asymmetrical arrangement is the tracery in Bolesławiec from the second half of the 15<sup>th</sup> century in which the upper circle was replaced by a small tear.

In the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century the area below the arches of tracery was filled with mouchettes set in a vertical, oblique and horizontal position (Fig. 7I). The proportions of mouchettes are different – from wide to very elongated. The earliest example of the vertical arrangement is the tracery of the presbytery of Głogów Collegiate (1<sup>st</sup> half of the 15<sup>th</sup> century). The beginnings of such compositions date back to 1230 when windows of the northern nave of St Mary Church presbytery in Beverley were built [11]. Similar tracery was used in Minster in Beverley in the northern aisle of the body (1308–1349). Bishop’s Eye – the window in the southern transept arm of the cathedral in Lincoln from 1320 [11] and the western window in the cathedral in York in the shape of a heart from 1338 [11] are considered to be the most remarkable compositions. The Silesian tracery has a smaller number of elements, only the sexpartite windows in the Cathedral in Świdnica and in Virgin Mary Church in Legnica (2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> century) received more of them and with slimmer proportions. The church in Kłodzko from the 1<sup>st</sup> half of the 16<sup>th</sup> century was the only one to have two mouchettes

<sup>5</sup> G. Binding czas powstania okien kaplic legnickich określił na lata 1327–1379 [11, s. 337].



Il. 7. Maswerki o kompozycji kilkupoziomowej (oprac. H. Golasz-Szołomicka)

Fig. 7. Traceries with several levels of composition (by H. Golasz-Szołomicka)

W 2. poł. XIV w. w korpusie kościoła w Nysie wykonano maswerk, w którym piętrowo powtórzono 3+2 trójliście w kole, podobny znajduje się w kościele w Kłodzku z 1. poł. XV w. Układy te wywodzą się z maswerków angielskich i występują w prezbiterium katedry w Exeter (1280–1309) oraz w kaplicy mariackiej katedry w Wells (przed 1326) [11].

Poziomo układane podobne motywy stosowano także w 2. poł. XV w. (il. 8L). W dwóch oknach są to otwarte trójliście, a w zachodnim oknie kościoła bernardynów we Wrocławiu występują ostrołuki tworzące falujące linie. Płynne linie łączą bardzo rozbudowany maswerk okna w transepcie katedry w Pradze – wielkie półkola, soczewka, ośli grzbiet (P. Parler 1380–1390).






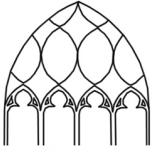






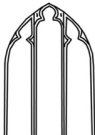


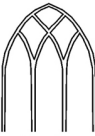

Kolejną, dość liczną grupę tworzą maswerki o nowych kompozycjach i figurach krzywoliniowych (il. 8M). W kaplicy w Nysie nad trzema ostrołukami poprowadzo-

spinning around in a circle. On both sides they are accompanied by two other ones facing downwards.

In St Peter and Paul Church In Legnica (Fig. 8K) there are windows in which the window-head is filled with identical small forms of mouchettes or quatrefoils in tiers<sup>5</sup>. In the 2<sup>nd</sup> half of the 14<sup>th</sup> century in the church body in Nysa the tracery was made in which 3+2 arrangement of trefoils in a circle was repeated in tiers; similar tracery can be seen in the church from the 1<sup>st</sup> half of the 15<sup>th</sup> century in Kłodzko. These arrangements originate from the English tracery and occur in the presbytery of the Cathedral in Exeter (1280–1309) and in St Mary's chapel of the Cathedral in Wells (before 1326) [11].

<sup>5</sup> G. Binding determined the time of making windows of Legnica chapels for the years 1327–1379 [11, p. 337].



	1. poł. XV w./1 <sup>st</sup> half of the 15 <sup>th</sup> c.	2. poł. XV w./1. poł. XVI w. 2 <sup>nd</sup> half of the 15 <sup>th</sup> c./1 <sup>st</sup> half of the 16 <sup>th</sup> c.	
K	 Legnica, św. Piotra i Pawła	 Kłodzko	
L		 Jawor	 Wrocław, k. bernard.
			 Wrocław, k. bernardynów
M	 Nysa	 Jawor	 Lwówek
		 Jawor	 Lwówek
N	 Legnica, św. Piotra i Pawła	 Chojnów	 Namysłów
O	 Żary	 Wrocław, k. bernard.	 Lwówek

Il. 8. Maswerki o kompozycji kilkupoziomowej (oprac. H. Golasz-Szołomicka)  
Fig. 8. Traceries with several levels of composition (by H. Golasz-Szołomicka)

no miękką linią dwie przecinające się pętle, tworzące na środku kształt soczewki. W oknach w kościele bernardynów w Jaworze w 2. poł. XV w. poszukiwano nowych rozwiązań – najprostsze to rezygnacja z górnego elementu i przedłużenie środkowej laski aż do szczytu ostrołuku. W oknie trójdzielnym przedłużono dwie laski do ostrołuku, a równocześnie półkolami połączono co drugą laskę. Z przedłużonych linii utworzono w górze odwrócony ostrołuk. Maswerki z płynnie prowadzonymi liniami występują w kościele św. Piotra i Pawła w Görlitz (1423–1497) [12] oraz w kościele zamkowym w Wittenberdze (1490–1509, K. Pflüger).

W 1. poł. XVI w. w Lwówku czterodzielne okna wypełniono maswerkami krzywoliniowymi, tworzącymi różne, swobodne kształty (il. 8M). W trójdzielnych oknach południowej kaplicy nad ostrołukami łączącymi laskowanie poprowadzono kilka lekko wygiętych, prze-

Similar motives which arranged horizontally were also used in the 2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> century (Fig. 8L). In the two windows these are open trefoils and in the western window of the Bernardine Church in Wrocław there are pointed arches forming wavy lines. Smooth lines connect very large window tracery in the transept of the cathedral in Prague – large semicircles, a lens, a ogee (P. Parler 1380–1390).

Another, quite a numerous group, consists of tracery with new compositions and curvilinear figures (Fig. 8M). In the chapel in Nysa above the three pointed arches there are two intersecting loops in the form of a soft line, which create the shape of a lens in the middle. In the windows of the Bernardine Church in Jawor in the 2<sup>nd</sup> half of the 15<sup>th</sup> century new solutions were searched – the simplest one was the resignation from the upper element and the extension of the central tracery vertical element up to

cinających się linii. Nie udało się znaleźć przykładów podobnych do tych okien. Element środkowy tworzący kształt 8 oraz przecinające się linie wycięte łukowato występują w oknach kościoła św. Piotra i Pawła w Görlitz, ale w innych proporcjach.

W kilku oknach z 1. poł. XV w. występuje gęste laskowanie połączone w podłuczcu trójliściami i czteroliściami (il. 8N). Niewątpliwie jest to motyw wywodzący się z okien angielskich, określanych jako lancetowate. W transepcie kościoła Minster w Wimborne (1240–1360) znajduje się pięciodelne okno ze skromną dekoracją, a w kaplicy mariackiej przy katedrze w Chichester (1288–1304) [11] są okna trójdzielne o bardziej rozbudowanym maswerkku. Podobne, ale czterodelne znajdują się w prezbiterium tej katedry (1280–1300). Okna wzorowane na angielskich występują w kościołach niemieckich<sup>6</sup>: w zakrystii katedry w Kolonii (1277) [13], w kościele Panny Marii w Lubece (prezbiterium rozpoczęte w 1277 r.) [13], w katedrze w Regensburgu (korpus 1320–1340), w korpusie St. Lorenzkirche w Norymberdze (ok. 1350) oraz w prezbiterium kościoła parafialnego w Bambergu (1392–1431, P. Parler).

Od XIV w. okna z laskowaniem zakończonym w podłuczcu pojedynczymi, małymi ostrołukami stosowano w kościołach Pomorza Zachodniego (m.in. w kościołach w Gryficach, Kołbaczu, Kołobrzegu, Pyrzycach, Stargardzie Szczecińskim i Trzebiatowie) [14].

W kaplicy w Namysłowie wykonano dwa okna z pionowym laskowaniem, które przecinają dwa ramiona trójkąta z dekoracją od spodu – trójliściami w środku i połową trójliści po bokach. Podobnie dekorowany trójkąt znajduje się w oknie nad portalem Grosse Halle przy kościele św. Piotra i Pawła w Görlitz. Jest to szerokie okno czterodelne o łęku odcinkowym. Grosse Halle wzniesiono na początku XV w. i przebudowano na początku XVI w. [12].

Ostatnią grupę tworzą okna z laskowaniem, ale bez elementów kół, ostrołuków, wieloliści, charakterystycznych dla maswerków (il. 8O). W Żarach, Wrocławiu i Lwówku Śląskim utworzono nowe, linearne maswerkki z laskowaniami, które przedłużone tworzą w podłuczcu sieć lekko wygiętych, przecinających się linii. W Anglii motyw ten stosowano od około połowy XIII w. Przykładem może być trójdzielne okno w St. Mary-le-Wigford w Lincoln (ok. 1260) oraz okno prezbiterium katedry w Chichester (1280–1300) [11].

W okresie od XV do połowy XVI w. okna maswerkowe na Śląsku otrzymały wiele różnych kompozycji. Niektóre z nich znacznie wcześniej pojawiły się w kościołach zachodnich, zwłaszcza angielskich, jak układy linearne (il. 8N, O), a na Śląsku zaczęto je stosować od początku XV w. Prawdopodobnie przyszły za pośrednictwem budowniczych pracujących w Niemczech, na Pomorzu Zachodnim, a także mogły być wzorowane na oknach kościołów Piotra Parlera. Śląscy budowniczowie, znając różne przykłady maswerków z Zachodu czy Pomorza

the top of the pointed arch. In the tripartite window two vertical elements were extended to the pointed arch, while every other vertical element was combined by semicircles. A reversed pointed arch was formed in the upper part from the extended lines. Tracery with smooth lines appear in St Peter and Paul Church in Görlitz (1423–1497) [12] and in the castle church in Wittenberg (1490–1509, K. Pflüger).

In the 1<sup>st</sup> half of the 16<sup>th</sup> century in Lwówek four quadripartite windows were filled with curvilinear tracery which formed different and free shapes (Fig. 8M). In the tripartite windows of the southern chapel there are several slightly bent and intersecting lines above the pointed arches which ended the tracery design. We were unable to find examples similar to those windows. The central element in number eight shape as well as intersecting arched lines appear in the windows of St Peter and Paul Church in Görlitz but in different proportions.

In several windows from the 1<sup>st</sup> half of the 15<sup>th</sup> century we can notice tracery consisting of numerous stonework elements, which is connected by means of trefoils and quatrefoils in the window-head (Fig. 8N). Undoubtedly, this is a motive which derives from the English windows and it is known as a lancet window. In the transept of Minster Church in Wimborne (1240–1360) there is a pentapartite window with a simple decoration, whereas in St Mary's Chapel at the Cathedral of Chichester (1288–1304) [11] the windows are tripartite with more extensive tracery. Similar but quadripartite windows appear in the presbytery of this cathedral (1280–1300). The windows are modelled on the English patterns and appear in German churches<sup>6</sup>, i.e. in the sacristy of the cathedral in Cologne (1277) [13], in Mary Virgin Church in Lübeck (presbytery started in 1277) [13], in the cathedral in Regensburg (body 1320–1340), in the body of St Lorenz Church in Nuremberg (about 1350) and in the presbytery of the parish church in Bamberg (1392–1431, P. Parler).

Since the 14<sup>th</sup> century the windows with the tracery design ended in the window-head by means of single pointed arches were used in the churches of Western Pomerania (for instance in churches in Gryfice and Kołbacz, Kołobrzeg, Pyrzyce, Stargard Szczeciński and Trzebiatów) [14].

In the chapel in Namysłów two windows with vertical tracery were made and they cross-cut two arms of a triangle with a decoration from the bottom – a trefoil in the centre and a half of the trefoils on the sides. A similarly decorated triangle occurs in the window above the portal Grosse Halle at St Peter and Paul Church in Görlitz. It is a wide quadripartite window with a segmental arch. Grosse Halle was erected at the beginning of the 15<sup>th</sup> century and it was rebuilt at the beginning of the 16<sup>th</sup> century [12].

The last group consists of windows with tracery designs, however, without such elements as circles, pointed arches, multi-foils, which are so characteristic of tracery (Fig. 8O). In Żary, Wrocław and Lwówek Śląski new

<sup>6</sup> G. Binding nie zwrócił uwagi na ten typ okien w Niemczech [11].

<sup>6</sup> G. Binding makes no mention of this window type in Germany [11].

Zachodniego, tworzyli wiele nowych, własnych kompozycji. Wyjątkowe są kościoły, w których powtarzano kilka motywów, w większości niemal każde okno ma inny maswerk.

linear tracery with vertical decorations was made; it was elongated and it formed a net of slightly curved intersecting lines in the area below the arch. This motive was used in England starting from the middle of the 13<sup>th</sup> century. A tripartite window in St Mary-le-Wigford in Lincoln (about 1260) can be an example as well as one of the windows in the cathedral presbytery in Chichester (1280–1300) [11].

In a period from the 15<sup>th</sup> century until the mid-16<sup>th</sup> century window tracery in Silesia received a wide variety of compositions. Some of these compositions, such as linear arrangements (Fig. 8N, O) appeared much earlier in the western churches, particularly in the English churches, whereas in Silesia they were used since the beginning of the 15<sup>th</sup> century. Probably they came through builders working in Germany and Western Pomerania as well as they could be modelled on the windows of churches by Peter Parler. Silesian builders who were familiar with various examples of tracery in the West or Western Pomerania, created many new compositions of their own. The churches in which several motives were repeated are unique and in most of them almost every window has a different tracery design.

Translated by  
Bogusław Setkiewicz

### Bibliografia/References

- [1] *Architektura gotycka w Polsce*, T. Mroczko i M. Arsyński (red.), T. 2: *Katalog zabytków*, A. Włodarek (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1995.
- [2] Pilch J., *Leksykon zabytków architektury Dolnego Śląska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2005.
- [3] Pilch J., *Leksykon zabytków architektury Górnego Śląska*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2008.
- [4] Kozaczewska-Golasz H., *Opole – katedra pw. Znalezienia Krzyża Świętego*, „Architectus” 2014, Nr 1(37), 9–18.
- [5] Burgemeister L., Grundmann G., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Kommissionsverlag Von Wilh. Gottl. Korn., Breslau 1933.
- [6] Niemczyk M., *Kaplice mieszczkańskie na Śląsku w okresie późnego gotyku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1983, R. 13, 9–65.
- [7] Lasota C., Legendziewicz A., *Badania gotyckiej architektury Namysłowa. Kościół parafialny miasta lokacyjnego*, „Architectus” 2005, Nr 1–2(17–18), 21–33.
- [8] Hanulanka D., *Świdnica*, seria *Śląsk w zabytkach sztuki*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973.
- [9] Steinborn B.G., *Lubin*, seria *Śląsk w zabytkach sztuki*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- [10] Kozaczewska-Golasz H., Golasz-Szołomicka H., *Średniowieczne kościoły halowe na Śląsku*, cz. 3, GRANT, Wrocław 2012.
- [11] Bindig G., *Masswerk*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1989.
- [12] Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. 3, Verlag Von Wilh. Gottl. Korn., Breslau 1891.
- [13] *Gotyck. Architektura, rzeźba, malarstwo*, R. Toman (red.), Köne-mann, 2004.
- [14] Pilch J., Kowalski S., *Leksykon zabytków, architektury Pomorza Zachodniego i ziemi lubuskiej*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2012.

### Streszczenie

W artykule przedstawiono śląskie maswerk, które zachowały się w 10 kościołach wzniesionych od początku XV w. do około połowy XVI w. oraz w kaplicach kościołów wcześniej ukończonych. Pod względem kompozycji można je podzielić na centralne i kilkupiętne. Wykorzystano w nich formy kół, ostrołuków, łuków półkolistych, wielolici i rybie pęcherzy stosowane w poprzednich okresach. Z elementów tych powstały nowe kompozycje, często stanowiące zwielokrotnienie układów wcześniejszych, ponieważ tworzone je dla szerokich okien cztero-, sześćo-, a nawet ośmiopiętne. Nowy układ pojawił się w centralnej kompozycji okna w kościele św. Piotra i Pawła w Legnicy, wzorowany na północnej rozecie katedry w Chartres. Rzadko występowały wirujące rybie pęcherze, ponieważ tworzone z nich nowe kompozycje. W kilku oknach całe podłuczca wypełnione zostały jednakowymi, drobnymi motywami. Pojawiły się formy i kompozycje krzywoliniowe. Angielskie pochodzenie mają maswerk, w których gęste laskowanie łączą w górze pojedyncze ostrołuki, oraz z laskowaniami przecinającymi się w podłuczcu. Budowniczości śląscy znali maswerk stosowane na Zachodzie i z podobnych elementów tworzyli własne, nowe kompozycje.

**Słowa kluczowe:** Śląsk, kościoły XV–XVI w., maswerk

***Abstract***

The article presents Silesian traceries which have survived in ten churches created from the beginning of the 15<sup>th</sup> to mid-16<sup>th</sup> and also in chapels of churches built earlier. With regard to their composition they may be divided into a central one or several levels. Such forms as circles, pointed arches, semicircular arches, multi-foils and mouchettes were used as in former periods. New compositions were formed from these elements, often being manifold of earlier ones, because they were created for wide quadripartite, sexpartite, and octopartite windows. The new arrangement appeared in the central composition of the window in St Peter and Paul Church in Legnica modeled on the north rosette in the Chartres Cathedral. Rotating mouchettes appeared seldom because they were used in new compositions. In a few windows the whole window-head were filled with identical, small motives. There appeared curvilinear forms and compositions. Traceries have an English origin in which dense fluting is connected, in the upper part, by individual pointed arches and with fluting intersecting in the area below the arch. Silesian builders were familiar with traceries used in the West and they created their own new compositions with these elements.

**Key words:** Silesia, churches from the 15<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> century, tracery windows



**Miłosława Sieradzka, Małgorzata Milecka\***

## *Ogrody klasztoru sióstr niepokalanek w Nowym Sączu*

### *Convent gardens of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Nowy Sącz*

Klasztorne założenia ogrodowe stanowią liczną grupę obiektów spójnych zarówno pod względem użytkowania terenu, jak i kompozycji. Charakteryzują się najtrwalszą tradycją miejsca i najdłużej utrzymującymi się funkcjami, co czyni je niezwykle cennymi obiektami dokumentującymi historię i rozkwit sztuki ogrodowej [1].

Rola klasztorów w rozwoju wszystkich dziedzin życia od kultury, po rolnictwo i ogrodnictwo w Polsce i w całej Europie jest ogromna. A. Brückner, opisując znaczenie, jakie w kształtowaniu się kultury na ziemiach polskich odegrały zakony, podkreśla: [...] *byli znakomitymi gospodarzami, kultura krajowa wiele im zawdzięczała, szczególnie wyszła z ogrodów klasztornych uprawa wszelkich kwiatów, drzew owocowych szlachetniejszych i warzyw* [za: 2, s. 142]. Najstarsze ślady ogrodów ozdobnych w Polsce zachowały się przy klasztorach. Tam właśnie już od czasów średniowiecza grupowały się elity intelektualne i religijne. Zgromadzenia zakonne niosły także pomoc społeczeństwu poprzez opiekę medyczną i edukację. Dzięki zakonnikom powstało wiele ksiąg poświęconych dokumentowaniu gatunków roślin, popularyzacji rolnictwa, ogrodnictwa, a nawet sztuki ogrodowej. Im także zawdzięczamy doniosłe odkrycia naukowe w tej materii.

Wszystkie założone w przeszłości zespoły klasztorne ewoluowały z biegiem czasu, odpowiadając na zmieniające się potrzeby wspólnoty. Pod względem przestrzennym każdy z nich był rezultatem przekształceń uczynio-

Convent garden layouts constitute a large group of objects which are consistent, both in terms of function and composition. They are characterized by the most lasting tradition of the place and the most durable functions, which makes them highly valuable objects documenting history and development of garden art [1].

The role of religious orders in the development of all spheres of life such as culture, agriculture and horticulture in Poland and all over Europe is not to be underestimated. A. Brückner, referring to the role of convents and monasteries in the development of culture in the Polish lands, stresses that: [...] *they were excellent hosts, national culture owes them a lot, it was in convent and monastery gardens that cultivation of all flowers, noble fruit trees and vegetables originated* [from: 2, p. 142]. The oldest traces of ornamental gardens in Poland are preserved at monasteries and convents. Since mediaeval times, intellectual and religious elites found their place there. Religious communities also helped the society by providing healthcare and education. Monks and nuns created many books documenting species of plants, popularization of agriculture, horticulture or even garden art. Some momentous scientific discoveries in this matter were made by monks too.

All the convent and monastery layouts founded in the past evolved in the process of time, in response to changing community needs. In terms of space, each convent was a result of transformations that were made in order to adjust the whole structure to a given situation and requirements of the particular times. Nowadays, it is extremely important for these complexes to retain their authentic

\* Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie/University of Life Sciences in Lublin.



Il. 1. Biały Klasztor. Na pierwszym planie brama główna w kamiennym murze otaczającym środkową część założenia i zasadzone przed nim kasztanowce (fot. M. Sieradzka)

Fig. 1. Biały Klasztor (White Convent). In the foreground the main gate in the stone wall surrounding the central part of the layout and plantings of chestnut trees in front of the wall (photo by M. Sieradzka)

nych w celu dostosowania całej struktury do określonej sytuacji i wymogów chwili. W dzisiejszych czasach niezwykle ważne jest, aby zespoły te zachowały autentyzm – także pod względem wpisania w krajobraz – dawnych kompozycji przestrzennych, ale również czytelności dawnych funkcji terenu. I tak w miejscach, gdzie niegdyś uprawiane były ogrody, winniśmy dążyć, by obszar przez nie zajmowany nie zatracił swego dawnego znaczenia (funkcjonalnego i symbolicznego) – by względnie wierne przeniosły w teraźniejszość i przyszłość tradycję, z której się wywodzą [3].

Ranga ogrodu w kulturze od wieków była doniosła. Niestety współcześnie jakby zapominamy o przesłaniu, jakie niesie ogród jako idea mikroświata, w którym człowiek może dokonywać kreacji – porządkować, urządzać, powoływać do życia lub też życie zamykać [por. 4, s. 146]. Już w średniowieczu ogród był ważnym symbolem – odwzorowaniem uporządkowanego przez Stwórcę świata – ponieważ ci, którzy go zakładali i zajmowali się nim, inspirowali się wierzeniami i wartościami chrześcijańskimi. W wiekach późniejszych postawa ta się utrzymała, choć stosownie do środków wyrazu właściwych dla kolejnych prądów sztuki była wyrażana poprzez coraz to inne narracje uwypuklające znaczenie ogrodu jako miejsca szczególnego, stanowiącego swoiste sacrum. Piękno jest sposobem, w jakim chrześcijanie oddają chwałę Bogu, tak więc tworzenie i utrzymanie ogrodu było uważane za akt modlitwy i wiary [5].

W takim właśnie kontekście należy postrzegać ogrody klasztorne, jakie od średniowiecza powstawały i ewoluowały na terenie całej Europy – niekiedy bezpowrotnie ginęły lub też w całkiem nowych formach się odradzały. Każdy ogród jest bowiem zjawiskiem efemerycznym, może być ważnym środkiem artystycznego wyrazu i swoistym symbolem życia. Nie można jednak zapominać, że

character of old spatial compositions with regard to being blended in with the surrounding landscape and as a reminder of their old functions. So the places which used to be gardens ought to be preserved according to their historic significance (functional and symbolic) so that with relative fidelity they could transfer the tradition that they come from to the present and the future [3].

The status of the garden in culture has been of great significance for ages. Unfortunately, nowadays we seem to forget the message that is embodied in the garden as an idea of a micro-world in which man is able to create by organising, arranging, bringing to life or closing life [cf. 4, p. 146]. As early as in the Middle Ages the garden was an important symbol – an imitation of the world ordered by the Creator – because those who set it up and looked after it were inspired by Christian beliefs and values. This attitude could also be noticed in subsequent centuries, although depending on means of expression characteristic of successive art trends, it was conveyed by more and more various narrations that emphasised the meaning of the garden as a special place constituting a specific sacrum. For Christians, beauty is a means of glorifying God, hence garden creation and maintenance was considered to be an act of prayer and faith [5].

It is in this context that we must look at convent and monastery gardens – places that were created and evolved from mediaeval times all over Europe, at times irretrievably destroyed or sometimes reborn in completely new forms. Each garden is in fact an ephemeral phenomenon, it can be an important means of artistic expression and a specific symbol of life. We must bear in mind, however, that it was always a place where domesticated plants were cultivated, plants so needed in the life of a monastic or convent community. Conjunction of the aforementioned ideas and the purely utilitarian significance of the garden constitutes a key to understanding its role in the monastic life and this in turn is a basis for the proper execution of restoration works carried out on this group of objects.

This article presents a complex of gardens accompanying the convent of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Nowy Sącz which was set up at the end of the 19<sup>th</sup> century, in the areas of the Franciscan Fathers estate which was founded by Saint Kinga of Poland (1234–1294) and ousted by Emperor Joseph II (1785). A short history of the complex is presented with an emphasis on the history of the formation of the garden composition followed by the main conservation issues, research on vegetation and garden composition and as a consequence a suggestion of the direction of restoration of the gardens so that, as we said in the beginning, they could transfer the most beautiful traditions of convent garden art into the future.

### *History of the foundation of gardens in Biały Klasztor*

The congregation of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary was established in Rome in 1859 by Mother Józefa Karska and Mother Marcelina Darowska. The aim of the congregation – apart from serving God – was work for Poland, for its future

był od zawsze miejscem uprawy roślin użytkowych, tak potrzebnych w życiu wspólnoty zakonnej. Połączenie wyżej przytoczonych idei i czysto utylitarnej funkcji ogrodu jest kluczem do zrozumienia jego roli w życiu zgromadzenia, co z kolei stanowi podstawę do prawidłowego prowadzenia prac rewitalizacyjnych tej grupy obiektów.

Niniejszy artykuł jest prezentacją zespołu ogrodów towarzyszących klasztorowi sióstr niepokalanek, który powstał pod koniec XIX w. w Nowym Sączu, na terenach dawnej posiadłości ojców franciszkanów, osadzonych w tym miejscu jeszcze przez św. Kingę (1234–1292), a wyurugowanych przez cesarza Józefa II (1785). Przedstawiono tu krótko dzieje zespołu z ukierunkowaniem na historię kształtowania kompozycji ogrodowej, następnie omówiono główne problemy konserwatorskie, badania szaty roślinnej i kompozycji ogrodowej, a w konsekwencji propozycję kierunku rewitalizacji ogrodów, by zgodnie ze słowami zawartymi we wprowadzeniu, przenosiły one w przyszłość najpiękniejsze tradycje klasztornej sztuki ogrodowej.

### Historia założenia ogrodów w Białym Klasztorze

Zgromadzenie Sióstr Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny zawiązało się w Rzymie w roku 1859 pod przewodnictwem Matki Józefy Karskiej oraz Matki Marceliny Darowskiej. Celem powstania zgromadzenia – oprócz służby Bogu – była praca dla Polski, dla jej przyszłości, dla jej odrodzenia poprzez chrześcijańskie wychowanie kobiety do odpowiedzialności, wzmocnienia duchowego rodziny – w czasach zaborów i prześladowań polskości. W roku 1863 domem macierzystym zakonu stał się Jazłowiec w Galicji Wschodniej, gdzie wypracowany został model funkcjonowania wspólnoty i przygotowano ją do dzieła wychowawczego, które siostry rozpoczęły już we wrześniu tego samego roku. Z czasem, wraz ze zwiększającą się liczbą powołań, ale też uczennic, tworzone kolejne fundacje. Nowosądecka, nazywana Białym Klasztorem, powstała w latach 1894–1897 jako czwarta fundacja galicyjska tego zgromadzenia.

W roku 1894 Matka Marcelina, przełożona, zakupiła od władz Nowego Sącza posiadłość obejmującą: [...] *rolę kamienicę* [zbiornik nad rzeką Kamienicą], *pastwisko, las, olszynę i wikliny, potok, realność zwaną Browarem, parcelę budowlaną, łąkę i drogi polne, staw, ogród z częścią Młynówki miejskiej przepływającą przez realność, bez ogrodu strzeleckiego. W sumie 17 morgów ziemi za 15 000 zł austriackich* [6]. Założenie klasztorne ulokowało się wtedy właściwie pod miastem, pośród otwartego krajobrazu pól uprawnych, przez który prowadziła droga polna na stację kolejową oraz druga droga do miasta. Obecnie obszar klasztoru położony jest w części wschodniej śródmieścia Nowego Sącza, otoczony przestrzenią zurbanizowaną, osiedlami jedno- i wielorodzinnymi, drogą szybkiego ruchu, całości dopełnia gmach nowego kościoła i jaskrawy budynek Mc'Donald'a (il. 2).

Matka Marcelina Darowska przeznaczyła Biały Klasztor na miejsce pracy wychowawczo-dydaktycznej zgromadzenia. Obok szkoły średniej z internatem aż do roku



Il. 2. Teren klasztoru na tle współczesnego zagospodarowania.

Linia o największym zakresie jest granicą założenia pierwotnego, które swoim terytorium sięgało aż do rzeki Kamienicy. Linia o średnim zakresie pokazuje granicę współczesnego założenia, linia o najmniejszym zakresie to granica ścisłej ochrony konserwatorskiej; 1) budynek klasztoru, 2) zespół zabudowań gospodarczych, 3) budynek kapelanii, 4) grobowiec sióstr, 5) park otaczający klasztor w granicach kamiennego muru, 6) szklarnie, 7) łąka, 8) fragment niecki po zasypianym stawie, 9) kościół, 10) figura Matki Bożej stojąca w swoim pierwotnym miejscu (dawnym ogrodzie strzeleckim nabytym przez siostry), 11) McDonald's, 12) hotel, 13) budynek dawnego młyna pracującego nad Młynówką (na podstawie mapy pozyskanej z portalu MapsGoogle, <https://maps.google.pl/>, data dostępu: styczeń 2012)

Fig. 2. The convent grounds against the background of the current development. The line with the greatest range is the border of the original layout, which reached as far as to the Kamienica river. The medium range line shows the border of the contemporary layout while the smallest range line is the border of the strict conservation protection; 1) convent building, 2) farmhouses complex, 3) chaplain building, 4) sisters' tomb, 5) park around the convent within the stone wall borders, 6) glasshouses, 7) meadow, 8) fragment of the old pond basin, 9) church, 10) statue of Virgin Mary standing in its original place (in the former shooting garden that was purchased by the Sisters), 11) McDonald's, 12) hotel, 13) former mill building situated upon the Młynówka river (based on the map from the portal MapsGoogle, <https://maps.google.pl/>, accessed: January 2012)

and for its rebirth by educating women to be responsible Christian mothers and by providing spiritual support for families – at the time of the partitions and persecution of Polishness. In 1863 Jazłowiec in Eastern Galicia became the motherhouse of the order, where a model of the community functioning was prepared along with its educational tasks, which were commenced by the Sisters in September the same year. In the course of time successive foundations were set up along with the increasing number of vocations as well as students. The Nowy Sącz foundation, also called Biały Klasztor (White Convent) was established in the years 1894–1897 as the fourth Galician foundation of this congregation.



Il. 3. Klasztor w czasie budowy (1897)  
(w zbiorach zgromadzenia w Nowym Sączu)

Fig. 3. Convent during construction works (1897)  
(in congregation collections in Nowy Sącz)

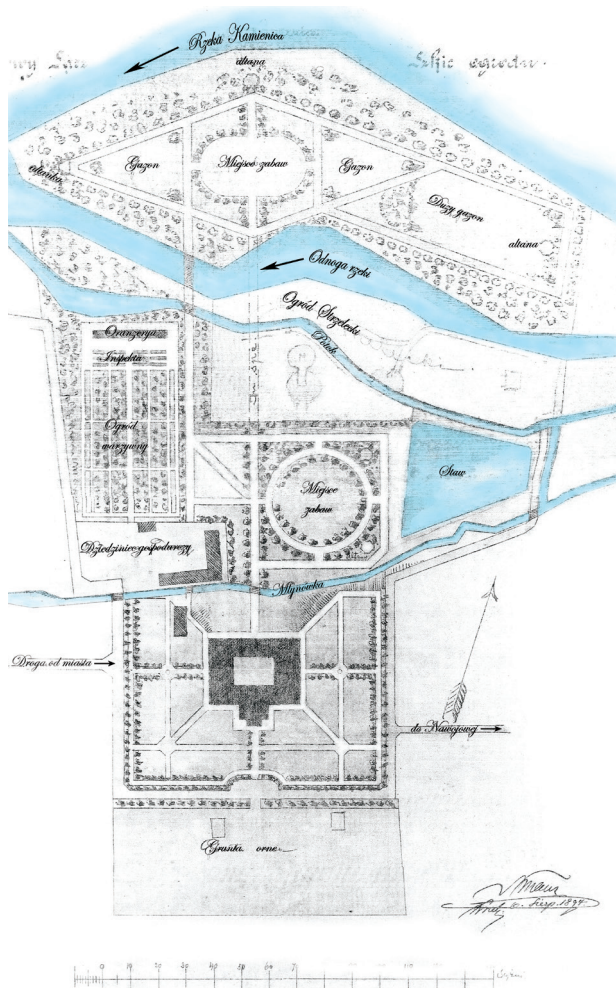
1933 istniała tu bardzo popularna, bezpłatna szkoła ludowo-podstawowa dla dzieci z okolicy, szczególnie z pobliskiej Kolonii Kolejarzy. W roku szkolnym 1897/1898 w szkole średniej było zaledwie 16 uczennic (liczba ta jednak w miarę lat szybko wzrastała), natomiast w szkółce już w pierwszym roku jej funkcjonowania było aż 120 dzieci.

Od czasu powstania i poświęcenia domu praca apostołska zgromadzenia w Białym Klasztorze trwa nieprzerwanie. Siostry obecnie prowadzą w nim technikum gastronomiczno-hotelarskie, zasadniczą szkołę gastronomiczną, internat, przedszkole oraz ciastkarnię z małą kawiarenką w piwnicach.

Budynek klasztoru (il. 3) projektował Karol Knaus (1846–1904), znany architekt krakowski, konserwator i budowniczy wielu obiektów w Krakowie i Galicji (m.in. ratusza nowosądeckiego) [7]. Na prośbę Matki Marceliny stworzył również dwa plany ogrodu (pierwszy – o charakterze swobodnym nie został widocznie zaakceptowany, skoro powstał drugi plan – zrealizowany przynajmniej częściowo – il. 4) i w dotychczasowych opracowaniach konserwatorskich uznawany jest za twórcę założenia ogrodowego otaczającego klasztor.

Jednak podczas przeprowadzonej kwerendy archiwalnych okazało się, że Matka Marcelina zerwała współpracę z Karolem Knausem i zamówiła jeszcze jeden projekt, który wykonywał Pan Klus<sup>1</sup>. W liście do Władysława Halickiego (budowniczego klasztoru) z 20 sierpnia 1895 r. Matka Marcelina napisała, iż otrzymała nowy plan ogrodu wraz z kosztorysem: [...] *P. Klus przysłał mi plan i kosztorys ogrodu. Plan ładny – kosztorys wysoki: bo na*

<sup>1</sup> W dokumentach archiwalnych zgromadzenia ani razu nie wymieniono imienia Pana Klusa. Być może był to Ignacy Klus. Znalaziono wzmiankę o nim w książce *Wspomnienia ogrodnika* Edmunda Jankowskiego [8]. Autor opisuje go jako ogrodnika krakowskiego, instruktora praktycznych kursów ogrodnictwa, wykładowcę na Kursach Wieczorowych Ogrodnictwa prowadzonych przez Towarzystwo Ogrodnicze w Krakowie. W roku 1903 był członkiem zespołu ekspertów, który ułożył dobór owoców dla kilku stref Galicji.



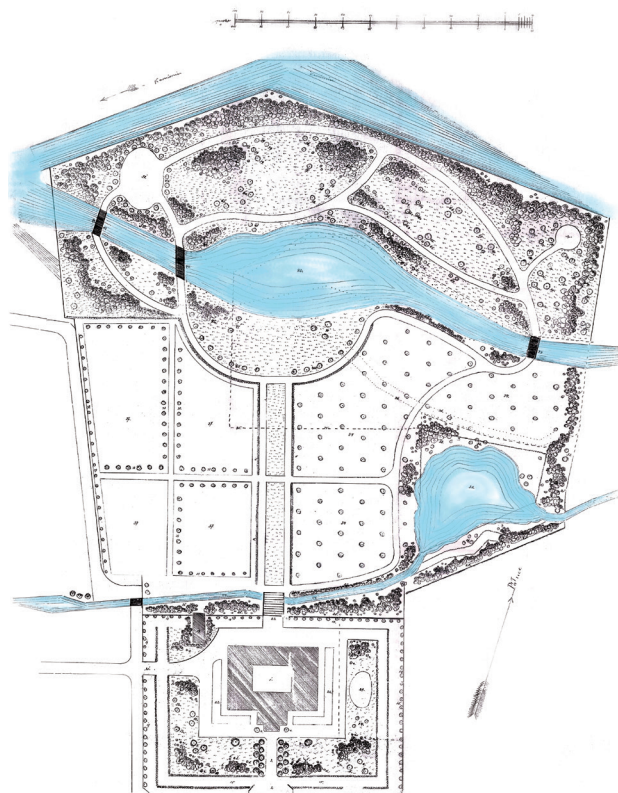
Il. 4. Plan ogrodu z 6 sierpnia 1894 r., wykonany przez architekta Karola Knausa (załącznik do *Ewidencji ogrodu* z roku 1980/1982, w zbiorach zgromadzenia w Nowym Sączu)

Fig. 4. Garden plan dated 6 August 1894, made by architect Karol Knaus (annex to *Garden Registry* of 1980/1982, in congregation collections in Nowy Sącz)

In 1894 Mother Marcelina, the Superior, from Nowy Sącz city authorities bought an estate that comprised [...] *a gravel pit on the Kamienica river, a pasture, a forest, an alder forest with osier beds, a stream, a property called Browar, a construction plot, meadows and dirt roads, a pond, a garden with a part of city millrace (Młynówka) flowing through the estate, without a shooting garden. In total 17 morgas of land for 15 thousand Austrian zlotys* [6]. In those times the convent layout was in fact located beyond the town, among the open landscape of farmlands, intersected by a dirt road leading to the railway station and another road to leading to town. At present the convent is situated in the eastern part of Nowy Sącz downtown and it is surrounded by urban areas, one- and multi-family estates, a dual carriageway, all topped by a new church building and a bright McDonald's building (Fig. 2).

Mother Marcelina Darowska designated Biały Klasztor to be a place for educational work of the congregation. Apart from the boarding high school, there was another school here which existed until 1933, namely a free folk-primary school for local children, especially from the





Il. 5. Domniemany plan ogrodu Klusa z sierpnia 1895 r. (w zbiorach zgromadzenia w Nowym Sączu)

Fig. 5. Alleged plan of Klus' garden from August 1895 (in congregation collections in Nowy Sącz)

6000 fl. [9]. Rzeczywiście w archiwum sióstr w Nowym Sączu odnaleziono jeszcze jeden plan ogrodu, niestety niepodpisany (il. 5). Ponieważ jednak podziałka skali została podana w sążniach (jednostce miary używanej w tym czasie w zaborze austriackim), wskazuje to na podobny czas powstania co powstanie planu Karola Knausa.

Sama Matka Marcelina przywiązywała dużą wagę do zagospodarowania ogrodów dla zgromadzenia i miała wizję jego kompozycji. W jednym z listów pisała: [...] *Niech Pan będzie łaskaw uprzedzi go [Klusa], że ja nie chcę nowożytnego, modnego ogrodu, pociętego w kwadraciki małymi uliczkami; nie chcę nawet dywanów różnobarwnych kwiatków. Pragnę mieć dużo pięknych drzew, dających cień (jak wyrosną). Szerokie chodniki, abyśmy miały gdzie chodzić a dzieci biegać, parę wyszutrowanych dla tych placów, na gry; dużo róż, trochę lilji, dużo krzewów, bżów, jaśminu itd. Pragnę aby był sad złożony z najlepszych gatunków owocowych drzew – uważam za konieczny ogród warzywny, aby dom miał pod dostatkiem jarzyn, inspekta, szparagarnię. Drzewa mi najmilsze są: świerki, lipy, kasztany, akacje. Oto co główne wedle myśli mojej. Teren nasz pod ogród, wydaje mi nielatwy do urządzenia, gatunek ziemi nie najlepszy. Stawek potrzebuje koniecznie oczyszczenia, wyszlamowania. Okropnie mi nie dogodził P. Knaus, posuwając na jedną stronę w bok budynek klasztorny, na jedną moją uwagę, że cały ogródek wokół niego szufladkowato wygląda, bez porozumienia ze mną. Ziąd wynikła konieczność dokupienia grun-*

nearby railway workers' estate Kolonia Kolejarzy. In the school year 1897/1898 the high school had only 16 students (in time this number increased fast), whereas the primary school already in the first year of its functioning had as many as 120 children.

Since the moment the Sisters' house was established and consecrated, the educational activity of the congregation in Biały Klasztor has continued incessantly. At present the Sisters run there a catering and hotel technical high school, a catering vocational school, a boarding house and a confectioner's with a small café in the cellars.

The convent building (Fig. 3) was designed by Karol Knaus (1846–1904), a well-known architect from Cracow who was also a restorer and builder of numerous objects in Cracow and Galicia (such as the town hall in Nowy Sącz) [7]. When requested by Mother Marcelina, he worked out two plans of the garden (the first one was rather free and it must have been rejected since the other one was created – at least partly implemented, see Fig. 4) and in the previous conservatory studies he is considered to be the author of the garden layout that surrounds the convent.

However, as the query of the archival records proved, it turned out that Mother Marcelina decided to stop cooperation with Karol Knaus and commissioned one more project which was executed by Mr. Klus<sup>1</sup>. In her letter to Władysław Halicki (a builder of the convent) dated 20 August 1895 Mother Marcelina wrote that she received a new garden plan along with an estimate: [...] *Mr. Klus sent me a garden plan with an estimate. The plan is nice, the estimate high, it amounts to 6000 fl.* [9]. In fact, one more garden plan was found in the congregation archives in Nowy Sącz, unfortunately unsigned (Fig. 5). Taking into account the fact that the measuring scale was given in fathoms (the unit of measure used at that time in the Austrian partition), we can assume that its time of origin was not far from the Karol Knaus' plan.

Mother Marcelina herself placed great emphasis on development of gardens for the congregation and she had her vision of the garden arrangement. In one of her letters she wrote: [...] *Could you be so kind as to forewarn him [Klus] that I do not want a modern fashionable garden cut into squares by tiny streets; I don't even want multicolored carpets of flowers. I would like to have a lot of beautiful trees giving shade (when they grow up). Wide footpaths where we could tread and where children could run, some gravel squares for play; many roses, some lilies, plenty of bushes, lilac, jasmine etc. I wish to have a garden of the best species of fruit trees, a vegetable garden is a must so that we could have plenty of vegetables, a hotbed and asparagus fields. The dearest to me are trees: spruces, lindens, chestnuts, acacias. This is what*

<sup>1</sup> In the congregation archival documents, there is no mention of Mr. Klus' first name. Perhaps it was Ignacy Klus. A mention of him can be found in book *Wspomnienia ogrodnika (Gardener's Memoirs)* by Edmund Jankowski [8]. The author describes him as a Cracow gardener, an instructor of practical gardening courses, a lecturer at Horticulture Evening Courses conducted by the Horticulture Association in Cracow. In 1903 he was a member of a team of experts who prepared a selection of fruits for a few Galicia zones.

*tu od strony wschodniej. Niech Pan łaskawie dotknie tej kwestyi z właścicielką owego gruntu, a także kwestyi nabycia dla nas ogrodu strzeleckiego<sup>2</sup>.*

### **Badania ogrodu klasztornego**

Badania ogrodów należących do Białego Klasztoru zostały poprzedzone szczegółową inwentaryzacją zasobu przyrodniczo-krajobrazowego oraz studium historyczno-kompozycyjnym całego zespołu. W badaniach wykorzystano metody bezpośrednie i pośrednie [10]. Metody bezpośrednie polegały na przeprowadzeniu szczegółowej inwentaryzacji dendrologicznej oraz terenowej i sporządzeniu dokumentacji fotograficznej. Pozwoliło to na rozpoznanie stanu zachowania obiektów budowlanych i przyrodniczych znajdujących się na obszarze założenia. Na podstawie zebranych danych określona została w przybliżeniu struktura wiekowa drzew<sup>3</sup>. Pozwoliło to określić najstarszy drzewostan, najprawdopodobniej pochodzący z okresu budowy założenia, i porównać jego stan zachowania z układem pierwotnym, na podstawie analiz, posiłkując się dostępnymi materiałami źródłowymi.

Metody pośrednie polegały przede wszystkim na zebraniu i przeanalizowaniu dość bogatych (jak się szczęśliwie okazało) źródeł historycznych. Udało się bowiem dotrzeć do bardzo interesującej korespondencji Matki Przełożonej z architektem i budowniczym klasztoru z czasów jego powstawania, zachowała się umowa wstępna z architektem, inne umowy i rachunki za wykonane prace. Do naszych czasów przetrwało wiele planów budowy, w tym plany ogrodu, a także mapy ewidencyjne i katastralne. Zachowały się też liczne zdjęcia z różnych okresów istnienia założenia.

Źródła archiwalne do dziejów ogrodów klasztornych, na jakie natrafiono w zbiorach sióstr, są bardzo bogate i interesujące. Warto wymienić najważniejsze spośród nich.

Korespondencja:

– Listy Matki Marceliny do osób świeckich – przedrukowane w *Pismach*, tom 82; Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie;

– Korespondencja Karola Knausa (z lat 1894–1896); Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. teczka H1/2;

– Korespondencja Władysława Halickiego (z lat 1895–1898) dotycząca budowy klasztoru; Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. teczka H1/4;

– Korespondencja Matki Marceliny i Siostry Pauli z architektami i dostawcami (z lat 1895–1896); Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. Pud. 16.3 VI.

Plany i mapy:

– *Plan ogrodu z 15 lipca 1894 r.*, wykonany przez architekta Karola Knausa; Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. teczka H1/5;

*I cherish most. The terrain for the garden is not easy to arrange, the soil is far from the best. The pond needs thorough cleaning, silt removing. The design by Mr. Klus is totally unsuitable as it shifted a convent building to the side, at my remark that the whole surrounding garden looks too “drawer-like”, without consulting me. Therefore, we have to buy more grounds on the eastern side. Could you please discuss this issue with the owner of these grounds as well as the issue of purchasing a shooting garden for us<sup>2</sup>.*

### **Research on the convent garden**

Research on the convent gardens belonging to Biały Klasztor was preceded by a detailed nature-landscape resource inventory and a historical and compositional study of the whole complex. Direct and indirect methods were used for the research purposes [10]. Direct methods involved a detailed dendrological and field inventory as well as preparing photographic documentation. As a result, the state of preservation of buildings and natural objects situated within the layout was recognized. On the basis of the collected data, it was possible to determine roughly the age structure of the trees<sup>3</sup>. This made it possible to specify the oldest stand of trees originating most probably from the times of the layout construction and compare the state of preservation with the original system on the basis of comparative analyses with the use of available source materials.

Indirect methods consisted mainly in collecting and analysing quite rich (as it turned out) historical sources. We luckily managed to reach the very interesting correspondence of Mother Superior with the architect and builder of the convent from the time of its construction, a preliminary contract with the architect as well as other contracts and bills for the performed works. Many building plans survived until our times, including garden plans along with registration and cadastral maps. There are also numerous photographs of the layout coming from various periods.

The archival sources referring to the history of convent gardens, which were found in the Sisters' collections, are very rich and interesting. It is worth mentioning the most important among them.

Correspondence:

– Letters to laypersons by Mother Marcelina; reprinted in *Pisma*, vol. 82, Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów;

– Correspondence by Karol Knaus (from the years 1894–1896); Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register number H1/2;

– Correspondence by Władysław Halicki (from the years 1895–1898) regarding the convent construction; Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception

<sup>2</sup> List do W. Halickiego z 17 V 1895 r., Listy M. Marceliny do osób świeckich, tom 82 (przedrukowane), s. 104; oryginał: Pud 16.3.IV 8.11.

<sup>3</sup> Na podstawie [11].

<sup>2</sup> Letter to W. Halicki from 17 V 1895, Letters to laypersons by M. Marcelina, volume 82 (reprinted), p. 104; original: Pud 16.3.IV 8.11.

<sup>3</sup> On the basis of [11].

– *Rysunek domku furtowego i galerii arkadowej z 18 lipca 1894 r.*, podpisany przez Karola Knausa; Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. teczka H1/5;

– *Szkic ogrodu z 6 sierpnia 1894 r.*, wykonany przez architekta Karola Knausa (załącznik do *Ewidencji ogrodu z roku 1980/1982*); Zbiory Sióstr Niepokalanek w Nowym Sączu;

– *Sytuacja parcel przed kupnem w 1894 r.*; Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. teczka H1/5;

– *Sytuacja projektowanej budowy klasztoru w Nowym Sączu, sierpień 1894 r.*; Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. teczka H1/5;

– *Plan całego obszaru, który siostry nabyć chciały*, prawdopodobnie rok 1894; Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. teczka H1/5;

– *Plany klasztoru z 1894 i 1895 r.* wykonane przez architekta Karola Knausa; Zbiory Sióstr w Nowym Sączu;

– *Rysunki elewacji budynku klasztoru*, 4 sztuki; Zbiory Sióstr w Nowym Sączu;

– *Szkic projektu ogrodzenia i bramy z 1895 r.* – podpisane przez Karola Knausa; Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. teczka H1/5;

– *Szkic planu grobowca* – autorstwa budowniczego klasztoru – Władysława Halickiego; Zbiory Sióstr w Nowym Sączu;

– *Szkic ogrodu*, brak daty i autora, prawdopodobnie rok 1895, autor: wykonawca ogrodu – Pan Klus; Zbiory Sióstr w Nowym Sączu;

– *Sytuacja parcel w kwietniu 1907 r.*; Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. teczka H1/5;

– *Plan sytuacyjny zabudowań i ogrodu* – prawdopodobnie okres po II wojnie światowej; Archiwum Główne Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, sygn. teczka H1/5.

Ważnym uzupełnieniem tych materiałów były publikacje dotyczące historii zgromadzenia [6], historii Białego Klasztoru [12] oraz rozmowy z siostrami w Nowym Sączu i Szymanowie, gdzie mieści się obecnie ich główny dom zakonny.

Analiza obu pierwotnych planów kompozycji ogrodów, a także analiza porównawcza założenia znanego ze zdjęć i planów archiwalnych oraz współcześnie istniejącego, jak również wspomnienia sióstr wskazują na to, iż żaden z tych planów nie został w pełni zrealizowany. Niektóre rozwiązania jeszcze inaczej ukierunkowały warunki życia zgromadzenia.

Przeprowadzone badania i analizy wykazały, że:

– założenie klasztorne nie zachowało się w historycznych granicach;

– dużej zmianie uległy obszary otaczające zespół klasztorny, a stopień tych przekształceń jest nieodwracalny;

– stan zachowania historycznego układu, w granicach pozostających obecnie we władaniu sióstr, jest dość dobry – część centralna i południowa zachowały się w prawie niezmiennych granicach i wymagają tylko oczyszczenia z narosłych elementów zagospodarowania, uczytelnienia historycznej kompozycji, w niektórych miejscach przywrócenia jej elementów;

of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register number H1/4;

– Correspondence by Mother Marcelina and Sister Paula with architects and suppliers (from the years 1895–1896); Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register Pud. 16.3 VI.

Plans and maps:

– *Plan of the garden dated July 15, 1894*, made by architect Karol Knaus; Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register number H1/5;

– *Drawing of the gate house and arcade gallery from July 18, 1894*, signed by Karol Knaus; Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register number H1/5;

– *Sketch of the garden from August 6, 1894*; made by architect Karol Knaus (annex to *Garden Registry of 1980/1982*); Sisters' Collections in Nowy Sącz;

– *Location of plots of land before the purchase in 1894*; Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register number H1/5;

– *Location of the designed construction of the convent in Nowy Sącz, August 1894*; Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register number H1/5;

– *Plan of the whole area, which sisters wanted to purchase*, probably 1894; Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register number H1/5;

– *Plans of the convent from 1894 and 1895* made by architect Karol Knaus; Sisters' Collections in Nowy Sącz;

– *Drawings of the convent building facades*, 4 pieces; Sisters' Collections in Nowy Sącz;

– *Sketch of the fence and garden design from 1895* – signed by Karol Knaus; Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register number H1/5;

– *Sketch of the tomb plan* – by the convent's builder – Władysław Halicki; Sisters' Collections in Nowy Sącz;

– *Sketch of the garden*, no date or author, probably 1895, author: the garden's executor – Mr. Klus; Sisters' Collections in Nowy Sącz;

– *Location of plots of land In April 1907*; Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register number H1/5;

– *Plan of the buildings and gardens* – probably the period after World War II; Main Archives of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Szymanów, register number H1/5.

Publications on the history of the order [6], the history of the White Convent [12] and conversations with sisters in Nowy Sącz and Szymanów, where their main convent house is situated at present, constituted an important complementation to these materials.

The analysis of both original plans of the gardens' arrangements and the comparative analysis of the layout known from photographs and archival plans and of the present layout as well as memories of sisters indicate that

- największym i nieodwracalnym zmianom uległa część północna założenia;
- zachowały się wszystkie budynki i elementy małej architektury z czasów powstania założenia (obecne budynki klasztoru i kapelanii znajdują się w dobrym stanie technicznym, pozostałe obiekty należy poddawać w miarę potrzeb i możliwości finansowych zakonu pracom konserwacyjnym oraz renowacyjnym; należy przy tym zauważyć, że najczęściej starań potrzebują budynki w zespole gospodarczym);
- na przestrzeni lat narosła warstwa obiektów gospodarczych i wewnętrznych przegrodzeń stanowiących dysonans wewnętrznej kompozycji;
- starodrzew zachował się w niewielkim stopniu, ale prowadzone były przez siostry nasadzenia, szczególnie w ramach alei parkowych;
- na terenie parku znajduje się jeden pomnik przyrody i kilka drzew okazowych, wśród których najsłynniejszy jest tulipanowiec amerykański posadzony jeszcze przez Matkę Marcelinę;
- istniejące ubytki w nasadzeniach komponowanych oraz nieskończona pielęgnacja drzewostanu z roku 2010 predestynują do jej zakończenia zgodnie z projektem gospodarki drzewostanem oraz projektem rewaloryzacji.

### *Próba rewaloryzacji ogrodu*

Na podstawie zarysowanych powyżej badań i analiz zostały wypracowane główne kierunki proponowanych działań rewaloryzacyjnych (il. 6). Rewaloryzacja powinna objąć cały zespół w zachowanych do czasów współczesnych granicach, pokrywających się z terenem pozostającym we władaniu sióstr niepokalanek w Nowym Sączu. Jest to jednocześnie teren wpisany do rejestru zabytków. Proponowane działania w głównych wytycznych:

- nawiązują do kompozycji pierwotnej z czasów powstania klasztoru w latach 1894–1898 oraz początkowego jego istnienia – do I wojny światowej;
- nawiązują do tradycji ogrodu klasztorowego [13] z podziałem funkcjonalnym na strefy przeniknięte symboliką chrześcijańską – ogrody służące celom wspólnotowym, prywatnym, naukowym, kontemplacyjnym, wypoczynkowym, a także użytkowym;
- uwzględniają współczesne uwarunkowania oraz potrzeby zakonu.

W części środkowej założenia klasztorowego (zawartej w ramach kamiennego muru otaczającego budynek klasztoru) zaplanowana została rekonstrukcja układu na podstawie historycznych planów, w szczególności następujące działania:

- oczyszczenie kompozycji z obiektów i elementów dysharmonizujących, takich jak obiekty gospodarcze i przegrodzenia wewnętrzne;
- podkreślenie punktów węzłowych kompozycji w postaci placyków oraz renowacji nawierzchni alejek (powrót do alejek żwirowych) i uzupełnienia ubytków w nasadzeniach alejowych;
- w części wschodniej parku, w miejscu po wyburzonych szklarniach odtworzenie ogrodu ozdobno-kontemplacyjnego; na swoje historyczne miejsce, na osi wschod-

none of these plans was fully realized. Some solutions influenced life conditions of the order in completely different ways.

The research and analysis which were carried out showed the following aspects:

- the convent layout is not preserved in its historical borders;
- the areas surrounding the convent complex underwent significant changes and the degree of these transformations is irreversible;
- the condition of the layout historical preservation, within the limits owned at present by sisters, is quite good
- the central and southern part were preserved in almost unchanged limits and require only a removal of accumulated management elements, making the historical arrangement more understandable and restoration of its components in some places;
- the northern part of the layout underwent the largest and irreversible changes;
- all buildings and elements of street furniture from the period of the layout's foundation were preserved (present buildings of the convent and the chaplaincy are in good technical condition, whereas other objects must be subjected to restoration and renovation works according to the needs and financial capabilities of the order; however, it should be noted that buildings in the farm complex require the greatest care;
- over the years the layer of farm facilities and internal divisions, which introduced dissonance of the internal arrangement, became much bigger;
- old trees were preserved to a small degree but trees were planted by sisters, particularly within the frames of park alleys;
- in the territory of the park there is one natural monument and several show trees among which American tulip tree is most famous – it was planted by Mother Marcelina;
- the existing losses in the designed plantings and unfinished maintenance of the 2010 stand of trees predestine its completion in accordance with the stand management project and the restoration project.

### *Attempt at restoring the garden*

On the basis of the above presented research and analyses, the main directions of the suggested restoration works were prepared (Fig. 6). Restoration works ought to include the whole complex in the preserved current borders which are the same as the area owned by the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Nowy Sącz. At the same time this area is entered in the register of monuments. The proposed actions in their main guidelines:

- refer to the original layout from the times of the convent construction in the years 1894–1898 and its beginnings until World War I;
- refer to the convent garden tradition [13] functionally divided into zones with deep Christian symbolism – the gardens used for various community purposes as well as private, scientific, contemplation, relaxation and others;



Il. 6. Projekt rewitalizacji założenia ogrodowego Białego Klasztoru w Nowym Sączu: 1) wirydarz – zagospodarowanie, 2) aleje kasztanowcowe – uzupełnienie, 3) aleje grabowe – uzupełnienie, 4) figura Serca Pana Jezusa – przeniesienie na pierwotne miejsce z odtworzeniem rabaty różanej, 5) studnia ogrodowa – adaptacja, 6) ogród warzywny ze szklarnią – dekompozycja, 7) kojce dla psa – restauracja, 8) dziedziniec gospodarczy z zaadaptowaną studnią, gazonem oraz letnim ogródkiem dla ciastkarni, 9) parking na 16 miejsc postojowych, 10) zespół gospodarczy zaadaptowany na obiekt hotelowo-gastronomiczny, 11) dziedziniec z tulipanowcem, zaadaptowaną studnią i letnim ogródkiem, 12) parking na 12 miejsc, 13) ogród kwiatowo-ziolowy – restauracja, 14) sad klasztorny – częściowe odtworzenie, 15) aleja w ogrodzie dolnym ze szpalerami krzewów owocowych – odtworzenie, 16) łąka niezapominajkowa w niecce dawnego stawu – adaptacja, 17) ścieżka zdrowia, 18) zieleń wysoka osłaniająca, 19) zieleń uzupełniająca otoczenie grobowca, 20) aleja główna – uzupełnienie, 21) aleja jesionowa jako zakończenie głównej osi widokowej i akcent powiązania z otoczeniem, 22) tulipanowiec jako zakończenie osi widokowej i akcent powiązania z otoczeniem

Fig. 6. Project of restoration of the White Convent garden layout in Nowy Sącz: 1) viridarium (patio) – development, 2) chestnut avenues – supplementation, 3) hornbeam avenues – supplementation, 4) statue of the Heart of Jesus – transferring to the original place and restoring the rose flowerbed, 5) garden well – adaptation, 6) vegetable garden with a small greenhouse – decomposition, 7) dog play pen – restoration, 8) courtyard with an adapted well, a lawn and a summer garden for patisseries, 9) car park with 16 spaces for vehicles, 10) farm complex adapted as a hotel and restaurant facility, 11) courtyard with an American tulip tree, an adapted well and a summer garden, 12) car park with 12 spaces, 13) flower and herb garden – restoration, 14) convent orchard – partial reconstruction, 15) alley in the lower garden with rows of fruit shrubs – reconstruction, 16) forget-me-not meadow in the old pond basin – adaptation, 17) fitness trail, 18) surrounding high green, 19) green supplementing the tomb area, 20) main avenue – supplementing, 21) ash avenue as the end of the main viewing axis and a link with surroundings, 22) american tulip tree as the end of the viewing axis and a link with the surroundings

niej elewacji klasztoru, przewidziany jest powrót posągu Serca Pana Jezusa; wokół niego odtworzona zostanie rabata różana;

– powstanie ogrodu warzywnego (przeniesionego z ogrodu dolnego) na północ od ogrodu ozdobnego, wokół pozostawionego budynku kotłowni z małą szklarnią na piętrze; jest to element nowy w stosunku do pierwotnego zagospodarowania, ale nawiązuje do funkcjonujących tutaj od lat 70. XX w. upraw szklarniowych, ogród ten będzie oddzielony od otoczenia wysokim żywopłotem;

– take into consideration current conditions and needs of the order.

In the central part of the convent layout (within the boundaries of the stone wall that surrounds the convent building), the system reconstruction is planned on the basis of historic plans, particularly the following actions:

– removal of the elements that cause disharmony such as farm buildings and internal divisions;

– in the eastern part of the park, in the places of the demolished greenhouses, renovation of the ornamental-

- utworzenie parkingu w części północno-zachodniej parku, w miejscu zlikwidowanych kurników i ogrodu warzywnego, blisko wjazdu gospodarczego na teren klasztoru;

- zagospodarowanie dziedzińca gospodarczego, z adaptowaną na element ozdobny istniejącą studnią oraz aranżacją niskiej zieleni;

- zagospodarowanie wirydarza.

Część południowa założenia klasztorowego obejmująca tereny towarzyszące kapelanii i grobowca nie była objęta opracowaniem na żadnym historycznym planie. Nie zachowały się właściwie zdjęcia tych obszarów, choć wiadomo, że dość długo były wykorzystywane jako grunty orne. Przez ich środek, położona na osi całego założenia, przebiega aleja prowadząca do głównej bramy. Zaplanowane zostały zabiegi renowacyjne w obrębie jej nawierzchni, uzupełnienie ubytków w nasadzeniach drzewostanu oraz przywrócenie klombu na podjeździe przed bramą.

Poza tym zaproponowano ogólne uporządkowanie zastanego układu, czyli:

- pielęgnację istniejącej zieleni;

- przesadzenie w miejsca bardziej przestronne dość młodych szpalerów platanów i surmii posadzonych kilka lat temu przez siostry;

- dosadzenia drzew i krzewów o charakterze osłonowym od ulicy Królowej Jadwigi oraz osiedla Milenium;

- na kwartale z grobowcem, w celu zachowania równowagi kompozycyjnej – dosadzenie swobodnie ułożonych drzew i krzewów wzdłuż granic założenia oraz wokół murów grobowca.

W części północnej założenia klasztorowego, stanowiącej pozostałość dawnego ogrodu dolnego, ze względu na zbyt duże uszczuplenie tego obszaru i nieodwracalne przekształcenia, niemożliwe jest przywrócenie stanu pierwotnego zagospodarowania. Nawiązując jednak do zachowanego planu z 1895 r. oraz zdjęć archiwalnych, przewidziano zaakcentowanie głównej osi całego założenia poprzez odtworzenie podwójnej alejki z zielonym gazonem w środku i podkreślenie po obu stronach żywopłotem. Po lewej stronie alejki przewidziano adaptację istniejącego tu i mało wykorzystanego zespołu gospodarczego na obiekt o funkcji hotelowo-gastronomicznej. Może on być źródłem dodatkowych dochodów dla sióstr, jak również stanowić miejsce edukacji i praktyk dla uczennic z technikum gastronomiczno-hotelarskiego oraz zawodowej szkoły gastronomicznej. Ze względu na sąsiedztwo z ruchliwą arterią planuje się likwidację ogrodu warzywnego położonego na północ od zabudowy zespołu. W tym miejscu proponuje się posadzenie sadu (ozdobnego) oraz lokalizację parkingu obsługującego planowany zajazd. Po prawej stronie alejki, na terenie sięgającym do obecnego przedceptu, który dawniej był jedną z alejek okalających staw, planuje się odtworzenie sadu klasztorowego (użytkowego), ze starymi odmianami drzew owocowych. Ostatnie wnętrze ogrodowe stanowi pozostała część niecki zasypanego stawu wraz z terenami ją otaczającymi. Ponieważ zlikwidowane zostało boisko szkolne w sadzie, a siostry prosiły o uwzględnienie potrzeby wygospodarowania terenów sportowych dla swoich uczennic, zaplanowana została tutaj ścieżka zdrowia.

contemplation garden; Statue of the Heart of Jesus is to come back to its historical location, i.e. on the axis of the convent eastern facade, along with a rose flowerbed restored around it;

- setting up a vegetable garden (transferred from the lower garden) north of the ornamental garden, around the abandoned boiler house with a small glasshouse on the first floor; this is a new element in relation to the original development, but it refers to the greenhouses existing here since the 1970s; this garden will be separated from the surroundings by means of a high hedge;

- building a car park in the north-west part of the park, at the place of liquidated chicken houses and a vegetable garden, near the back entrance to the convent premises;

- development of the farm courtyard, with adapting the existing well as an ornamental element and arrangement of low green;

- development of the viridarium (patio).

The southern part of convent layout comprising the area around the chaplaincy and the tomb was not included in any studies on the historical plans. No photographs of these areas survived until our times, although we do know that they were used as arable land for quite a long time. An alley leading to the main gate located on the main axis of the entire layout runs in their central part. There are plans to renovate its surface, to supplement defects in plantings of trees and reconstruct the flower bed in the driveway in front of the main gate.

Additionally, the general ordering of the existing system was proposed as follows:

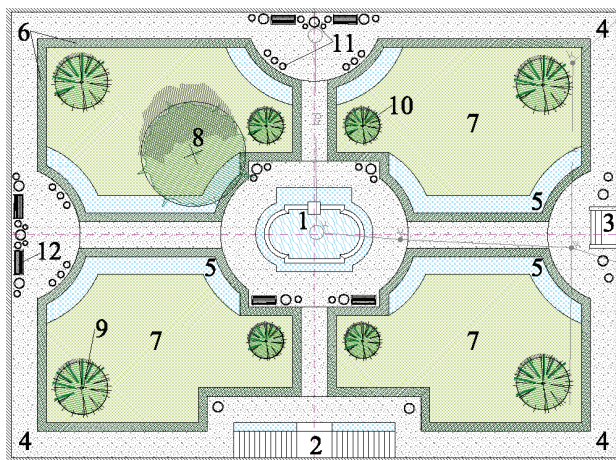
- taking care of the existing green;

- replanting rows of young plane trees and catalpas that were planted by the sisters a few years ago to more spacious areas;

- planting more trees and bushes as a means of protection from the side of Królowej Jadwigi Street and Milennium estate;

- additional plantings of freely arranged trees and bushes along the layout's boundaries and around the tomb's walls in the tomb quarter in order to maintain compositional balance.

In the northern part of the convent layout that constitutes the remnant of the former lower garden, due to depletion of the area and irreversible transformations, it is impossible to reconstruct the state of the original development. However, referring to a preserved plan dating from 1895 and archival photographs, there are plans to emphasize the main axis of the entire layout by reconstructing a double alley with a green lawn in the middle surrounded by a hedge on both sides. On the left side of the alley there is a rarely used farm building which is to be adapted into a hotel and restaurant facility. This may be a source of additional revenue for the sisters and it can be a good place for education and professional practice for students of the local catering and hotel technical high school and the catering vocational school. Due to the proximity of a busy thoroughfare, a vegetable garden situated north of the complex development is to be liquidated. In its place an ornamental orchard is proposed to be planted along with a car park to service the planned inn.



Il. 7. Projekt zagospodarowania wirydarza: 1) basen z posągami Najświętszej Marii Panny i fontannami – renowacja i przywrócenie funkcji, 2) schody główne i krata kuta z metalu – renowacja, 3) schody boczne – renowacja, 4) alejki żwirowe – renowacja, 5) rabaty roślinne, 6) obwódki żywopłotu z bukszpanu, 7) trawnik gazonowy, 8) drzewo jabłoni ozdobnej Red Sentinel, 9) krzewy cisu pośredniego Hicksii, 10) krzewy żywotnika zachodniego Ellwangeriana, 11) donice z roślinami, 12) ławki

Fig. 7. Project of viridarium development: 1) pool with the statue of Blessed Virgin Mary and fountains – renovation and reconstruction of functions, 2) main stairs and forged metal grille – renovation, 3) side stairs – renovation, 4) gravel alleys – renovation, 5) plant flowerbeds, 6) boxwood hedge rims, 7) grass lawn, 8) Red Sentinel decorative apple tree, 9) Hicksii Anglojap yew bushes, 10) Ellwangeriana white cedar bushes, 11) pots with plants, 12) benches

Będzie ona miała charakter krajobrazowy, swobodny, sprzyjający kontemplacji. Żwirowe, wijące się ścieżki będą rozszerzać się płynnie w kilku miejscach, tworząc placiki, na których mają być ustawione urządzenia do ćwiczeń. Aby nawiązać do istniejącego tu kiedyś stawu, niekiedy po nim planuje się obsadzić łąką kwiatną o niebieskiej barwie kwiatów.

Na koniec, aby uwypuklić znaczenie centralnie położonego ogrodu, jakim w każdym założeniu klasztorowym jest wirydarz, opracowany został projekt jego zagospodarowania (il. 7) oraz doboru gatunkowego nasadzeń roślinnych dla tego miejsca. W oparciu o historyczną ideę wirydarza [14] zaproponowany został:

- podział przestrzeni na cztery kwatery ogrodowe, przecięte alejkami na planie krzyża;
- basen z fontanną przed figurą Matki Bożej z Dzieciątkiem (zamiast obecnego kwietnika) – w punkcie centralnym, na przecięciu alejek, wpisujący się w „symbol wody żywej”;
- niski żywopłot z bukszpanu otaczający wnętrza kwatery w postaci trawnika z akcentami roślinnymi;
- dobór roślin inspirowany symboliką roślin biblijnych oraz symboliką maryjną.

Ideą projektową wirydarza było takie dopełnienie wnętrza roślinnością, aby stworzyć klimat intymności i wyciszenia sprzyjającego kontemplacji. Kolorystyka kwiatów nawiązywać ma do kolorystyki wykorzystanej przez siostry w swoich szatach zakonnych i symbolizującej czy-

On the right side of the alley, in the area reaching the existing shortcut footpath which used to be one of the alleys surrounding the pond, there are proposals to reconstruct the convent orchard with old varieties of fruit trees. The last garden interior is a remaining part of the old pond basin that was covered up along with its surroundings. Due to the fact that a school playground in the garden was liquidated, and the sisters signalled a necessity for some sport facilities for their female students, a fitness trail is planned in this place. Its free landscaped character shall facilitate contemplation. Gravel winding paths will broaden smoothly in several locations, thus creating small squares where some exercise equipment shall be placed. In order to make a reference to the pond which used to be there, its basin shall be planted with a flower meadow of blue-coloured flowers.

Finally, to emphasize the importance of a centrally located garden which in every convent layout is a viridarium (patio), a project of its development was prepared too (Fig. 7) along with the selection of various plant species for this place. Based on the historical idea of a viridarium [14], the following proposals were made:

- division of the space into four garden quarters, intersected by alleys on a cruciform plan;
- pool with a fountain in front of the Statue of Holy Mary with Child (instead of the existing flowerbed), situated centrally, at the intersection of alleys, referring to the “symbol of living water”;
- low boxwood hedge surrounding the interiors of the quarters in the form of a lawn with plant accents;
- selection of plants inspired by symbols of Biblical plants and Marian symbolism.

The design idea of the viridarium was to supplement the interior with plants in such a way so as to create the climate of intimacy and silence facilitating contemplation. The colours of flowers were to refer to the colours used by the sisters in their robes symbolising chastity and immaculate Mother of God, so they are white, blue and sapphire, at times broken by pink or pastel yellow, just to revive them.

In conclusion, we should add that the project outlined above was prepared taking into account remarks and suggestions of the sisters so that it would meet their expectations. After the project works were finalised, it was presented to the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary in Nowy Sącz, and they accepted it with satisfaction and welcomed the declaration of implementing the vision of a new convent garden, but taking into consideration its long tradition. Let us hope that this garden shall be not only a place of meeting the needs of the community but also a specific witness to the old tradition, although now in a considerably changed modern landscape.

Translated by  
Bogusław Setkiewicz

stość oraz niepokalanie Matki Bożej, a więc bieli, błękitu i szafiru, przełamanych czasem dla ożywienia – różem oraz pastelową żółcią.

W podsumowaniu należy dodać, że powyższy zarysowany projekt opracowywany był z uwzględnieniem uwag i sugestii sióstr, po to by spełniał ich oczekiwania. Po finalizacji prac projektowych został przedstawiony sio-

strom niepokalanom z Nowego Sącza, które przyjęły go z zadowoleniem i deklaracją realizowania wizji nowego, ale uwarunkowanego wieloletnią tradycją, ogrodu klasztorowego. Miejsmy nadzieję, że ogród ten będzie nie tylko miejscem realizowania potrzeb wspólnoty, ale swoistym świadkiem dawnej tradycji, choć we współczesnym, znacznie zmienionym już krajobrazie.

### Bibliografia/References

- [1] Milecka M., *Woda – źródło życia i jej znaczenie w ogrodach klasztornych*, „Ekonatura” 2011, Nr 11, 21–23.
- [2] Stępniewska B., *Kompozycja zieleni. Część II. Średniowiecze*, Politechnika Wrocławska, Wrocław 1993.
- [3] Milecka M., *Ogrody klasztorne w kulturze europejskiej*, „Ekonatura” 2012, Nr 3, 23–26.
- [4] Kobieliński S., *Człowiek i ogród rajska w kulturze religijnej średniowiecza*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1997.
- [5] Beswick F., *Shoots out of Eden. Christian Monastic Gardening in the British Isles*, Arima Publishing, 2007.
- [6] Kosyra-Cieślak H., Szymczak R., *Poszłam siał do Polski... i weszło. 150 lat pracy Zgromadzenia Sióstr Niepokalanek*, Wyd. Siostry Niepokalanki, Szymanów 2004.
- [7] Gryglaszewski P., *Karol Knaus (1846–1904) – kazimierski architekt*, Portal Krakowski Kazimierz.pl, www.krakowski.kazimierz.pl/karol\_knaus\_18461904\_kazimierski\_architekt.html [accessed: January 2011].
- [8] Jankowski E., *Wspomnienia ogrodnika*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- [9] Litewiak W., *Dawne jednostki miar*, <http://wojciechlitewiak.w.interiowo.pl/jedmiar/dawne.htm> [accessed: May 2010].
- [10] Majdecki L., *Ochrona i konserwacja zabytkowych założen ogrodowych*, PWN, Warszawa 1993.
- [11] Majdecki L., *Tabele wiekowe*, [mpis], 1993.
- [12] Domaszewska E., Guźda E., Pintscher M., *100 lat dziejów i pracy apostołskiej Białego Klasztoru Sióstr Niepokalanek w Nowym Sączu: 1897–1997*, Wyd. Siostry Niepokalanki, Nowy Sącz 1997.
- [13] Majdecki L., *Historia ogrodów*, PWN, Warszawa 2007.
- [14] Krenz M., *Średniowieczna symbolika wirydarzy klasztornych*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2005.

### Streszczenie

Zgromadzenie Sióstr Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny zawiązało się w Rzymie w roku 1859 pod przewodnictwem Matki Józefy Karskiej oraz Matki Marceliny Darowskiej. Celem powstania zgromadzenia oprócz służby dla Boga była praca dla Polski, dla jej przyszłości, dla jej odrodzenia poprzez chrześcijańskie wychowanie kobiety do odpowiedzialności, wzmocnienia duchowego rodziny – w czasach zaborów i prześladowań polskości. W roku 1863 domem macierzystym zgromadzenia stał się Jazłowiec w Galicji Wschodniej, gdzie wypracowano model funkcjonowania tej wspólnoty i przygotowano ją do dzieła wychowawczego, które siostry rozpoczęły już we wrześniu tego roku. Z czasem, ze zwiększającą się liczbą powołań, ale też uczennic, tworzone kolejne fundacje. Fundacja nowosądecka nazywana Białym Klasztorem powstała w latach 1894–1897 jako czwarta fundacja galicyjska tego zgromadzenia.

W niniejszym artykule zaprezentowano zespół ogrodów towarzyszących klasztorowi sióstr niepokalanek w Nowym Sączu. Powstał on pod koniec XIX w. na dawnej posiadłości ojców franciszkanów, osadzonych tu jeszcze przez św. Kingę (1234–1292), a wyrugowanych przez cesarza Józefa II (1785). Przedstawiono krótką historię zespołu z wypukleniem historii kształtowania kompozycji ogrodowej, następnie omówiono główne problemy konserwatorskie, badania szaty roślinnej i kompozycji ogrodowej, a w konsekwencji propozycję kierunku rewaloryzacji ogrodów.

**Słowa kluczowe:** siostry niepokalanki, Nowy Sącz, ogrody klasztorne

### Abstract

The Congregation of the Sisters of the Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary was established in Rome in 1859 under the leadership of Mother Józefa Karska and Mother Marcelina Darowska. The purpose of the congregation creation was to serve God as well as work for Poland, its future and its revival through the Christian education of women and preparing them for their responsibility in raising a family – in times of partition and persecution of Polishness. So, in 1863 Jazłowiec in Eastern Galicia became the motherhouse of the congregation, where a model of the congregation was created and the basis for educational work was prepared, which the sisters began in September of that year. In the course of time the increasing number of vocations and also the number of pupils, caused the creation of further foundations. The monastery in Nowy Sącz, the so-called “White Monastery”, was built between 1894–1897, as the fourth “settlement” of the Galician Congregation of the Sisters of the Immaculate Conception.

This article presents the sets of gardens which surrounded the monastery of the Sisters of the Immaculate Conception in Nowy Sącz, created in the late 19<sup>th</sup> century in the former estate of the Franciscans. They were established here by St Kinga (1234–1292), and expelled by Emperor Joseph II (1785). This is a brief history of the order, focusing on the history of shaping the garden composition, then revealing the main problems of its conservation, vegetation and garden composition research, and in consequence the restoration ideas for the gardens.

**Key words:** Sisters of the Immaculate, Nowy Sącz, monastery gardens





Ewa Świącka\*

## *Konserwacja malarstwa ściennego w 1. połowie XX w. i kwestie autentyczności<sup>1</sup>*

### *Conservation of murals in the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century and issues of authenticity<sup>1</sup>*

Pojęcie autentyczności odnosiło się do przedmiotów, pamiątek i dzieł sztuki. Potwierdzenie ich autentyczności zawsze stanowiło o wartości zbiorów. Tak jest do dziś. Zarówno prywatni kolekcjonerzy, jak i muzea zlecają nieraz bardzo kosztowne ekspertyzy, aby ich obiekty miały certyfikaty niepodważalnych oryginałów. Nieustannie doskonalone metody badań naukowych wspomagają poświadczanie proveniencji, atrybucji i datowania dzieł. Analizy już nie tylko potwierdzają ślady paznokci dłoni mistrza, ale nawet pozwalają na odczyt kodu jego DNA z włosa przyklejonego do werniksu. Dzisiaj stosunek do dzieł sztuki charakteryzuje zarówno fascynacja precyzją wyników nowoczesnych metod badawczych, jak i wykorzystywanie tych metod do podbijania wartości rynkowej ocenianych obiektów.

Malarstwo ścienne od samego początku pod pewnymi względami było w korzystniejszej sytuacji niż dzieła innego rodzaju. Nie ma na przykład fałszyfikatów malowideł, bo nie istnieje rynek handlowy. Zdarzył się jedynie przypadek dziwnego „odkrycia”, gdy żądny sławy malarz-konserwator w latach 40. XX w. domalował na ścianie kościoła gotyckie freski<sup>2</sup>. Historia ta była głośna

The concept of authenticity was related to objects, souvenirs and works of art. Confirmation of their authenticity has always affected the value of collections. And so it is today. Private collectors as well as museums commission experts to authenticate works of art, which is sometimes very expensive, in order to have certificates of unquestionable originals. Constantly improved methods of research support the certification of provenance, attribution and dating of works. Analyses do not only confirm traces of the artist's hand nails but they even make it possible to read the artist's DNA from a single hair stuck to the varnish. Today, the attitude towards art is characterized by both fascination with the precision of the results of modern research methods and the application of these methods to raise the market value of assessed objects.

From the very beginning wall painting in some respects was in a better situation than works of another type. For example, there are no forgeries of this sort of paintings because there is no commercial market for them. There was only one case of a strange “discovery” when a greedy for fame painter-conservator painted Gothic frescoes on the wall of the church in the 1940s<sup>2</sup>. This story became

\* Konserwator dzieł sztuki, Warszawa/Restorer of works of art, Warsaw.

<sup>1</sup> Artykuł powstał z inspiracji udziałem w seminarium Komisji Architektury Sakralnej PKN ICOMOS pod przewodnictwem prof. Ewy Łużynieckiej „Autentyczność w konserwacji architektury do połowy XX wieku”, zorganizowanym 13 października 2012 r. na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.

<sup>2</sup> Chodzi o malowidła wykonane przez Lothara Malskata w latach 40. XX w. w kościołach w Szlezwiku i Lübeck.

<sup>1</sup> This article was inspired by participation in a seminar of Sacred Architecture Commission of PKN ICOMOS chaired by Professor Ewa Łużyniecka “Authenticity in conservation of architecture till the mid-20<sup>th</sup> century” organised at the Faculty of Architecture of Warsaw University of Technology on 13<sup>th</sup> October 2012.

<sup>2</sup> These are murals painted by Lothar Malskat in the 1940s in churches in Schleswig and Lübeck.

nie tylko w kręgach specjalistów [1, s. 259, 309], trafiła nawet na karty literatury pięknej<sup>3</sup>. Niemniej ów pomysł nie znalazł naśladowców wśród malarzy trudniących się konserwacją malowideł ściennych. W przeciwieństwie do licznych fałszerstw obrazów było to zdarzenie wyjątkowe. Zawężone geograficznie jest też pole badań atrybucji malarstwa ściennego. Nad autentyzmem obrazu Rafaela równie dobrze można zastanawiać się w Tokio, jak i w Nowym Jorku, ale tam nikt raczej nie będzie szukał jego fresków. Nie można też malowidła wykonanego na murze podmienić, zastąpić kopią, jak to bywa z obrazami, a zdarzyło się choćby w przypadku wrocławskiego Cranacha, o czym dowiedzieliśmy się dopiero pół wieku później. Nie oznacza to jednak, że malowidła ścienne zawsze są autentyczne: przemalowania w sposób ewidentny naruszają ich autentyzm. Ale też samo pojęcie autentyczności w odniesieniu do malarstwa ściennego jest trudno definiowalne. W przypadku malowideł barokowych przemalowanych po upływie dwustu lat od chwili ich powstania (na dodatek nieudolnie), bez wątpliwości wiadomo, że dekoracja nie jest autentyczna. Jak jednak ocenić trzy warstwy/wersje różniących się ornamentów namalowane kolejno na sklepieniu kościoła w okresie gotyku? Wszystkie trzy są autentyczne! A którą z nich mamy chronić i zachować? Pytanie to zadawał Alois Riegl już przeszło sto lat temu, analizując wnikliwie historię konserwacji kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej [2, s. 284]; na marginesie warto zwrócić uwagę, że wzmiankowany tekst budzi nadal zainteresowanie uczonych europejskich<sup>4</sup> [3]. Jeszcze niedawno konserwatorzy malarstwa, według zasad opracowanych przez Viollet-le-Duca dla architektury, automatycznie powracali do źródeł, do pierwszej warstwy dekoracji, do najstarszych malowideł pokrywających mur. Z upływem czasu i rozwojem myśli historycznej także dla malarstwa ściennego odkryto bogactwo nawarstwień kolejnych epok. Dzisiaj wiadomo już, że pojęcie autentyczności jest bardzo nieostry i niejednoznaczny; nie dość tego: w innych obszarach kulturowych – poza kręgiem kultury Zachodu – nawet zupełnie nieznanie i niezrozumiale [4, s. 50]. Gdy dla jednych autentyczność stanowi opokę, innym kojarzy się raczej z ruchomymi wydmi, co barwnie oddaje śródtytuł<sup>5</sup> jednego z artykułów omawiających zmiany w podejściu do pojęcia autentyczności, który stał się obiektem nowoczesnego kultu [5, s. 123].

Wiek XIX, wiek „czystości stylistycznej” i fascynacji średniowieczem, kiedy architekci z satysfakcją odkrywali autentyczność budowli romańskich i gotyckich, nie był dla malarstwa ściennego łaskawy. Nie szanowano wówczas ani pierwotnych tynków, ani zachowanych na nich dekoracji. Jeszcze przez kilka pierwszych dziesięcioleci wieku XX dopuszczalne było w trakcie badań architektoniczno-archeologicznych niszczenie romańskich i gotyc-

famous not only in the circles of specialists [1, p. 259, 309] but it was also described in belles-lettres<sup>3</sup>. Nevertheless, this idea did not find its followers among painters engaged in conservation of wall paintings. In contrast to many counterfeits of paintings, this was an extraordinary event. The field of research of the wall painting attribution is also geographically restricted. The authenticity of Rafael's painting can be considered in Tokyo as well as in New York but nobody is likely to look for his frescoes over there. There is also no possibility of replacing a mural made on the wall or swap it for a copy as it happens with regard to paintings and which happened to Wrocław Cranach about which we learned half a century later. This does not mean, however, that murals are always authentic – repainting manifestly violates their authenticity. But the very concept of authenticity in relation to the wall painting is hardly definable either. In the case of Baroque murals, which were repainted after two hundred years since their creation (in addition ineptly), there is no doubt that the decoration is not authentic. So, how to assess three layers/versions of different ornaments which were painted successively on the ceiling of a church in the Gothic period? All three are authentic! And which of them are we supposed to protect and preserve? Alois Riegl asked this question over a hundred years ago when carefully analyzing the history of conservation of Świętokrzyska Chapel in the Wawel Cathedral [2, p. 284]; by the way, it is worth noting that the aforementioned text still arouses interest of European scholars<sup>4</sup> [3]. According to the rules developed for architecture by Viollet-le-Duc, until recently conservators of painting automatically returned to the sources, to the first layer of decoration and to the oldest paintings covering walls. With time and due to the development of the historical thought, the richness of layers of the successive époques was also discovered for murals. Today it is already known that the concept of authenticity is very vague and ambiguous; moreover, in other cultural areas – outside the circle of Western culture – it is even completely unknown and incomprehensible [4, p. 50]. While for some people authenticity is the rock, for others it is associated rather with shifting sand dunes, and this is vividly reflected by the subheading<sup>5</sup> of one of the articles that discusses changes in the approach to the concept of authenticity, which has become the object of modern cult [5, p. 123].

The 19<sup>th</sup> century, the age of the “purity of style” and fascination with the Middle Ages, when architects discovered the authenticity of Romanesque and Gothic buildings with satisfaction, was not a favourable time for murals. At that time, neither original plasters nor preserved decorations on them were respected. Even in the first few decades of the 20<sup>th</sup> century, it was permissible to destroy Romanesque and Gothic polychrome plaster

<sup>3</sup> Günter Grass uczynił Malskata ikoną kłamstwa w swojej powieści *Szczurzyca*. Postać malarza-oszusta przywoływana jest wielokrotnie.

<sup>4</sup> Tekst poświęcony konserwacji kaplicy Świętokrzyskiej ukazał się w antologii pism Riegla wydanej w 1995 r. we Włoszech.

<sup>5</sup> „Authenticity as Rock of Faith and Shifting Sands” [5, s. 123].

<sup>3</sup> Günter Grass made Malskat the icon of lies in his novel *The Rat*. The figure of painter-cheater is invoked repeatedly.

<sup>4</sup> The text, which was dedicated to conservation of Świętokrzyska Chapel, appeared in the anthology of Riegl's writings published in 1995 in Italy.

<sup>5</sup> „Authenticity as Rock of Faith and Shifting Sands” [5, p. 123].

kich tynków wraz z polichromiami. Zbijano je, by rozkoszować się odkryciami wątków i przemurowań, a potem cieszyć estetycznym efektem zestawienia gołych kamieni z nagim, gotyckim murem ceglanym. Czasami blendy i nisze czy otoczenie cennych detali – aby lepiej je wyeksponować – pokrywano nowym tynkiem i malowano białą farbą [6, s. 231–232].

W XIX stuleciu wartość zabytku stanowiła jedynie architektura, a nie jej dekoracje. Zdarzały się jednak wyjątkowe sytuacje, kiedy to właśnie odkryte malowidło determinowało stosunek do budowli. Dekoracje wykorzystywano także do celów politycznych. Bizantyńskie malarstwo kaplicy zamku w Lublinie pozwoliło akademikom rosyjskiego zaborcy uznać cały obiekt za „zabytek architektury halickiej z XII wieku” [7, s. 64]. Pod koniec wieku XIX także historyczny walor polichromii był już zauważany. Ówczesne badania dotyczyły głównie ich form i pozostawały w tyle za badaniami architektury [Łuszczkiewicz W., „Czas” 1889, za: 6, s. 273–274]. Nie bez powodu Franciszek Ksawery Martynowski w swoich wypowiedziach na temat konserwacji zawsze podkreślał, że „najtrudniejsza jest konserwacja malarstwa”. Krytycznie oceniał przeprowadzone prace, jak na przykład „odnowienie” fresków w bernardyńskim kościele na Czerniakowie [8, s. 113]. Nawet jeśli dekoracje malarskie gdzieś szczęśliwie ocalały i zostały odnalezione, trudno było za każdym razem liczyć na ich łaskawe potraktowanie. Na wszelkich polach konserwacji dzieł sztuki działali wówczas mniej albo bardziej utalentowani artyści, a naprawianie malarstwa ściennego postrzegano jedynie w kategoriach estetycznych. „Zepsutum”, „chorym” „freskom” należało nadać kompletną postać, aby w dalszym ciągu mogły pełnić funkcję dekoracyjną. Wyższą formą konserwacji była wówczas umiejętność malowania, wzbogacona znajomością estetyki danej epoki, określonego stylu. Przemalowanie było dziełem autorskim, sygnowanym własnym nazwiskiem [9, s. 61, il. 23]. Podobne realizacje spotkać można w różnych miejscach Europy. Konserwujący malowidła artyści studiowali najdoskonalsze wzory, żeby móc „wydźwignąć” konserwowane malowidło na wyżyny ideału, któremu często zastane wyblakłe resztki nie były w stanie sprostać.

W naszych polskich realiach nie było inaczej. Izydor Jabłoński, malarz z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, został w roku 1870 wybrany do konserwowania bizantyńskich fresków kaplicy Świętokrzyskiej katedry wawelskiej, jako „najlepiej znający sztukę grecką”. W ramach przygotowań do tego zadania udał się nie tylko do Pskowa, ale nawet na górę Atos, by następnie w rezultacie tych wnikliwych studiów prymitywnie przemalować całą kaplicę! Po obejrzeniu efektu tych prac Alois Riegl, często odwiedzający Wawel, napisał wzmiankowany wyżej artykuł [2]. Z pewnością poglądy Riegla miały wpływ na nowoczesny sposób traktowania konserwacji malowideł ściennych, który z biegiem lat rozwinął się w Galicji i w samym Krakowie. Riegl postulował wykonanie rozpoznania obiektu, czyli dokładne ustalenie kolejności, tj. chronologii nawarstwień tynków i powłok malarskich [2, s. 285], a także właściwe oczyszczanie powierzchni malowideł, tworząc podwaliny badań kon-

during architectural and archaeological research. It was removed in order to delight in discoveries of brickwork and rebuilds and then enjoy the aesthetic effect of the combination of bare stones with a bare Gothic brick wall. Sometimes blind windows and niches or the surrounding of precious details – in order to expose them in a better way – were covered with a new plaster and painted white [6, p. 231–232].

In the 19<sup>th</sup> century, the value of a monument was represented by its architecture only and not by its decorations. There were, however, exceptional situations when a discovered wall painting determined a relation to a building. Decorations were also used for political purposes. The Byzantine wall painting of the castle chapel in Lublin made it possible for academics of the Russian invader to recognise the whole building as a “monument of Halicz architecture from the 12<sup>th</sup> century” [7, p. 64]. At the end of the 19<sup>th</sup> century a historical value of polychrome was already noticed. The contemporary research referred mainly to its forms and was left behind the research on architecture [Łuszczkiewicz W., “Czas” 1889, after: 6, p. 273–274]. Not without reason Franciszek Ksawery Martynowski in his statements about conservation always stressed that “the most difficult is the conservation of painting”. He critically evaluated works that were carried out like, for example, a “renewal” of frescoes in the Bernardine church in Czerniaków [8, p. 113]. Even if pictorial decorations were lucky to survive and were found at some place, they hardly ever received favourable treatment. At that time, more or less talented artists were active in all fields of works of art conservation and wall painting conservation was perceived only in aesthetic terms. “Broken” and “sick” “frescoes” were supposed to be given a complete form in order to continue their decorative function. Then, a higher form of conservation was the ability to paint which was enriched with the knowledge of aesthetics of a particular age or style. Repainting was the author’s work which was signed with his own name [9, p. 61, Fig. 23]. Similar realizations can be found in various places in Europe. Artists who restored paintings also studied the most perfect models to be able to “raise” a restored mural to the level of perfection, which was often impossible to cope with due to the existing faded remnants.

The situation was similar in our Polish reality. In 1870 Izydor Jabłoński, a painter from the Academy of Fine Arts, was chosen to restore the Byzantine frescoes of Świętokrzyska Chapel in the Wawel Cathedral as “the one who was most familiar with Greek art”. Within the framework of preparations for this task, he not only went to Pskov, but he even climbed Mount Athos in order to paint the whole chapel in a very primitive way as a result of these thorough studies! After seeing the effect of these works, Alois Riegl, who often visited the Wawel Castle, wrote the above mentioned article [2]. Certainly the views of Riegl influenced the modern way of treating conservation of murals, which over the years developed in Galicia and in Cracow. Riegl postulated the performing of the object recognition, i.e. precise determination of the order, namely chronology of plaster and paint layers as

serwatorskich, obecnie bezwzględnie wymaganych przed przystąpieniem do właściwych prac [10, s. 167–168]. Kolejnej konserwacji mającej na celu przywrócenie malowidłom kaplicy Świętokrzyskiej „pierwotnej postaci” podjął się w latach 1904–1905 Juliusz Makarewicz. W jego tekście pomieszczonym w *Pamiętniku Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków* obok opisów „tradycyjnych” praktyk konserwatorskich znajdziemy także echa artykułu Riegla [11, s. 110–113]. W zjeździe wzięło udział ponad stu trzydziestu uczestników [12, s. 140–144]<sup>6</sup>. Byli wśród nich zarówno uczeni, jak i liczne grono duchownych – ci ostatni mogli bezpośrednio zapoznać się z treścią wystąpienia i wziąć udział dyskusji jako gospodarze i użytkownicy zabytkowych świątyń. Publikacja z tego spotkania ukazała się równo sto lat temu. Warto zwrócić uwagę, że pojęcie autentyczności w jednym z referatów pojawia się aż trzykrotnie: gdy mowa o naczelnej zasadzie nauki, o ochronie zabytków jako o podstawie dbałości o muzealia poddawane konserwacji, a nie „odnawianiu” oraz w krytycznej ocenie zbyt daleko posuniętej ingerencji restauratorów [13, s. 23, 26 i 29].

Zarówno tekst Riegla, jak i publikacja Makarewicza nie miały jeszcze przez wiele lat wpływu na bieżące działania konserwatorów malowideł.

Dla konserwatorów malarstwo ścienne stanowiło zupełnie inną kategorię dawnych dzieł niż obrazy – zwłaszcza muzealne, dla których metodykę konserwacji wypracowano znacznie wcześniej. Sam Makarewicz już w roku 1904, podczas ponownej konserwacji kaplicy Świętokrzyskiej, w obliczu zarzutów, że prace zostały wykonane nie dość sumiennie, bronił się, że potraktował freski zupełnie jak obraz sztalugowy [14, przyp. 38, s. 220<sup>7</sup>], co miało być dowodem jego rzetelności i profesjonalizmu. Artyści pojawiali się, „odmalowywali” dekoracje pomieszczeń, a po rozebraniu rusztowań znikali z pola widzenia. Konserwacje najczęściej dotyczyły wnętrz budowli sakralnych, których włodarze zmieniali się dość często. O ile w kompleksach klasztornych można jeszcze mówić o jakiejś „zbiorowej pamięci” o przeprowadzanych pracach konserwatorskich, o tyle proboszcz parafialnego kościoła po zakończeniu „odnawiania” cieszył się, że wreszcie skończył się bałagan i na kilkadziesiąt lat z malowidłami jest spokój.

Zniszczenia kolegiaty wiślickiej w wyniku pierwszej wojny światowej przyczyniły się do samoistnego uwidocznienia się wielobarwnych polichromii spod wtórnych tynków. Podjęte wówczas prace konserwatorskie pod kierunkiem Adolfa Szyszko-Bohusza (1919–1931) kontynuowali zatrudnieni przez niego mieszkańcy Wiślicy, którzy odkrywali malowidła, zbijając wierzchnie tynki [15, s. 46]. Ponieważ posługiwali się niewłaściwymi narzędziami, a przy tym nie mieli żadnego doświadczenia w tego rodzaju pracach, zapewne większość dobrze zachowanych malowideł zniszczyli, kalecząc ich powierzchnię [16, s. 94]. Ze względów technicznych zdecydowano wówczas o rozebraniu naruszonych sklepień,

well as appropriate cleaning of the wall paintings’ surface, creating foundations for the conservation research, which at present is strictly required before starting the actual work [10, p. 167–168]. The next conservation which aimed at restoring the “original appearance” of Świętokrzyska Chapel’s wall paintings was carried out by Juliusz Makarewicz in the years 1904–1905. In his text in *Diary of the First Congress of Homeland Heritage Lovers*, apart from descriptions of “traditional” conservation practices we can also find echoes of the article by Riegl [11, p. 110–113]. The congress was attended by over one hundred and thirty participants [12, p. 140–144]<sup>6</sup>. Among them were scholars as well as a large group of priests – the latter were able to familiarize themselves directly with presentations and participate in discussions as hosts and users of historic temples. A report on this meeting was published exactly one hundred years ago. It is worth noting that the concept of authenticity appears three times in one of the papers, i.e. when discussing a fundamental principle of science, protection of monuments as a basis of care about objects subjected to conservation but not to “renovation” as well as in a critical evaluation of too far-reaching interference of restaurateurs [13, p. 23, 26 and 29].

The text by Riegl as well as the publication by Makarewicz did not have any influence on current activities of wall paintings conservators for many years.

For conservators murals constituted a category of old works of art completely different from paintings – especially museum paintings for which the conservation methodology was developed much earlier. Already in 1904 Makarewicz, during the next conservation of Świętokrzyska Chapel, in the face of allegations that the works were carried out not carefully enough, defended himself that he treated frescoes just like an easel painting [14, ft. 38, p. 220<sup>7</sup>], which was supposed to be the proof of his reliability and professionalism. Artists appeared, “re-painted” decoration of rooms and after dismantling the scaffolding they disappeared from sight. Most often conservations were connected with sacral building interiors whose hosts were subject to frequent changes. While we can still talk about a “collective memory” concerning the conservation works in monastery complexes, the parson of a parish church after the “renewal” was finished was glad that the mess finally ended and the murals were not supposed to be restored again for the next scores of years.

The destruction of Wiślica collegiate as a result of World War I contributed to the situation where multicolored polychrome under secondary plaster became visible. At that time conservation works that were carried out under the guidance of Adolf Szyszko-Bohusz (1919–1931) were continued by Wiślica residents whom he employed and who discovered murals by removing surface plaster [15, p. 46]. Because they used wrong tools and at the same time they did not have any experience in this kind of work, they probably destroyed most of the well-preserved paintings by damaging their surface [16, p. 94]. For technical

<sup>6</sup> Publikacja zawiera pełną ich listę.

<sup>7</sup> Przytoczony brudnopis listu Makarewicza z 9.02.1904.

<sup>6</sup> The publication contains a complete list of them.

<sup>7</sup> The quoted draft letter by Makarewicz from 9.02.1904.

gdzie także zachowały się polichromie. Ocalałe kawałki malowideł złożono na plebanii [17, s. 98]. Niestety, niezabezpieczone odpowiednio fragmenty oryginalnych dekoracji nie przetrwały do czasu, w którym konserwatorzy mogliby zadbać o przywrócenie ich na właściwe miejsce. Znaczne ubytki historycznych tynków na ścianach wyrównano potem zaprawą wapienno-cementową. Dodatkowo do mocowania ruchomych fragmentów zachowanych malowideł użyto blaszek wyciętych w kształcie krzyża – ich późniejsza korozja spowodowała dalsze zniszczenia warstwy malarskiej [12, s. 48].

Kolejny przypadek stanowi konserwacja kaplicy św. Dominika w poddominikańskim kościele pod wezwaniem św. Mikołaja Kamieńcu Podolskim przeprowadzona zapewne na przełomie XIX i XX w. To jeszcze jeden przykład „restauracji odbierającej zabytkowi wszelką wartość” [13, s. 24]. Malowidło zdobiące ściany nosi ślady zabezpieczeń/opasek krawędzi wykonanych zaprawą z dużą zawartością cementu, przy czym raczej nie ratowano dawnych fresków, a jedynie próbowano zapewnić stabilność podłoża bez rozpoznania stratygrafii. Opaski widoczne są także wokół twardych wtórnych tynków stanowiących podłoże dla późniejszych przemalowań. Bogatą, wielobarwną architekturę barokową zastąpiły regularne białe bloki o wymiarach i urodzie pustaków. Sklepienie przemalowano co prawda zgodnie z autentycznymi formami, ale w sposób bardzo drastyczny. Już ocena z roku 1915 była wielce krytyczna: [...] *zostały się freski (popsute odnowieniem) na suficie* [18, s. 36].

W programowej publikacji Ministerstwa Sztuki i Kultury wydanej w roku 1920 opisano konserwatora w następujących słowach: [...] *aby konserwować, nie wystarczy być człowiekiem wiedzącym, ale trzeba być umiejącym artystą* [19, s. 7]. Pojawiają się tam też zalecenia zgodne z późniejszymi podstawowymi założeniami szacunku dla oryginału: [...] *powierzchnia dzieł powinna pozostać na zawsze nienaruszona, [...] dzieł [...] nie należy pod żadnym pozorem odnawiać, [...] w razie uszkodzenia [...] uzupełniać w tym jedynie miejscu, gdzie są uszkodzenia* [19, s. 25]. Pojawia się też zasada neutralnych uzupełnień „malowideł dochowanych we fragmentach”. Niestety, ów postulat nie doczekał się zrozumienia użytkowników świątyń w nadchodzących dziesięcioleciach, a w wielu wypadkach – do dziś. Wojsław Molè pisał w latach 30. XX w. o malowidłach w kolegiacie wiślickiej, że władze kościelne [...] *nie życzą sobie pozostawienia [ich] w obecnym stanie fragmentarycznym*. Proponował, aby [...] *zaokrąglić i uzupełnić neutralnym kolorytem główne kompozycje* [17, s. 101]. Tak zatem zaczynała się długa droga zakłamań estetycznych czynionych dla przekazania prawdy historycznej w imię zachowania niezdefiniowanego jeszcze według dzisiejszych kryteriów autentyzmu malowideł.

Stanisław Lorentz opisał przeprowadzenie w latach 1928–1930 kolejnej już, trzeciej, po pracach w 1857 i 1895, konserwacji malowideł w kościele ostrobramskim w Wilnie. Prace polegały na usunięciu poprzednich przemalowań, a następnie [...] *doprowadzeniu malowideł do dawnego stanu* [20, s. 213], co przy niebagatelnym zniszczeniu oryginalnych dekoracji oraz znacznym stopniu

reasons, it was decided that the violated vaults should be pulled down, where polychrome was also preserved. The remaining pieces of wall paintings were put together at the parsonage [17, p. 98]. Unfortunately, the fragments of original decorations, which were not protected properly did not survive to the times when conservators would be able to take care of putting them back to their right place. Significant losses of the historic plaster on the walls were later completed by means of lime-cement mortar. Additionally, cross-shaped blades were used to fix the moving parts of the preserved wall paintings – their later corrosion caused further destruction of the paint layer [12, p. 48].

Conservation of St. Dominic Chapel in the post-Dominican St. Nicholas Church in Kamieniec Podolski carried out probably at the turn of the 20<sup>th</sup> century constitutes another example. This is yet another instance of “restoration that deprives a monument of the whole value” [13, p. 24]. The mural which decorates the walls bears the marks of protection/bands of edges made by means of mortar with a high content of cement, while the ancient frescoes were hardly rescued and there were only attempts to provide the stability of the ground without recognizing stratigraphy. Bands are also visible around the secondary hard plaster forming the substrate for subsequent repainting. Rich, multi-colored baroque architecture was replaced by regular white blocks with dimensions and beauty similar to a concrete masonry unit. Although the vault was repainted in accordance with the authentic forms, it was made in a very drastic way. Already the assessment made in 1915 was very critical: [...] *frescoes were left (broken by the renewal) on the ceiling* [18, p. 36].

In the program publication of the Ministry of Arts and Culture, which was issued in 1920, a conservator was described in the following words: [...] *in order to conserve, it is not enough to know, but you need to be a skilful artist* [19, p. 7]. In the publication there are also recommendations consistent with later basic principles of respect for the original: [...] *the surface of works should always remain intact, [...] works [...] should not be restored under any circumstances, [...] in the case of any damage [...] murals should be complemented only at the place where there are damages* [19, p. 25]. A principle of neutral complementation of “paintings preserved in fragments” also appears there. Unfortunately, this postulate was not understood by the users of places of worship in the upcoming decades and in many cases – until today. In the 1930s Wojsław Molè wrote about murals in Wiślica collegiate and mentioned that the church authorities [...] *do not want to leave [them] in the current fragmentary state*. He suggested that the main compositions should be [...] *rounded and complemented with neutral colouring* [17, p. 101]. Thereby began a long way of aesthetic lies which were told in order to forward the historical truth in the name of preserving authenticity of murals that was still not defined according to the present criteria.

Stanisław Lorentz described the third – after the works carried out in 1857 and 1895 – conservation of murals in the Gate of Dawn Church in Vilnius in the years 1928–1930. The works consisted in removing the previous

skomplikowania zabiegów oznaczało zapewne ponowne ich przemalowywanie. Także w latach 30. XX w. Juliusz Starzyński, pisząc o konserwacji fresków Palloniego w kościele popijarskim w Łowiczu, przeprowadzonej w 1898 r., nazwał ją [...] *dotkliwym oszpecceniem malowideł sklepiennych* [21, s. 220]. Po czym skonstatował, że w wyniku przemalowania [...] *zatraciły one zupełnie swój pierwotny charakter; w obecnym swym wyglądzie interesować mogą jedynie z punktu widzenia tematu i kompozycji*. Niemniej postuluje obok usunięcia [...] *śladów przeróbek [...] odświeżenie [sic!] podniszczonych malowideł* [21, s. 222]. Ocalała więc przynajmniej kompozycja. W przypadku dekoracji bardziej zniszczonych nie zawsze się to udawało. Znany jest przykład z kościoła w Czchowie opisany przez Rudolfa Kozłowskiego, kiedy to Julian Makarewicz, nie zadawszy sobie trudu odczytania źle zachowanych scen gotyckiego fryzu, zrobił z nich Drogę Krzyżową [22, s. 15], [1, s. 267, il. 2]! Ponieważ oryginalne malowidło było częściowo spudrowane, doszło do nieodwracalnych zniszczeń.

Czasami trudno wychwycić dokładną datę przeprowadzenia dawnej konserwacji malowideł. Dotyczy to zwłaszcza mniej spektakularnych obiektów, gdzie podczas prowadzenia kolejnych prac, nie znajdując żadnych przekazów, zmyto już niegdyś przemalowania. Wymogi sporządzania dokumentacji istniały co prawda już na przełomie XIX i XX w., ale większość artystów się do nich nie stosowała. Nie dokumentowano też stanu malowideł przed podjęciem prac [23, s. 111], [24, s. 124].

Próbowano także już w I. ćwierci XX w. stosować nowoczesne metody konserwacji, oparte nie na przemalowywaniu, ale ograniczone do działań technicznych. Gotyckie malowidła w kościele św. Jana w Gnieźnie, wydobyte spod późniejszych tynków i pobiał, uległy z biegiem lat sproszkowaniu. Dla ich utrwalenia, w celu konsolidacji pigmentu wgrzano w powierzchnię gorący wosk [25, s. 195]. Dziś zabieg taki jest niewyobrażalny, ale wystarczy przypomnieć, że jeszcze niemal pół wieku później właśnie gorącym woskiem zabezpieczano na stanowisku archeologicznym bezcenne malowidła wczesnochrześcijańskie przywożone z wykopalisk w Faras [26, s. 431].

Połowa XX w. to moment, który w Polsce zamyka czas historycznie bardzo złożony, niełatwy także dla rozwoju i praktykowania konserwacji. Omawiany przedział półwiecza to utrudniona opieka nad dobrami kultury narodu żyjącego pod trzema zaborami, usuwanie skutków pierwszej wojny światowej, krótki, aktywny okres organizacji ochrony zabytków w latach międzywojnia, wreszcie – działania ratownicze podjęte spontanicznie po niewyobrażalnych zniszczeniach budowli historycznych w wyniku działań drugiej wojny światowej.

Termin końcowy okresu obejmującego przedmiot niniejszego artykułu wyznaczony na połowę XX wieku jest dla polskiej konserwacji dzieł sztuki datą nieprzypadkową. Mniej więcej wtedy właśnie powstały w kraju trzy uczelnie konserwatorskie [27, s. 193–194], gdzie program studiów obejmował już kompleksowe szkolenie adeptów w zakresie technologii i konserwacji malarstwa. Ich absolwenci wkrótce stali się awangardą praktyki i badań konserwatorskich w Europie. Także w dziedzinie konserwacji

repainting and then [...] *bringing the paintings to their former state* [20, p. 213], which probably meant repainting them after taking into account considerable destruction of the original decorations and a significant complexity of procedures. Also in the 1930s Juliusz Starzyński, when writing about conservation of Palloni frescoes in the post-Priarist church in Łowicz, which was carried out in 1898, called it *severe defacement of the vault murals* [21, p. 220]. Then he ascertained that as a result of repainting [...] *they completely lost their original character; their present appearance may be of interest only from the point of view of the subject and composition*. Nevertheless, apart from removing [...] *traces of modifications* [...] he postulates *refreshment [sic!] of destroyed murals* [21, p. 222]. At least the composition survived. When decorations were more damaged, they rarely managed to survive. Rudolf Kozłowski described a famous example of a church in Czchów, i.e. when Julian Makarewicz did not make enough effort to understand badly preserved scenes of the gothic frieze and made the Way of the Cross in their place [22, p. 15], [1, p. 267, Fig. 2]! Since the original painting was partially powdered, it resulted in an irreparable damage.

Sometimes it is difficult to detect the exact date of the old conservation of murals. This particularly refers to less spectacular objects where – during subsequent works and when no clear records were found – the erstwhile repainting was already washed away. The requirements of preparing documentation existed already at the turn of the 20<sup>th</sup> century but most artists did not comply with them. The condition of murals before the commencement of work was not recorded either [23, p. 111], [24, p. 124].

Attempts at applying modern methods of conservation, which were based on re-painting but limited to technical activities, were made as early as in the 1<sup>st</sup> quarter of the 20<sup>th</sup> century. Gothic paintings in St John Church in Gniezno, which were excavated from under the subsequent layers of plaster and slip, underwent the process of powdering over the years. In order to preserve them and consolidate the pigment, hot wax was put onto the surface [25, p. 195]. Today, such treatment is unimaginable, but it is enough to recall that almost half a century later the priceless early Christian murals brought from excavations at Faras were protected with hot wax at the archeological site [26, p. 431].

The middle of the 20<sup>th</sup> century constitutes the moment which closes the historically very complex period that was not easy for the development and conservation practice either. The discussed fifty-year-long period is characterized by difficulties in protection of cultural property of the people living in the three partitions, removal of the effects of World War I, a short and active period of organizing protection of monuments during the interwar years, and finally – the salvage operation undertaken spontaneously after unimaginable devastation of historical buildings as a result of World War II.

The end of the period which is the subject of this article, established to be the middle of the 20<sup>th</sup> century, is not a coincidental date for the Polish conservation of works of art. At about that time three conservation universities

malowideł ściennych. Ale na ten moment trzeba było jeszcze kilkanaście lat poczekać. Większość absolwentów pierwszych roczników zarówno obydwu Akademii Sztuk Pięknych: w Krakowie i Warszawie, jak i Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu specjalizowała się głównie w konserwacji obrazów i rzeźb. Tymczasem starsze pokolenia „fachowców od ściany”, w tym czołowi konserwatorzy, działali jeszcze przez długie lata zgodnie z dawnymi przyzwyczajeniami, „odświeżając” i przemalowując według zasady: *Tu trzeba pracować, a badaniami można się bawić na uczelni* [10, s. 169].

Najwcześniej, bo jeszcze w okresie międzywojennym, wprowadzono zajęcia z konserwacji w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie [28, s. 104]. W roku 1951 została utworzona Katedra Konserwacji Malowideł Ściennej. Podjęto prace badawcze, inwentaryzacyjne, ale przede wszystkim doskonalono metodykę samych działań praktycznych [29, s. 49]. Coraz żywsze kontakty z zagranicą, poznanie nie tylko europejskich malowideł, ale i metod ich konserwacji stosowanych od lat w innych krajach stało się możliwe dopiero po florenckiej powodzi w roku 1966, kiedy w ratowaniu tamtejszych fresków wzięła udział liczna grupa polskich specjalistów [30, s. 45]. Chociaż metodykę konserwacji prawdziwych fresków i powszechne u nas dekoracje wykonane w technikach *secco* dzieli przepaść, wpływ włoskich doświadczeń warsztatowych był bardzo znaczący.

Mniej więcej w tym samym czasie, w roku 1951, powstały też Państwowe Pracownie Konserwacji Zabytków [31, s. 23]. Przedsiębiorstwo to szybko stało się firmą ogólnokrajową, tworzącą oddziały i pracownie w kolejnych miastach. W wolnej Polsce można usłyszeć wiele negatywnych opinii o zmonopolizowaniu rynku prac konserwatorskich przez autorytarne państwo. Miało jednak owo przedsiębiorstwo i swoje niezaprzeczalne zalety: narzucało na przykład standardy, takie jak utrzymywanie wysokiego poziomu prac poprzez zatrudnianie absolwentów z dyplomami: konserwatorów, architektów i historyków sztuki, prowadzenie badań historycznych i kwerend nieodzownych do sporządzania szczegółowych dokumentacji, stworzenie własnych laboratoriów badawczych, sprowadzanie niedostępnych wówczas w handlu nowoczesnych narzędzi i materiałów do konserwacji – najwyższej klasy klejów, farb i pigmentów. Nie do przecenienia był też przepływ informacji, tak wątki w dawnym ustroju. Publikowano artykuły o nowych stosowanych na świecie metodach i technologiach, a także o dokonaniach kolegów wysyłanych za granicę do prac w zabytkowych obiektach znanych jedynie z kart książek do historii sztuki. Konserwatorzy pracujący w PKZ przy całej swojej wiedzy i doświadczeniu nie byli jednak niezależni. Z braku merytorycznych służb konserwatorskich niejednokrotnie musieli uwzględniać gust i preferencje właściciela czy zarządcy zabytkowego obiektu.

\*

Zbyt daleko posunięte ingerencje dawnych restauratorów przyniosły wiele szkód, skłaniając następców – uprawiających konserwację opartą na nauce – do zaniechania restauracji. W trosce o zachowanie „autentyzmu” dzieła konserwacja ukierunkowała się na badania naukowe

were founded in Poland [27, p. 193–194], where the program of studies included students' comprehensive training in technology and conservation of paintings. Their graduates soon became the avant-garde of practice and conservation research in Europe. Also in the field of conservation of wall paintings. But this moment did not come until several years later. Most of the graduates of the first years of both Academies of Fine Arts in Cracow and Warsaw as well as Nicolaus Copernicus University in Toruń specialized mainly in conservation of paintings and sculptures. Meanwhile, the older generation of “experts of the wall”, including leading conservators, still worked for many years following old habits, namely “refreshing” and repainting according to the principle: *Here you have to work, while at the university you can play with research* [10, p. 169].

Classes in conservation at the Academy of Fine Arts in Cracow were introduced as the first ones, i.e. as early as in the interwar period [28, p. 104]. In 1951 the Department of Conservation of Murals was established. Research and inventory works were undertaken, but first of all methodology of practical actions was improved [29, p. 49]. It was not until the Florence flood in 1966 when a large group of Polish specialists participated in saving the local murals [30, p. 45] that more and more frequent contacts with foreign countries, learning about not only European murals but also the methods of their preservation, which had been used in other countries for years, became possible. Although there is a wide gulf between the methodology of conservation of real frescoes and quite common in Poland decorations made in the techniques of *secco*, the influence of the Italian workshop experience was really significant.

At about the same time, in 1951, the State Studios of Conservation of Monuments were founded [31, p. 23]. This enterprise quickly became a national company which formed departments and studios in other cities. In free Poland we can hear a lot of negative comments about monopolization of the conservation work market by the authoritarian state. This enterprise, however, had its own undeniable advantages, i.e. for example it dictated standards such as maintaining a high level of work by hiring graduates with diplomas, namely conservators, architects and historians of art, carrying out historical research and queries indispensable for preparing detailed documentations, creating its own laboratories, bringing modern tools and conservation materials unavailable at that time in trade – the highest class of adhesives, paints and pigments. The flow of information was not to be underestimated either, which was so frail in the old regime. Articles were published about new methods and technologies used in the world as well as about the achievements of colleagues sent abroad to work in historical buildings which were known only from books on history of art. Conservators, who worked in PKZ (Polish Conservation Studios), with all their knowledge and experience, however, were not independent. In the absence of essential conservation services they often had to take into consideration tastes and preferences of the owner or manager of a historical building.

i interwencje zachowawcze [32, s. 17]. Podstawą działań stało się utrwalanie oryginalnej substancji zabytku, a nie „ocalanie piękna” dzieła sztuki [33, s. 49]. Przedmiot prac konserwatorskich był świadectwem swojego czasu, ale czy obok walorów historycznych zachowywał także swoją wartość artystyczną?

Dziś bogatsi o cały asortyment narzędzi badawczych wiemy, że autentyzm jest pojęciem złożonym. Jego składowe możemy mnożyć. Dwa zasadnicze kryteria dotyczące autentyzmu malarstwa ściennego to: autentyzm przekazu, odnoszący się do kompletnego obrazu, jaki w swoim czasie namalował mistrz, oraz autentyzm substancji, z którego odkrycia byliśmy tacy dumni, zdobywając akademickie wykształcenie konserwatorskie. Owa „substancja zabytkowa”, „nienaruszony przekaz epoki” to często tylko zachowane resztki, ślady śladów, którymi nasi poprzednicy z 1. połowy XX w. mogli się co najwyżej sugerować, a i to nie zawsze.

Wypada chyba uczciwie przyznać, że dawni konserwatorzy – skupieni na przekazaniu warstwy wizualnej dzieła – bywali o wiele bardziej lojalni wobec starych mistrzów. Starali się doprowadzić malowidła – o tyle, o ile potrafili – do tak wyśmiewanej dzisiaj „dawnej świetności”. Zależało im na ocaleniu przekazu, odwzorowaniu zamysłu twórcy dzieła. Dlatego nie należy odsądzać od czci i wiary wszelkich ich poczynań. W końcu malowidło miało coś przedstawiać, zdobić wnętrze, wyrażać jakąś treść. Dzisiejsi konserwatorzy, skoncentrowani na pielęgnacji autentycznych szczątków, stają za każdym razem przed dylematem, który dotychczas był domeną przekładu z języka obcego: czy obraz po konserwacji ma być piękny, czy wierny. Ale co ta wierność rzeczywiście oznacza? To uproszczenie nie obejmuje całej złożonej problematyki godzenia rozwiązań estetycznych z respektem dla zastanego świadectwa historycznego. Znając więc trudności, z którymi borykali się dawni artyści „odnawiający” zabytkowe malowidła – jak również ich dokonania – powstrzymajmy się od jednoznacznego potępienia efektu tych prac. Dysponując dziś znacznie bogatszym katalogiem rozwiązań technicznych, wręcz całym arsenałem metod badawczych, nie możemy być pewni, co bardziej usatysfakcjonowałoby malarza, gdyby po wiekach wstał z martwych: przemalowanie jego dzieła z początku XX w. czy pieczołowicie zabezpieczone i zachowane wyseпки oryginału pływające po burym morzu *acqua sporca*.

\*

A too far-reaching interference of former restaurateurs brought about a lot of damages, which resulted in prompting their successors – who practiced science-based conservation – to give up conservation. For the sake of preserving “authenticity” of the work, conservation focused on research and protection activities [32, p. 17]. Preservation of the original substance of a monument and not just “saving the beauty” of works of art became the basis for action [33, p. 49]. The object of conservation works was the testimony of its time; nevertheless, apart from its historical values, did it preserve its artistic values?

Today, having been enriched with the whole range of research tools, we know that authenticity is a complex notion. Its components can be multiplied. Two essential criteria for authenticity of murals are the following: one is the authenticity of the message that refers to a complete picture that was painted by a master in his times and the other is the authenticity of the substance, the discovery of which we were so proud when acquiring academic education in conservation. This new “historical substance”, “intact message of the époque” is often represented only by remnants or traces of traces, by which our predecessors living in the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century could be inspired, although not always anyway.

It probably ought to be admitted honestly that former conservators – focused on transferring a visual layer of the work – were much more loyal to the old masters. They tried to bring the murals – as much as they could – back to their “former glory” which is today so much laughed at. They did care about saving the message and reflecting the intention of the work’s creator. That is why all their actions cannot be totally condemned. Finally, a mural was supposed to represent something, to decorate the interior or to convey some meaning. Today’s conservators-restorers, focused on authentic remains care, each time face a dilemma which so far has been a domain of translation from a foreign language, i.e. is a painting after conservation supposed to represent beauty or fidelity? And what this fidelity really means? This simplification does not cover the whole complex issue of reconciling aesthetic solutions with respect to the existing historical evidence. Therefore, knowing the difficulties faced by former artists who “renewed” historical murals – as well as their achievements – let us restrain from unambiguous condemnation of the effects of these works. Having today a significantly richer catalogue of technical solutions, or even a whole arsenal of research methods, we cannot be sure what would be more satisfying for a painter, if after centuries he rose from the dead to see the repainting of his work from the early 20<sup>th</sup> century or carefully protected and preserved small islets of the original floating in the grey ocean of *acqua sporca*.

Translated by  
Bogusław Setkiewicz



## Bibliografia/References

- [1] Kozłowski R., *Badania i konserwacja malowideł ściennych z XIV w. w kościele w Czchowie*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria B, T. 11, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Warszawa 1965, 257–271, 309.
- [2] Riegl A., *Die Restaurierung der Wandmalereien in der Heiligkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel zu Krakau*, „Mitteilungen der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale” 1904, T. 3, 1–3, Januar–März, 272–292.
- [3] Scarroccchia S., *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti; antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898–1905, con una scelta di saggi critici*, Saggi studi ricerche 4, Accademia Clementina di Bologna, Bologna 1995, 263–273.
- [4] Tomaszewski A., *Ku pluralistycznej filozofii konserwatorskiej XXI wieku*, [w:] E. Świąćka (wyb. i oprac.), *Ku nowej filozofii dziedzictwa*, MCK, Kraków 2012, 45–53.
- [5] Lowenthal D., *Changing Criteria of Authenticity*, [w:] K.E. Larsen (ed.), *Nara Conference of Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*, Nara, Japan 1–6 November 1994, UNESCO, Paris 1995, 121–135.
- [6] Frycz J., *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, PWN, Warszawa 1975.
- [7] Majdowski A., *Poglądy na konserwację zabytków architektury sakralnej w Królestwie Polskim na przełomie XIX i XX stulecia*, [w:] J. Kowalczyk (red.), *Ars sacra et Restauro*, SKZ, Warszawa 1992, 61–84.
- [8] Wierzbička B., *Franciszek Ksawery Martynowski*, TONZ, Warszawa 1998.
- [9] Adamowicz J., Pencakowski P., *Prace badawcze i konserwatorskie gotyckich polichromii ściennych w kościele parafialnym pw. św. Jakuba Apostoła w Małujowicach*, [w:] A. Molenda (red.), *Opolski Informator Konserwatorski*, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Opolu, Opole 2013, 43–66.
- [10] Zalewski W., *Badania i konserwacja dzieł sztuki*, [w:] A. Tomaszewski (red.), *Badania i ochrona zabytków w Polsce w XX wieku*, Oficyna Wydawnicza TONZ, Warszawa 2000, 167–172.
- [11] Makarewicz J., *Malowidła ścienne, ich konserwacja i restauracja*, [w:] *Pamiętnik Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911 roku*, Kraków 1912, 93–115.
- [12] *Pamiętnik Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911 roku*, Kraków 1912.
- [13] Tomkowicz S., *Stosunek muzeów sztuki do konserwacji zabytków*, [w:] *Pamiętnik Pierwszego Zjazdu Miłośników Ojczystych Zabytków w Krakowie w dniach 3 i 4 lipca 1911 roku*, Kraków 1912, 22–33.
- [14] Durakiewicz K., *Pierwsza konserwacja odkrytych malowideł (1917–1923). Juliusz Makarewicz i Edward Trojanowski*, [w:] B. Paprocka, J. Sil (red.), *Kaplica Trójcy św. na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, konserwacja*, Muzeum Lubelskie, Lublin 1999, 208–240.
- [15] Zalewski W., *Konserwacja fresków w prezbiterium kolegiaty wiślickiej*, „Ochrona Zabytków” 1968, t. 21, z. 3 (82), 41–51.
- [16] Szydłowski T., *O odbudowie kolegiaty wiślickiej wspomnienia i refleksje*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. 1, 85–95.
- [17] Molè W., *Kilka uwag o malowidłach ściennych w Wiślicy*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. 1, 98–101.
- [18] Prusiewicz A., *Kamieniec Podolski. Szkic historyczny*, Kijów–Warszawa 1915.
- [19] *Opieka nad zabytkami i ich konserwacja*, Ministerstwo Sztuki i Kultury, Warszawa 1920.
- [20] Lorentz S., *Konserwacja wnętrza kościoła ostrobramskiego w Wilnie*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. 1, 212–215.
- [21] Starzyński J., *O restaurację fresków w kościele po-pijarskim w Łowiczu*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. 1, 220–222.
- [22] Kozłowski R., *Badania i konserwacja malowideł ściennych z XIV w. w kościele w Czchowie*, [w:] *Konserwacja malowideł ściennych. Kraków. Akademia Sztuk Pięknych, 22–24 października 1964*. Program konferencji i streszczenia referatów, 15.
- [23] Świąćka E., *Konserwacja zapobiegawcza malowideł ściennych*, KOBIDZ, Warszawa 2010.
- [24] Arsyński M., *Wybrane aspekty procesu tworzenia się środowiska konserwatorskiego w Polsce*, [w:] A. Tomaszewski (red.), *Badania i ochrona zabytków w Polsce w XX wieku*, Oficyna Wydawnicza TONZ, Warszawa 2000, 97–128.
- [25] Pajzdierski N., *Konserwacja średniowiecznych malowideł ściennych w kościele św. Jana w Gnieźnie*, „Ochrona Zabytków Sztuki” 1930–1931, z. 1–4, cz. 1, 191–195.
- [26] Jędrzejewska H., *Konserwacja malowidła z niszy z katedry w Faras*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1970, t. 14, 431–457.
- [27] Ślesieński W., *Kształcenie konserwatorów zabytków ruchomych w Polsce na tle ośrodków zagranicznych (stan do 1989 r.)*, [w:] A. Tomaszewski (red.), *Ochrona i konserwacja dóbr kultury w Polsce 1944–1989*, SKZ, Warszawa 1996, 193–202.
- [28] Ślesieński W., *Teoretycy i praktycy ochrony i konserwacji zabytków w 20-leciu*, [w:] M. Gumkowska (red.), *Konserwator i zabytek: in memoriam Jerzego Remera*, SKZ, Warszawa 1991, 98–110.
- [29] Dutkiewicz J.E., *Z działalności Katedry Konserwacji Malowideł Ściennej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 1966, R. 19, z. 2 (73), 49–60.
- [30] Ortolan A., *Włoskie doświadczenia w konserwacji malowideł ściennych zalanych w czasie powodzi*, [w:] J. Sosnowska (red.), *Dobra kultury w obliczu zagrożeń*, III Forum Konserwatorów, Toruń 24–26 lutego 2000, Wojewódzki Oddział Służby Ochrony Zabytków Województwa Kujawsko-Pomorskiego w Toruniu, Międzynarodowe Targi Pomorza i Kujaw w Toruniu, Toruń 2000, 45–48.
- [31] Polak T., *P.P. Pracownie Konserwacji Zabytków*, [w:] *Konserwacja dzieł sztuki w Polsce Ludowej*, Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie, 20 lipca–16 września 1979, 23–26.
- [32] Tomaszewski A., *Ars perennis: autor – dzieło – restaurator*, [w:] D. Nowacki, J. Zmudziński (red.), *Dzieło sztuki a konserwacja*. Materiały LII Ogólnopolskiej sesji Naukowej SHS, Kraków 20–22 XI 2003, SHS Oddział Krakowski, Kraków 2004, 13–21.
- [33] Tomaszewski A., *Cesare Brandi: u źródeł teorii i oddziaływania „włoskiej szkoły restauracji dzieł sztuki”*, [w:] I. Szmelter, M. Jądzińska (red.), *Sztuka konserwacji i restauracji*, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita, Warszawa–Kraków 2007, 40–51.

## Streszczenie

W tekście omówiono cechy malarstwa ściennego, a także ukazano różnice między tego rodzaju dziełami sztuki a innymi obiektami malarstwa. Pokróćce przedstawiono metodykę badań i warsztat konserwatora malowideł ściennych, w tym podejście do kwestii autentyczności. Główną uwagę skupiono na ukazaniu historii polskiej myśli konserwatorskiej w I. połowie XX w. Polscy konserwatorzy popełnili wiele błędów. Malowidła głównie restaurowano, często poprzez ich przemalowanie. Metody konserwatorskie i szacunek dla substancji zabytkowej wchodziły do praktyki stopniowo. Gdy dawniej dbano przede wszystkim o utrwalenie autentycznego przekazu estetycznego dzieła, nowoczesna konserwacja oparta na podstawach naukowych kładła główny nacisk na świadectwo oryginalnej materii i walor malowidła jako historycznego dokumentu.

**Słowa kluczowe:** historia konserwacji, malarstwo ścienne, autentyczność

***Abstract***

The text presents mural paintings' character and shows differences between wall paintings and other kind of paintings. Reviews of the methodology of research and techniques of conservation of mural paintings as well as the approach to the question of authenticity have been presented. The main topic is history of conservation in Poland in 1<sup>st</sup> half of 20<sup>th</sup> century, Polish restorers made many mistakes at that time. Mural paintings were restored mainly by their overpainting. Respect for the preserved matter and methods of conservation were gradually accepted. In the past only the aesthetic value of the work of art was protected and believed to be authentic. Modern conservation – supported by science – respects and protects traces of the original material treated as a historical document.

**Key words:** history of conservation, wall painting, authenticity



Aleksander Serafin\*

## *Ekspresja architektury Coop Himmelb(l)au na tle koncepcji estetycznej Gillesa Deleuze'a*

### *The expression of architecture by Coop Himmelb(l)au against the aesthetical concept by Gilles Deleuze*

#### *Wprowadzenie*

Współcześni twórcy architektury często stają przed wyborem pomiędzy kompozycją identyfikującą miejsce a formą zuniwersalizowaną. Wolfgang Dieter Prix, pełniący funkcję generalnego projektanta zespołu Coop Himmelb(l)au, wyraził opinię dotyczącą rodzimej architektury w następującym brzmieniu: *Talent austriackich architektów jest talentem w rozumieniu barokowym. Polega on na umiejętności celebrowania przestrzeni, w odróżnieniu od kalwinistów ze Szwajcarii i Holandii, którzy wolą przestrzeń racjonalizować* [za: 1, s. 425]. Te kontrowersyjne słowa z jednej strony wskazują na rozbieżność pomiędzy estetyką spontaniczną a racjonalną, ale z drugiej – zwracają uwagę na silne uwarunkowania regionalne. Biorąc więc pod uwagę kosmopolityczny charakter architektury Coop Himmelb(l)au, deklaracja wydaje się nader zaskakująca. Sam Prix mówi o podziale na architekturę globalną i lokalną, zaznaczając przy tym, że z artystycznego punktu widzenia nie interesuje go wymiar regionalny [za: 2, s. 328].

#### *Ekspresyjny wymiar baroku*

Podstawowym wyróżnikiem architektury Coop Himmelb(l)au jest ekspresja. Profil działalności zespołu, po-

#### *Introduction*

The contemporary creators of architecture often face the choice between the composition identification of a place and the universal form. Wolfgang Dieter Prix, the principal designer at Coop Himmelb(l)au, expressed the following opinion on the native architecture: *The talent of Austrian architects is the talent in the Baroque meaning. It concerns the ability to celebrate space, unlike the Calvinists from Switzerland and Holland who prefer to rationalize space* [after: 1, p. 425]. These controversial words indicate, on the one hand, the divergence between spontaneous and rational aesthetics, but, on the other hand, they show strong regional contexts. Taking into account the cosmopolitan character of Coop Himmelb(l)au architecture, the declaration seems really surprising. Prix himself talks about the division between global and local architecture, emphasizing at the same time that from the artistic point of view he is not interested in the regional aspect [after: 2, p. 328].

#### *The expressive aspect of the Baroque*

The basic characteristic feature of architecture by Coop Himmelb(l)au is expression. Since 1968, the profile of operations of the team has emphasized the continuation of German and Austrian expressionistic tradition<sup>1</sup>. This

\* Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska Politechniki Łódzkiej/Faculty of Civil Engineering, Architecture and Environmental Engineering, Lodz University of Technology.

<sup>1</sup> It should be noted that the nature of expressionism in the north of Germany and the Netherlands was different from that in Saxony,

cząwszy od 1968 r., wskazuje na kontynuację niemieckiej i austriackiej tradycji ekspresjonistycznej<sup>1</sup>. Tradycja ta domaga się ujęcia szerszego aniżeli tylko takiego, które sięgałoby początków twórczości współczesnej awangardy. Pojęcie ekspresji stanowi bowiem jeden z filarów estetyki barokowej. Architekt Claude Perrault stwierdził, że istnieją dwa rodzaje piękna: to oparte na przekonujących zasadach i to zależne od uprzedzeń. Ten zasłużony dla barokowej epoki architekt napisał: [...] *tamtemu pozytywnemu i przekonującemu pięknu przeciwstawiam to, które nazywam dowolnym, gdyż jest wynikiem woli, aby dać pewną proporcję, kształt i zarys rzeczom, co mogłyby mieć inną proporcję nie będąc przez to brzydkimi i co podobają się nie dla zgodności z zasadami rozumianymi przez wszystkich, lecz jedynie z przyzwyczajenia i dlatego w umyśle dokonano się połączenie dwu zupełnie różnych rzeczy* [za: 3, s. 491]. Druga z wymienionych interpretacji estetycznych jest bliska pojęcia ekspresji, o której pisze Charles Le Brun. Architekt w 1668 r. deklarował: *Moim zdaniem ekspresja jest wiernym i naturalnym podobieństwem rzeczy, które się ma przedstawić: jest ona niezbędna i wchodzi do wszystkich części [rodzajów] malarstwa, a żaden obraz nie może być doskonały bez ekspresji, to ona zaznacza prawdziwy charakter każdej rzeczy, to przez nią rozróżnia się naturę ciał, postacie wydają się poruszać, a to wszystko, co jest zmyślane, wydaje się prawdą* [4, s. 545]. Jego realizacje w Luwrze i Wersalu wykazują cechy dojrzałego baroku, który jest już wyzwolony od manierystycznej statyki. Jednak wśród całej różnorodnej działalności barokowego architekta nie tylko jego praktyka rzeźbiarsko-architektoniczna jest przepelniona ekspresją. Jak pisze Ernst Gombrich, traktaty o sztuce Le Bruna opisują zewnętrzne symptomy emocji i cierpienia [5, s. 119]. Najbardziej sugestywną definicją określoną przez architekta jest ta, w której zakłada, że [...] *ekspresja jest czymś, co zabarwia wzruszenia duszy, a to ujawnia efekty gwałtownych uczuć* [za: 4, s. 545]. Deklaracje autorskie Le Bruna wystawiają świadectwo epoki, która zdominowana jest przez ekspresję, co odpowiada spontanicznej dynamice form plastycznych. W konsekwencji odnajduje to swoje przełożenie także na formy architektoniczne w takim stopniu, w jakim pozwalają na to możliwości techniczne budownictwa epoki, albowiem [...] *stosowany w baroku system konstrukcyjny [...] był w zasadzie odziedziczony po renesansie. Dla uzyskania wyrazu pozornego ruchu dynamizowano nie tylko układy powierzchniowe, ale i przestrzenne* [...]. Nie tylko

tradition should be looked at from a broader perspective and not only as a tradition that draws from the beginning of contemporary vanguard because the notion of expression is one of the pillars of Baroque aesthetics. The architect Claude Perrault said that there are two types of beauty: one based on convincing principles and one that depends on prejudices. That famous architect who greatly contributed to the Baroque wrote: [...] *I contrapose that positive and convincing beauty with the beauty I call free as it comes from the will to provide some proportion, shape, and outline of things that might have different proportions and would not be ugly because of that and that people like not because they comply with the rules understood by everybody but only because they are used to it and that is why two totally different things have been connected in the mind* [after: 3, p. 491]. The other aesthetic interpretation is close to the notion of expression that Charles Le Brun wrote about. In 1668, the architect declared: *In my opinion expression is a true and natural similarity of things to be presented: it is necessary and penetrates all parts [kinds] of painting and no painting can be perfect without expression, it marks the true character of all things, it distinguishes the nature of bodies, figures seem to move and everything that is made up seems to be true* [4, p. 545]. His works in the Louvre and Versailles show the features of mature Baroque that no longer has to demonstrate the mannerist statics. However, it is not only the sculptural and architectural works of that Baroque architect that are full of expression. Ernst Gombrich wrote that the treatises on art by Le Brun describe the external symptoms of emotions and suffering [5, p. 119]. The most suggestive definition provided by the architect is the one in which he assumes that [...] *expression is something that adds color to the soul which in turn reveals the effects of sudden feelings* [after: 4, p. 545]. Le Brun's declarations testify to the age dominated by expression which corresponds to the spontaneous dynamic visual forms. Consequently, it also translates to architectural forms to the degree which is possible due to the technical possibilities of the building at that time because [...] *the construction system used in the Baroque [...] was actually inherited from the Renaissance. Both surfaces and spaces were shown dynamically in order to create an impression of apparent movement [...]. Not only the surface but the whole body of the building seems to wave* [6, p. 29]. In regard to the very notion of the Baroque it should be noted that [...] *this term and its meaning are far from being unequivocally understood and codified, and more interestingly, the Baroque still today intrigues not only art historians and theoreticians but it also generates strong emotions as a cultural force and as*

<sup>1</sup> Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na odmienny charakter ekspresjonizmu północnoniemieckiego i niderlandzkiego wobec ekspresjonizmu saksońskiego, bawarskiego i austriackiego, a na tych właśnie terenach zlokalizowane są kluczowe europejskie realizacje Coop Himmelb(l)au. Przyczyny takiego stanu rzeczy można dopatrywać się w historycznych wpływach sztuki włoskiej. Zarówno Holandia, jak i północne kraje związkowe Niemiec poprzez uwarunkowania ekonomiczne i geopolityczne były zdolne wypromować własne, niezależne od południowoeuropejskich, wzorce estetyczne. Jednocześnie w kulturze Bawarii i Austrii barok zajmuje szczególne miejsce, co ma także swoje uzasadnienie w kwestiach religijnych i zdaje się tłumaczyć odmienną tę kulturę zarówno wobec niderlandzkiej, jak i szwajcarskiej.

Bavaria and Austria, and in fact the key European designs by Coop Himmelb(l)au are located in this area. The reason for that might be the historical influence of Italian art. Both Holland and the northern German states because of economic and geopolitical reasons were able to promote their own aesthetic patterns independent from south European ones. At the same time the Baroque is especially important in the culture of Bavaria and Austria, which is also justified by religious issues and seems to explain why this culture differs from both Dutch and Swiss culture.

powierzchnia, ale cała bryła budynku zdaje się falować [6, s. 29]. Odnosząc się natomiast do samego pojęcia baroku należy zastrzec, że [...] termin ten i jego treść dalekie są od jednoznacznego zrozumienia i skodyfikowania, a co ciekawsze, barok budzi do dziś jeszcze nie tylko zainteresowania historyka i teoretyka sztuki, lecz także uczuciowy, żywy stosunek jako siła kulturowa, jako ładunek treści i formy, wobec którego niektórzy znakomici filozofowie kultury i uczeni nie umieją wyrzec się namiętności wartościowania [za: 7, s. 269]. Przywołane pojęcie „baroku” domaga się zatem interpretacji z ogólnokulturowego punktu widzenia ze szczególnym uwzględnieniem jego plastycznego potencjału ekspresji.

### **Barokowa fałda Leibniza**

Tom Conley, autor przedmowy do brytyjskiego wydania rozprawy *Le Pli* Gillesa Deleuze’a, zwraca uwagę na to, że barok w rozumieniu autora koncepcji „fałdy” to pojęcie znacznie szersze aniżeli tylko ujęta cezurami epoka kojarzona z Le Brunem, Berninim i Borrominim. Zdaniem Deleuze’a osiągnięciem baroku jest w pierwszej kolejności zjawisko estetyczne, określane przez niego mianem wspomnianej „fałdy”, które wiąże się nieskończonością pewnych procesów. Tytułowa „fałda” wpływa na materiał, nadając mu ekspresyjny charakter poprzez zróżnicowanie skal, szybkości i kierunków. Autor pisze, że fałda generuje formy ekspresyjne, tzw. *Gestaltung*, element genetyczny lub nieskończenie zmienną linię, tj. krzywą o unikatowych parametrach [8, s. 39]. Jednocześnie zaznacza on, że barok, operując elementami funkcjonalno-przestrzennymi, koncentruje się na gloryfikacji, z czego wynika rozdzielenie wnętrza i zewnątrz (fasady) budynku [8, s. 31]. Powyższe wydaje się zatem paradoksem, skoro wyjściowym założeniem architektury barokowej miałyby być idea „fałdy” zmierzającej do nieskończoności i symbolicznie wiążącej wnętrze z otoczeniem obiektu, a to Deleuze również przypisuje dobie barokowej. Estetyczny motyw „fałdowania” charakteryzuje więc już wybrane dzieła wczesnego baroku rzymskiego, takie jak konsekrowany w 1646 r. kościół pw. św. Karola „przy Czterech Fontannach”, autorstwa Francesco Borrominiego, architekta wspomnianego wcześniej przez Conleya. Dojrzały barok niemiecki zmaterializował „fałdę” przede wszystkim za pomocą płynnie ukształtowanego układu funkcjonalnego (il. 1). Za najpełniejszą ekspresję, wpisującą się w teorię „fałdy”, można natomiast uznać kościół pw. św. Jana Nepomucena w Monachium (il. 2), będący jednym z najznamienitszych przykładów późnobarokowej architektury europejskiej. Wprawdzie architekci Kosma i Egid Asamowie nie wyeliminowali ze swojego dzieła detalu klasycznego, jednak sugestywność i dynamika krzywizn całej struktury budynku nadają mu nadzwyczaj ekspresyjny charakter. Władysław Tomkiewicz pisze: *Jest to kapitalny przykład, jak wygląda architektura będąca tworem plastyków [...]. Efekty plastyczne i świetlne tak dominują nad wszystkim, że zacierają się konstrukcja architektoniczna – trudno się nawet zorientować, na jakim planie kościół został zbudowany. I tutaj również czynnik teatralno-*

*a load of content and form that some great philosophers of culture and scholars are unable to refrain from judging* [after: 7, p. 269]. The notion of the “Baroque” itself needs some interpretation from a general cultural point of view, including especially its visual expression potential.

### **The Baroque fold by Leibniz**

Tom Conley, the author of the foreword to *Le Pli* by Gilles Deleuze published in English, notes that the Baroque, as understood by the author of the concept of the “fold”, is a much broader notion than only a period limited by specific dates associated with Le Brun, Bernini, and Borromini. In the opinion of Deleuze the primary achievement of the Baroque is the aesthetic phenomenon that he called the “fold” which is connected with an unlimited number of specific processes. The title “fold” affects the material, imparting to it an expressive quality by distinguishing scales, speeds, and directions. The author writes that the fold generates expressive forms i.e. *Gestaltung*, a genetic element or an infinitely changing line, i.e. a curve of unique parameters [8, p. 39]. At the same time he notes that the Baroque, operating with functional and spatial elements, focuses on glorification which results in a division into the interior and the exterior (facades) of the building [8, p. 31]. Then this seems to be paradoxical if the initial assumption of Baroque architecture would have to be the idea of the “fold” extending into eternity and symbolically blending the interior with the surroundings of an object, and this is something Deleuze also attributes to the age of Baroque. The aesthetic motif of “folding” characterizes then already selected works of early Roman Baroque, such as the church of San Carlo alle Quattro Fontane, designed by Francesco Borromini the architect mentioned earlier by Conley, that was consecrated in 1646. The mature German Baroque materialized the “fold” primarily with the use of smoothly developed functional layout (Fig. 1). The church of St. John of Nepomuk in Munich (Fig. 2), being an exquisite example of late Baroque European architecture, can be considered to be the fullest expression falling within the theory of the “fold”. Although the architects Cosmas and Egid Asam did not eliminate the classic details from their work, the suggestiveness and dynamics of the curvatures of the whole structure of the building provide for an exceptionally expressive character. Władysław Tomkiewicz writes: *This is a great example of what architecture created by visual artists looks like [...]. The visual and light effects dominate everything so much that the architectural structure becomes hardly visible – it is even difficult to see the plan of the church. The theatrical spectacle aspect is also dominating* [9, p. 214]. In regard of its emotional expression this object seems to go even beyond the possibilities of the pioneering Italian style.

### **From the dynamic Baroque to the “cloud building” concept**

The issue of dynamism that displaced the Renaissance concept of beauty based on proportions is raised among others by Umberto Eco. He noted that assigning the



Il. 1. Matthäus D. Pöppelmann, zespół pałacowy Zwinger  
– detal klatki schodowej, Drezno, Niemcy, 1728  
(fot. A. Serafin, 2013)

Fig. 1. Matthäus D. Pöppelmann, palace complex Zwinger  
– detail of the staircase, Dresden, Germany, 1728  
(photo by A. Serafin, 2013)



Il. 2. Kosma D. Asam i Egid Q. Asam, Kościół pw. św. Jana Nepomucena  
– detal sklepienia, Monachium, Niemcy, 1746  
(fot. A. Serafin, 2014)

Fig. 2. Kosma D. Asam i Egid Q. Asam, St Johann Nepomuk Church –  
the detail of the vault, Munich, Germany, 1746  
(photo by A. Serafin, 2014)

-widowiskowy jest zdecydowanym hegemonem [9, s. 214]. W dziedzinie wyrazu emocjonalnego obiekt ten zdaje się wykroczyć nawet ponad możliwości pionierskiego stylu włoskiego.

### ***Od dynamicznego baroku do koncepcji „budyńku-chmury”***

Kwestię dynamizmu, który wyparł renesansową koncepcję piękna opartego na proporcji, podnosi między innymi Umberto Eco. Zaznacza on, że przyporządkowanie ruchu dynamicznego epoce baroku jest uproszczeniem, ze względu na to, że proces ten ma charakter ciągły i do dzisiaj dotyka zarówno kwestii estetycznych, jak i społecznych [10, s. 214]. Prix z kolei mówi, że realizowana architektura stanowi trójwymiarową ekspresję społeczeństwa, a im bardziej złożone jest społeczeństwo, tym bardziej architektura musi być skomplikowana [za: 11, s. 376]. To właśnie złożoność i dynamika współtworzą ekspresję, która nadaje architekturze Coop Himmelb(l)au kosmopolityczny charakter. Pośród nurtów o charakterze międzynarodowym Prix wymienia między innymi klasycyzm i barok [za: 2, s. 328]. Powracając na tym tle do rozważań Deleuze’a, można wskazać dwie drogi rozwoju formy budowanej w oparciu o dynamikę linii. Pierwsza z nich to oparta mimo wszystko na kartezjańskim mo-

dynamic movement to the Baroque is an oversimplification because this is a continuous process and it regards even today both aesthetic and social questions [10, p. 214]. Prix, on the other hand, claims that the realized architecture is a three-dimensional expression of society and the more complex the society, the more complicated the architecture [after: 11, p. 376]. This is the complexity and dynamics co-creating expression that gives the architecture by Coop Himmelb(l)au its cosmopolitan character. Among the international currents Prix mentions for instance classicism and Baroque [after: 2, p. 328]. Coming back to Deleuze, it can be pointed out that there are two roads leading to the development of the building form on the basis of the dynamic line. The first of them is the line propagated by Wassily Kandinsky still based on the Cartesian model. The other, proposed by Paul Klee, is the line with no permanent points of reference and according to Deleuze it arises from the fact that the artist liked the Baroque and Leibniz philosophy [8, p. 15]. So the Klee line corresponds best to the architectural concept of the “cloud-building” as a changing, mobile, and dynamic model. The allusions to expressionism are anyway recognizable in all works by Coop Himmelb(l)au. Due to such associations the architectural form went through the deconstruction phase when the construction paradoxes were exposed and the shape contrapositions were

delu linia propagowana przez Wassilego Kandinsky'ego. Druga, proponowana przez Paula Klee, jest natomiast linią pozbawioną wszelkich stałych punktów odniesienia i według Deleuze'a wynika z upodobania artysty do boku i filozofii Leibniza [8, s. 15]. Linia Klee najlepiej odpowiada więc architektonicznej koncepcji „budynku-chmury” jako modelu zmiennego, mobilnego i dynamicznego. Odniesienia do ekspresjonizmu są zresztą rozpoznawalne w całokształcie twórczości Coop Himmelb(l)au. Takie asocjacje sprawiły, że forma architektoniczna przeszła również fazę dekonstrukcji, kiedy to przy użyciu radykalnych środków plastycznych eksponowano paradoksy konstrukcyjne i poszukiwano sprzeczności kształtu. Prix utrzymywał bowiem pogląd, jakoby architektura była ekspresją napięcia powstałego w wyniku oddziaływania sztuki, ekonomii i polityki [za: 11, s. 376]. Z dzisiejszego punktu widzenia ostatecznym etapem rozwoju formy architektonicznej w ujęciu austriackich projektantów jest koncepcja „budynku-chmury”. Przekonanie twórców zostało wyrażone słowami: *Dzisiejsza architektura musi być określana jako medium ekspansywnej żywotności* [12, s. 306]. To stwierdzenie zdaje się kierować poszukiwania w stronę płynnej formy dynamicznej. Taka konwencja uwydatnia bowiem spójność i organiczną ciągłość struktury.

### Realizacja wizji symbolicznej

Interesująca wydaje się korespondencja projektów Coop Himmelb(l)au z biblijnym motywem Wieży Babel, najlepiej rozpoznawalnym za pośrednictwem obrazu Bruegla, dzieła znajdującego się w wiedeńskim Muzeum Historii Sztuki. Austriacki architekt wyraża następującą deklarację: *Myślimy, że proces ukończenia budowy Wieży Babel – fundamentalnego symbolu architektury – powinniśmy zreinterpretować poprzez zastąpienie różnorodności językowej mnogością możliwych rozwiązań [...] zaczęliśmy od artefaktu nazwanego chmurą. Chmura zinterpretowana w 1968 jako pneumatyczna forma mogła się zmieniać w zależności od ruchu i stanu emocjonalnego jej użytkowników [...] [za: 13, s. 188]. Koncepcja poddana długotrwałej ewolucji zrealizowała się, ostatecznie przybierając kształt antropomorficzny. Została ona urzeczywistniona na polu architektury komercyjnej w postaci budynku ekspozycyjnego Bayerische Motoren Werke w Monachium (il. 3, 4). Prix powiedział wtedy: *Chcemy stworzyć architekturę, która wykracza poza jej konwencjonalne granice. [...] Mowa tu o budowie chmur, które płyną, są zmiennie i nieprzewidywalne. Budynek BMW, który ostatnio zaprojektowaliśmy, obrazuje nasze dążenia do stworzenia budynku na wzór chmury. W gruncie rzeczy konstrukcja jego dachu stanowi jedną wielką chmurę [za: 2, s. 326]. Prix zaznacza też, że w przypadku tej realizacji projektant z inwestorem podjęli odpowiedzialność za rozwiązanie ekstremalne, oddalając tym samym ryzyko arbitralnej przeciętności [11, s. 378]. Architekt podkreśla przy tym, że przyszłościowe formy przestrzenne muszą się charakteryzować odpowiednią prędkością [za: 14, s. 330]. Płynność i dynamizm umacniają wizerunek zmiennej architektury Coop Himmelb(l)au, ale**

searched for with the use of radical visual means. Prix claimed that architecture was an expression of the tension generated as a result of reaction between art, economy, and politics [after: 11, p. 376]. From today's point of view the final stage of the architectural form development presented by Austrian designers is the “cloud-building” concept. The designers' conviction was expressed with the following words: *Today's architecture must be defined as a medium of expansive vitality* [12, p. 306]. This statement seems to direct the search in the direction of a fluid dynamic form as such a convention emphasizes cohesion and a limited continuity of structure.

### Realization of a symbolic vision

The correspondence between the designs by Coop Himmelb(l)au and the Biblical motif of the Tower of Babel, which is most recognizable due to the painting by Bruegel that is at the Museum of Art History in Vienna, seems interesting. The Austrian architect expresses the following declaration: *We think that the process of finishing the construction of the Tower of Babel – the fundamental symbol of architecture – should be interpreted by replacing the language diversity with the multitude of possible solutions [...] we began with the artefact called the cloud. The cloud interpreted in 1968 as a pneumatic form could change depending on movement and emotional condition of its users [...] [after: 13, p. 188]. After a long-lasting evolution the concept was ultimately realized taking an anthropomorphic shape in the area of commercial architecture as an exposition building of Bayerische Motoren Werke in Munich (Fig. 3, 4). Prix said then: *We want to create architecture that goes beyond its conventional boundaries. [...] we are talking about building clouds that float, change and are unpredictable. The building of BMW which we have recently designed demonstrates our efforts at creating a building like a cloud. In fact the construction of its roof is one huge cloud [after: 2, p. 326]. Prix also notes that in the case of that structure the designer and the investor decided to take responsibility for an extreme solution, consequently dismissing the risk of arbitrary mediocrity [11, p. 378]. The architect also stresses that the future spatial forms must feature adequate speed [after: 14, p. 330]. The fluidity and dynamism enhance the appearance of changing architecture by Coop Himmelb(l)au as well as emphasize the continuity of the aesthetic phenomenon Deleuze wrote about.**

### Continuation of the expressive trend

The development of the “cloud building” concept affected the form of next objects built in compliance with the designs by Coop Himmelb(l)au. The design in Munich preceded the projects, such as the cinema center in Busan, South Korea or the conference center in Dalian, China. That trend which undoubtedly results in increasing the visual attractiveness regards, however, not only commercial but also ecclesiastical objects. The evangelical church in Hainburg, Austria (known as



Il. 3. Wolf D. Prix, Paul Kath, Tom Wiscombe,  
kompleks komercyjno-muzealny – narożna wieża,  
Monachium, Niemcy, 2007  
(fot. A. Serafin, 2014)

Fig. 3. Wolf D. Prix, Paul Kath, Tom Wiscombe,  
commercial-exhibition complex – the corner tower,  
Munich, Germany, 2007  
(photo by A. Serafin, 2014)



Il. 4. Wolf D. Prix, Paul Kath, Tom Wiscombe,  
kompleks komercyjno-muzealny – detal wnętrza,  
Monachium, Niemcy, 2007  
(fot. A. Serafin, 2014)

Fig. 4. Wolf D. Prix, Paul Kath, Tom Wiscombe,  
commercial-exhibition complex – the interior detail,  
Munich, Germany, 2007  
(photo by A. Serafin, 2014)

także podkreślają ciągłość zjawiska estetycznego, o którym pisał Deleuze.

### ***Kontynuacja tendencji ekspresyjnej***

Powstanie koncepcji „budynku-chmury” wpłynęło na formę kolejnych obiektów budowanych według projektów Coop Himmelb(l)au. Monachijski projekt poprzedził realizacje takie jak centrum kinowe w Busan w Korei Południowej, czy też centrum konferencyjne w Dalian w Chinach. Ten nurt, niewątpliwie prowadzący do podnoszenia atrakcyjności wizualnej, dotyczy jednak nie tylko obiektów komercyjnych, ale również sakralnych. Ukończony w 2011 r. kościół ewangelicki w austriackim Hainburgu (popularnie zwany Martin Luther Church), poprzez odważnie uformowany dach, w oryginalny sposób wpisuje się w historyczne otoczenie. Tło dla zaprojektowanych giętych i nieregularnych form sklepienia świątyni stanowią wielospadowe dachy otaczających domów. W przypadku tego obiektu jednak określoną rolę odgrywa symbolika, która z natury rzeczy stanowi opozycję wobec ekspresji w architekturze. Autorzy ukształtowali potrójnie skrętną strukturę dachu, wieńcząc każdą z trzech części świetlikiem, nadając tym samym szczegól-

(Martin Luther Church) completed in 2011 with its audaciously shaped roof originally blends in the historical surroundings. The background for the bent and irregular forms of the church ceiling is provided by the multi-pitched roofs of the surrounding houses. In the case of this object, however, a specific role is played by symbols which naturally oppose the expression in architecture. The authors designed the curved structure of the roof with three skylights which gives the interior unusual spatial character. That conception with three visual fields of light and shadow alludes symbolically to the Christian dogma of Holy Trinity [15]. The architects noted also that the interior of the building, apart from its mystical nature, is a kind of *contraposition* to the dynamics and media chaos [15] that seem to correspond to the cosmopolitan message of Coop Himmelb(l)au architecture.

### ***Summary***

So far the architectural modernism and postmodernism have been trying hard to blend in the diversity and multidirectional character of the world with its more and more universal globalization. The Baroque, on the other hand, by definition tried to provide order and hierarchy to the



ny wyraz przestrzenny wnętrzu. Ta koncepcja trójpolowego ukształtowania plastyki światła i cienia sprowadzona została symbolicznie do chrześcijańskiego dogmatu Trójcy Świętej [15]. Architekci zwrócili także uwagę na to, że wnętrze budynku, poza swoim mistycznym charakterem, stanowi swoiste *contrapositum* wobec dynamiki i medialnego chaosu [15], które zdają się odpowiadać kosmopolitycznemu wydzźwiękowi architektury Coop Himmelb(l)au.

### Podsumowanie

Dotychczas architektoniczna nowoczesność i postnowoczesność usilnie próbowały wpisywać się w zmienność i wielokierunkowość globalizującego się świata. Barok natomiast z założenia dążył do porządkowania i hierarchizowania systemu estetycznego, a zarazem etycznego<sup>2</sup>. Podążając za teorią cytowanego wcześniej Eco, należy zwrócić uwagę na to, że barok opierał swą etyczność na całościowym charakterze własnej artystycznej kreacji. Promował spójność, podczas gdy następstwem modernizmu jest ponowoczesna informacyjna entropia. Rozwój formy architektonicznej na przestrzeni ostatnich dekad pokazuje jednak, że dzięki myśli Deleuze'a niektórzy projektanci zwrócili się w stronę koncepcji syntezy przestrzeni, albowiem [...] *falda (Le Pli) staje się filozoficzną zasadą budowy świata, ujęciem jego ciągłości i kontynuacji. Przyjęcie w architekturze dyskursu deleuzjańskiego oznacza zastąpienie nieciągłości dekonstruktywistycznego tekstu posprzecznociową ciągłością* [16, s. 51]. Obrazuje to przede wszystkim przemiana twórcza, jaka zaszła podczas kilku dziesięcioleci działalności grupy projektowej. Dekonstrukcyjna dialektyka umożliwiła to, że [...] *w działaniach zespołu Coop Himmelb(l)au niepokojące kształty budowli mogły wyjść poza odręczny szkic [...]. Szczególną popularność zapewnił im właśnie krytyczny stosunek do tradycji, ponieważ bunt stał się jednym z najlepiej sprzedających się towarów na rynku nowoczesnych środków informowania* [17, s. 105]. W ostatnich latach jednak na kanwie zaznaczonej przez Prix obecności dialogu z barokową tradycją [18, s. 52] architektura zwróciła się ku ciągłości<sup>3</sup>. Ewolucja podkreśliła kontynuację oraz znaczenie barokowej tradycji Austrii i południowej części Niemiec, przy czym należy zwrócić uwagę na to, że pojęcie [...] „*barokowy*” – *to nie tylko związany z barokiem, określoną chronologicznie epoką, ale także odznaczający się ponadczasowymi cechami zdefiniowanymi jako barokowe. Charakterystyka ta bywa odnoszona do różnych epok* [19, s. 158]. W świetle tej teorii można więc wskazywać na ponadczasową identyfikowalność formy w tradycji architektonicznej wymienionych wcześniej krajów.

aesthetic and ethical system<sup>2</sup>. Following the theory of the earlier quoted Eco, it should be noted that the Baroque based its ethics on the holistic character of its own artistic creation. It promoted cohesion, whereas modernism resulted in postmodern information entropy. The development of architectural form over the last decades, however, shows that because of Deleuze's ideas some designers turned towards the conception of space synthesis because [...] *the fold (Le Pli) becomes a philosophical principle of building the world, a presentation of its continuity and continuation. The assumption of the Deleuzian discourse in architecture means the replacement of the discontinuities of the deconstructivist text with the post-contraposition continuity* [16, p. 51]. This is demonstrated primarily by the artistic transformation that occurred over several decades of operations of the design group. The deconstructivist dialectics enabled [...] *the disturbing shapes of the buildings to go beyond handmade drafts in the operations of Coop Himmelb(l)au [...]. They became especially popular because of the very critical approach to tradition because the protest became one of the bestselling products on the market of modern means of information* [17, p. 105]. Over the last years, however, architecture turned toward continuity on the basis of the presence of the dialog with the Baroque tradition marked by Prix [18, p. 52]<sup>3</sup>. The evolution stressed the continuation and the significance of the Baroque tradition of Austria and south part of Germany, however, it should be noted that the term [...] “*Baroque*” – *does not only mean something connected with the Baroque, a chronologically defined period, but also something characterized by timeless features defined as Baroque. Such characteristics sometimes refer to different epochs* [19, p. 158]. The timeless traceability of form in the architectural tradition of the countries mentioned earlier can be then identified in the light of that theory.

Translated by  
Tadeusz Szalamacha

<sup>2</sup> The juxtaposition of those two types of presentation then seems to correspond to the clash between the relativistic and absolutistic trend in the western culture.

<sup>3</sup> This change, however, was not sudden but continuous which may indicate a possibility of further development of that trend.

<sup>2</sup> Zestawienie tych dwóch ujęć zdaje się zatem odpowiadać starciu tendencji relatywistycznej z absolutystyczną w kulturze zachodniej.

<sup>3</sup> Odmiana ta jednak nie nastąpiła w formie nagłego zwrotu, lecz miała charakter ciągły, co może wskazywać na możliwość dalszego rozwoju tej tendencji.

### Bibliografia/References

- [1] Prix W.D., *Rapid eye movement Schindler, 2001*, [w:] M. Kandeler-Fritsch, T. Kramer (red.), *Get off of my cloud, Wolf D. Prix, Coop Himmelb(l)au: texts 1968–2005*, Hatje Cantz, Stuttgart 2005, 425.
- [2] *Baroque Himmelb(l)au, Wolf D. Prix in conversation with René Erven and Bärbel van Zanten, 2002*, [w:] M. Kandeler-Fritsch, T. Kramer (red.), *Get off of my cloud, Wolf D. Prix, Coop Himmelb(l)au: texts 1968–2005*, Hatje Cantz, Stuttgart 2005, 326–329.
- [3] Perrault C., *Ordonnance de cinq espèces de Colonnes*, Jean Baptiste Coignard, Paris 1683, [w:] W. Tatarkiewicz (red.), *Estetyka nowożytna*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, 490–493.
- [4] [Charles le Brun], *O ekspresji ogólnej i szczegółowej, 1668*, [w:] J. Białostocki (red.), *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce*, PWN, Warszawa 1994, 545–553.
- [5] Gombrich E., *Akcja i ekspresja w sztuce zachodniej*, [w:] R. Woodfield (red.), *E.H. Gombrich. Pisma o sztuce i kulturze*, Universitas, Kraków 2011, 113–137.
- [6] Sławińska J., *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Arkady, Warszawa 1997.
- [7] Białostocki J., *Pięć wieków myśli o sztuce*, [w:] A. Kuczyńska (red.), *Jan Białostocki. Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, 268–300.
- [8] Deleuze G., *The Fold. Leibniz and the baroque*, Routledge, London–New York 2006.
- [9] Tomkiewicz W., *Piękno wielorakie: sztuka baroku*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971.
- [10] Eco U. (red.), *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2005.
- [11] *On the added value of form. Wolf D. Prix in conversation with Roland Kanfer, 2003*, [w:] M. Kandeler-Fritsch, Kramer T. (red.), *Get off of my cloud, Wolf D. Prix, Coop Himmelb(l)au: texts 1968–2005*, Hatje Cantz, Stuttgart 2005, 376–379.
- [12] Prix W.D., *Przyszłość wspaniałej pustki, 1978*, *Coop Himmelblau*, [w:] C. Jencks, K. Kropf (red.), *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013, 306–307.
- [13] *Architecture at the end of the twentieth century. Lecture by Wolf D. Prix at the City Hall, Vienna, 1998*, [w:] M. Kandeler-Fritsch, T. Kramer (red.), *Get off of my cloud, Wolf D. Prix, Coop Himmelb(l)au: texts 1968–2005*, Hatje Cantz, Stuttgart 2005, 184–201.
- [14] *We build spaces that are as fast as cars. Wolf D. Prix in conversation with Beate Hoffmann, 2002*, [w:] M. Kandeler-Fritsch, T. Kramer (red.), *Get off of my cloud, Wolf D. Prix, Coop Himmelb(l)au: texts 1968–2005*, Hatje Cantz, Stuttgart 2005, 330–332.
- [15] <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/martin-luther-church> [accessed: 20.09.2014].
- [16] Januszkiewicz K., *Powierzchnia w projektowaniu cyfrowym*, „Archivolta” 2012, Nr 3, 48–55.
- [17] Wąs C., *Przestrzeń różnicy. Modernizm, postmodernizm i dekonstruktywizm w architekturze (próba definicji)*, „Quart” 2008, Nr 4(10), 88–111.
- [18] Prix W.D., *Let's rock over Barock*, „Architectural Design” 2010, No. 2(80), 50–57.
- [19] Mischke W., *Barokizacja gotyku czy gotyzacja baroku...*, [w:] K. Brzezina, J. Wolańska (red.), *Barok i barokizacja*, Universitas, Kraków 2007.

### Streszczenie

Artykuł ma na celu zwrócenie uwagi na współzależność pomiędzy estetyką barokową a współczesną architekturą, odznaczającą się ekspresyjnym wyrazem. Przyczynkiem do rozważań stała się teoria filozoficzna Gillesa Deleuze'a, który postrzegał architekturę poprzez pryzmat barokowej ciągłości i płynności form. Analizę w tym kontekście przeprowadzono w oparciu o wybrane realizacje grupy Coop Himmelb(l)au. Twórczość tego zespołu projektowego z jednej strony charakteryzuje kosmopolityzm, podejmowanie wyzwań dotyczących architektury komercyjnej, z drugiej zaś strony zdaje się sprawnie pod względem kulturowym wpisywać w ciągłość austriackiej i południowoniemieckiej tradycji architektonicznej. Zarówno bowiem barok, jak i ekspresjonizm odegrały dużą rolę w jej ukształtowaniu.

**Słowa kluczowe:** forma architektoniczna, Coop Himmelb(l)au, fałda, Leibniz, barok

### Abstract

The article draws attention to the interdependence between Baroque aesthetics and contemporary expressive architecture. A contribution to the reflection has become the philosophical theory by Gilles Deleuze, who considered architecture in the context of a Baroque continuity and liquidity of a form. In this context particular works by group Coop Himmelb(l)au was analysed. On the one hand, the work of this design team is cosmopolitan and commercial, but on the other hand, it aptly fits into the terms of cultural continuity of Austrian and South German tradition. In fact, both Baroque and Expressionism influenced their character.

**Key words:** architectural form, Coop Himmelb(l)au, fold, Leibniz, Baroque



**Dorota Łuczewska\*, Barbara Siomkajło\***

## *Ochrona i dokumentacja tradycyjnej przestrzeni Szklarskiej Poręby – próby zachowania genius loci*

### *Protection and documentation of traditional space of Szklarska Poręba – attempts to preserve the genius loci*

Góry od zawsze fascynowały człowieka, ich ogrom i tajemnice budziły różnego rodzaju emocje. Przyciągały ludzi wrażliwych, pragnących wytchnienia od zgiełku cywilizacji, ludzi sztuki. Już od XVIII w. inspiracje górkim krajobrazem znajdowali tu artyści. Znanymi są prace Ch.F. Nathego, S.C.Ch. Reinharda, G.D. Bergera, a także późniejsze XIX-wieczne romantyczne malarstwo C.D. Freidricha czy realistyczne ujęcia krajobrazowe A. Dresslera. Szczególnie po roku 1890, po przybyciu braci Carla i Gerharta Hauptmannów wiele znanych osobistości związanych ze światem sztuki znalazło lub wzniosło w Szklarskiej Porębie swoje domy. Wśród najważniejszych wymienić należy Hermanna Hendricha, Wilhelma Bolschego, Hannsa Fechnera, Annę Teichmüller, Bruna Willego, Georga Reickego [1]. Ich wpływ na koloryt i klimat miejscowości był tak duży, że dolina, w której zamieszkały te osobowości, zyskała nawet miano Doliny Siedmiu Domów. Nie wszystkie obiekty jednak ocalały czy zachowały swoją ówczesną formę. Dziś zobaczyć można między innymi dom Hauptmannów, Hermanna Hendricha, Alfreda Koeppena (ul. Muzealna 2) czy Sabine i Georga Reicke (ul. M. Kopernika 7).

Siedziba Carla i Gerharta Hauptmannów przy obecnej ul. 11 Listopada 23 stała się miejscem, wokół którego utworzyła się nieformalna grupa. Zakupiony w 1890 r. dom wiejski został przekształcony i dostosowany do potrzeb dwóch rodzin (il. 1a). Dobudowano piętro i szczyt

Mountains have always fascinated man, their vastness and mysteries have aroused different kinds of emotions. They have attracted sensitive people craving for a break from the noise of civilization, namely people of art. As early as in the 18<sup>th</sup> century various artists were inspired by the mountain landscape. There are famous works by Ch.F. Nathe, S.C.Ch. Reinhard, G.D. Berger and the subsequent 19<sup>th</sup>-century romantic painting by C.D. Freidrich or realistic landscape paintings by A. Dressler. After the arrival of brothers Carl and Gerhart Hauptmann in 1890, many famous personalities connected with the world of art found or built their houses in Szklarska Poręba. Among the most important ones there are such artists as Hermann Hendrich, Wilhelm Bursche, Hanns Fechner, Anna Teichmüller, Bruno Wille, Georg Reinke [1]. Their influence on the colour and atmosphere of this place was so great that the valley in which these personalities lived was called the Valley of the Seven Houses. However, not all of these structures have survived or have been preserved in their original form. Today we can see, among other things, the houses of Hauptmann, Hermann Hendrich, Alfred Koeppen (2 Museum Street) as well as the house of Sabine and George Reicke (7 M. Kopernika Street).

The house of the Hauptmann family, which is now situated at number 23 11<sup>th</sup> Listopada Street, became a place around which an informal group was established. A country house, which was purchased in 1890, was transformed and adapted to the needs of two families (Fig. 1a). The next storey and the top with rooms were added, whereas along the front a gallery was opened, thus maintaining the regional character of the building.

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.



Il. 1. Szklarska Poręba, Dolina Siedmiu Domów: a) dom Carla i Gerharta Hauptmannów (piórko, rys. Z. Grzešków),  
 b) willa Hermana Hendricha (kredka, rys. D. Ratajczyk),  
 c) i d) Dom do Słońca (kredka, rys. D. Ratajczyk, piórko lawowane, rys. A. Kaźmierczak)

Fig. 1. Szklarska Poręba, The Valley of Seven Houses: a) Carl and Gerhart Hauptmanns' House (stylus, by Z. Grzešków),  
 b) Herman Hendrich's Villa (crayon, by D. Ratajczyk),  
 c) and d) To The Sun House (crayon, by D. Ratajczyk, wash stylus, by A. Kaźmierczak)

z pokojami, a wzdłuż frontu otwartą galerię, zachowując regionalny charakter obiektu.

Na szczególną uwagę zasługuje dom Hermanna Hendricha przy ul. Muzealnej 5 (il. 1b). Budynek powstał jako jeden z dwóch obiektów w 1903 r. – głównym była nieistniejąca od około 1970 r. Świątynia Legend, czyli wagnerowski *Gesamkunstwerk* [2, s. 106] – według projektu berlińskiego architekta P. Englera. W obu odnaleźć można było mieszkankę mistyki natury i narodowych mitów. Charakterystyczne elementy dekoracji – końskie głowy i smoki widoczne w elewacji ocalałego budynku – nawiązują do symboliki nordyckich legend. Obiekty spotkały się z ostrą krytyką i brakiem zrozumienia części ówczesnych obywateli miasta i nie tylko.

Jednym z ważnych miejsc spotkań wyżej wymienionych osób i tylko ich przyjaciół – grupa skupiała znacznie większą liczbę intelektualistów i artystów zamieszkających lub bywających w Szklarskiej Porębie – był Dom do Słońca (ul. 11 Listopada 31). Obiekt stylistycznie nawiązuje do form charakterystycznych dla architektury tego rejonu (odwołujących się do budownictwa łużyckiego, występujących w konstrukcji mieszanej, sza-

The house of the Hendrich family at 5 Museum Street deserves special attention (Fig. 1b). The building was erected as one of two facilities put up in 1903 – the main building was the Temple of Legends, which does not exist since about 1970, namely Wagner's *Gesamkunstwerk* [2, p. 106] – designed by the Berliner architect P. Engler. In both of them it was possible to find a mixture of the mysticism of nature and national myths. Characteristic elements of the decoration – horses' heads and dragons which are visible in the facade of the survived building – refer to the symbolism of Nordic legends. The buildings met with severe criticism and a lack of understanding from part of the contemporary citizens of the town and not only from them.

One of the important meeting places of the above mentioned persons and only their friends – the group consisted of a much greater number of intellectuals and artists living or staying in Szklarska Poręba – was To The Sun House (No 31 11 Listopada Street). The building stylistically refers to forms characteristic of architecture of this region (referring to the Lusatian type of building occurring in mixed construction, wattle and daub or post-



Il. 2. Młyn św. Łukasza:

a) widok od ul. Turystycznej (akryl, rys. A. Klimczak), b) widok od ul. 1 Maja (tempera, rys. A. Narwojsz)

Fig. 2. St Luke Mill:

a) view from Turystyczna Street (acrylic paint, by A. Klimczak), b) view from 1 Maja Street (tempera, by A. Narwojsz)

chulcowej lub przysłupowo-zrębowej z dwuspadowym dachem) i wykonany jest z miejscowych materiałów (drewno, kamień) (il. 1c, d).

W regionie związanym ze Szklarską Porębą także nieco później powstawały kolonie artystów i intelektualistów. Jedną z najważniejszych było zawiązane w 1922 r. Stowarzyszenie Artystyczne Twórców św. Łukasza. Gościnną siedzibę grupa znalazła w wyremontowanym tartaku położonym nad potokiem Kamieńczyk, przy ul. 1 Maja 16 (il. 2). Obiekt częściowo strawiony przez pożar został gruntownie przebudowany latach 1920–1922. Nawiązywał w stylu do miejscowej architektury ludowej, a pracami przy nim kierował radca budowlany F.E. Schumann. W literaturze przedmiotu tak oceniono efekt przeprowadzonych działań: *Architekt posługując się cytatami z regionalnej tradycji architektonicznej – kamień granitowy, mur pruski, wysokie dwuspadowe dachy ze szczytami pokrytymi drewnem – stworzył malowniczy zespół, który jeszcze dziś jest dominantą w obrazie miasta* [2, s. 122]. Po zakończeniu prac adaptacyjnych właściciel obiektu – dawnego tartaku przemianowanego na Młyn Św. Łukasza – E. Topfer udostępnił bractwu salę na pierwszą wystawę nowo powstałej grupy. Na parterze mieściła się winiarnia (miejsce spotkań i debat), na piętrze sala wystawowa, a na poddaszu pokoje gościnne.

Obecność przedstawicieli sztuki, nauki i kultury pozostawiła ślady w przestrzeni nie tylko fizycznej Szklarskiej Poręby [2], [3]. Trudno dociec, czy sprawia to magia miejsca – np. Dolina Siedmiu Domów jest usytuowana na nietypowym po tej stronie gór południowym stoku – czy Duch Gór spersonifikowany przez przedstawicieli kolonii artystycznej skupionej wokół braci Hauptmannów. To coś – *genius loci* – jest tu obecne i sprawia, że także po 1945 r. okolica ta jest świadkiem osiedlania się tutaj kolejnej, tym razem w przewadze polskiej, fali artystów i intelektualistów spragnionych odosobnienia, obcowania z inspirującą naturą, ale również kontaktów z innymi ludźmi sztuki (mówi się o kolejnych koloniach artystycznych).

-and-beam construction with a gable roof) and is made from local materials (wood, stone) (Fig. 1c, d).

Also some time later colonies of artists and intellectuals were built in the region which was connected with Szklarska Poręba. One of the most important was the Artistic Society of St Luke Artists established in 1922. The group found its guest house in a renovated sawmill which was located by the Kamieńczyk Stream at No 16 1 Maja Street (Fig. 2). The building, which was partially destroyed in a fire, was thoroughly reconstructed in the years 1920–1922. In its style it referred to the local folk architecture and the building works were supervised by construction advisor F.E. Schumann. The effect of the conducted works was evaluated in literature in the following way: *The architect using quotations from the regional architectural tradition – granite stone, timber framing, high gable roofs with tops covered with wood – created a picturesque complex, which even today is a prominent feature in the townscape* [2, p. 122]. After completion of adaptation works the owner of the building – a former sawmill changed to St Luke Mill – E. Topfer made the hall available for the fraternity to organise the first exhibition of the newly established group. The ground floor housed a winery (a place for meetings and debates), on the first floor there was an exhibition hall and guest rooms were in the attic.

The presence of representatives of art, science and culture left traces not only in the physical space of Szklarska Poręba [2], [3]. It is difficult to figure out whether the magic of the place makes it so special – for example, the Valley of the Seven Houses is located on the southern hillside which is so unusual on this side of the mountains – or the Mountain Spirit personified by representatives of the artistic colony led by the Hauptmann brothers. This something – *genius loci* – is present here and results in the fact that also after 1945 this area has become a witness to the process of settlement of the next, this time predominantly Polish, wave of artists and intellectuals who not only looked for solitude and communion with inspiring nature, but also for contacts with other people of art (further artistic colonies are discussed).



Il. 3. Tradycyjny dom wiejski z zastosowaniem konstrukcji przysłupowej  
(tempera, rys. K. Kajetanowicz)

Fig. 3. Post-and-beam traditional village house  
(tempera, by K. Kajetanowicz)

Region sudecki geograficznie usytuowany jest na pograniczu polsko-niemiecko-czeskim. Od wieków średnich był obszarem, który podlegał wpływom różnorodnych kultur, a zmienne dzieje polityczne i ekonomiczne Dolnego Śląska wpisały w bogaty krajobraz Sudetów Zachodnich i ich Pogórza skupiska osadnicze z interesującymi zespołami architektoniczno-urbanistycznymi. Jednym z nich jest Szklarska Poręba, której układ przestrzenny wynika z dostosowania zabudowy do korzystnych naturalnych warunków zróżnicowanego ukształtowania terenu, układu cieków wodnych i uwarunkowań klimatycznych. Pierwotne budownictwo ludowe/regionalne wywodzi się bezpośrednio z wielowiekowej tradycji budownictwa łżyckiego, występuje przeważnie w wersji konstrukcji mieszanej, szachulcowej lub przysłupowo-zrębowej (pochodzące z XVIII i XIX w.) z dwuspadowym dachem o nachyleniu połaci 50–55° i nadaje specyficzny charakter architekturze tego regionu (il. 3). Jej szczególne cechy zostały udokumentowane w opracowaniach wykonywanych na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej już w latach 80. XX w. i w okresie późniejszym [4]–[6]. Różnorodne wpływy, jakim ulegała tutejsza architektura jeszcze przed obiema wojnami światowymi, pozwalają na wyróżnienie określonych typów, takich jak m.in.: dom wiejski-willa, dom-willa o cechach rodzimych, dom z elementami architektury obcej (tyrol-

The Sudeten region is geographically located on the Polish-German-Czech border. Since the Middle Ages it was an area influenced by different cultures and the changing political and economic history of Lower Silesia brought into the rich landscape of Western Sudety and the Foothills, settlements with interesting architectural and urban complexes. One of them is Szklarska Poręba whose spatial arrangement results from the adaptation of building development to favourable natural conditions of land relief, watercourse systems and climatic conditions. The original folk/regional architecture derives directly from many-century tradition of Lusatian construction and it usually appears in a version of mixed, wattle and daub or post-and-beam construction (dating back to the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries) with a gable roof of 50–55° inclination, which makes the architectural character of this region very specific (Fig. 3). Its characteristics features were presented in the studies which were carried out at the Faculty of Architecture of the Wrocław University of Technology in the 1980<sup>s</sup> and in later years [4]–[6]. Various influences, which local architecture underwent before the two world wars, make it possible to distinguish specific types of buildings such as a villa farmhouse, a house-villa with native features, a house with elements of foreign architecture (Tyrolean, Swiss, Scandinavian) (Fig. 4). The diversity of development forms is also well described



Il. 4. Przykłady architektury regionalnej i nawiązującej do regionalnej:

a) tempera, rys. M. Pieczonka, b) tempera, rys. B. Różańska, c) akryl, rys. A. Klimczak, d) akryl, rys. D. Ratajczyk

Fig. 4. Examples of regional and referring to regional architecture:

a) tempera, by M. Pieczonka, b) tempera, by B. Różańska, c) acrylic paint, by A. Klimczak, d) acrylic paint, by D. Ratajczyk

skiej, szwajcarskiej, skandynawskiej) (il. 4). Zróżnicowanie form zabudowy dobrze opisuje także A. Herzig: *Obraz karkonoskiego krajobrazu kulturowego tworzyły obok odwiecznych zagród i schronisk osiedli wiejskich głównie trzy style: barokowo-rokokowy, romantyzujący neogotyck i w XX w. obok secesji budowle neorealizmu* [7, s. 26]. Na niewątpliwą niepowtarzalność miejscowego pejzażu mają wpływ naturalnie rozwijające się układy urbanistyczne. Często w ich centrum znajdują się obiekty sakralne. Taką sytuację mamy w Szklarskiej Porębie Dolnej. Tamtejszy kościół filialny pw. Niepokalanego Serca Najświętszej Marii Panny – pierwotnie ewangelicki – wzniesiony został w latach 1754–1786 według projektu Ch. Feistes [3] (il. 5). W 1821 r. dobudowano do niego od strony zachodniej klasycystyczną wieżę z barokowym hełmem. W układzie urbanistycznym jest istotnym elementem – dominantą spinającą kompozycję malowniczej doliny. Do początku lipca 2015 r. towarzyszył mu budynek gospody (prawdopodobnie z tego samego okresu).

Uogólniając, należy podkreślić, że wykształcone na tych terenach formy architektury o określonych cechach i proporcjach, zastosowanych konstrukcjach i lokalnych materiałach, połączone w większe zespoły architektoniczno-urbanistyczne zanurzone w górskim pejzażu, tworzyły szczególnie kolorystyczny i stanowiły o niezwykłej urodzie regionu sudeckiego.

by A. Herzig: *The image of the Giant Mountains cultural landscape, apart from its old farmhouses and shelters of rural settlements, was mainly created by the following three styles: Baroque and Rococo, romanticizing Neo-Gothic and in the 20<sup>th</sup> century neo-realism buildings along with Art Nouveau* [7, p. 26]. Urban systems, which develop naturally, have an influence on the undoubted uniqueness of the local landscape. Often in their central part there are sacral buildings. This situation can be observed in Lower Szklarska Poręba. The local Immaculate Heart of Mary Filial Church – originally Evangelical – was erected according to Ch. Feistes design in the years 1754–1786 [3] (Fig. 5). On the western side a Classicistic tower with a Baroque dome was added in 1821. In the urban layout it is an important element – a dominant merging the arrangement of the picturesque valley. Until the beginning of July 2015 it was accompanied by an inn building (probably from the same period).

Generalizing, it should be stressed that the architectural forms, which were developed in these areas along with their specific characteristics and proportions, applied structures and local materials and combined them into larger architectural and urban complexes immersed in the mountain landscape, thus creating a special colouring and making the Sudeten region's beauty uniquely outstanding.



II. 5. Szklarska Poręba Dolna, fragment panoramy z barokowym kościołem parafialnym (piórko, rys. Z. Grzesków)

Fig. 5. Lower Szklarska Poręba, fragment of the panorama with the Baroque parish church (stylus, by Z. Grzesków)

Trudna sytuacja związana z przesunięciem granic i wymianą mieszkańców po II wojnie światowej, napływem ludzi pochodzących z wielu różnych terenów dawnej Polski, którzy przywozili ze sobą własny bagaż doświadczeń i tradycji, przyniosła w rezultacie zastój w rozwoju architektury sudeckiej, a nawet ruinę wielu wartościowych obiektów (co w zaistniałych warunkach mogło być zrozumiałe). Zagadnienia związane z pojęciami architektura rodzima, regionalna, tradycyjna czy swojska na terenach, które zostały włączone do Polski po 1945 r., budziły wiele kontrowersji jeszcze na początku lat 80. minionego wieku [8]. Nie można było stosować ich w sposób jednoznaczny, tak jak w przypadku architektury Podhala. Wymiana doświadczeń i poglądów z innymi ośrodkami naukowymi zaowocowała jednak projektem Karty Sudeckiej odnoszącej się do zasad projektowania architektury na terenach regionu sudeckiego [4], [9]–[11]. W tym okresie chodziło nie tylko o ratowanie zachowanych wartościowych, historycznych obiektów, ale także o próbę zapanowania nad rozprzestrzeniającym się budownictwem chaotycznym, zunifikowanym i wprowadzającym rozwiązania o formach obcych i estetycznie wątpliwych.

Choć możemy już teraz mówić o architekturze „oswojonej” – większość mieszkańców albo wrosła w nową

A difficult situation connected with reestablishing boundaries and exchanging inhabitants after World War II, then the influx of people coming from many different areas of former Poland who brought their own baggage of experience and tradition, resulted in stagnation in the development of the Sudeten architecture and even in the ruin of many valuable objects (which could be understandable in these conditions). The issues related to the concepts of native, regional, traditional or folk architecture in the areas which were incorporated into Poland in 1945, aroused a lot of controversy still at the beginning of the 1980s [8]. It was not possible to use them in an unambiguous manner as it was in the case of the Podhale architecture. However, the exchange of experiences and ideas with other research centers resulted in the Sudeten Charter Project relating to the principles of designing architecture in the areas of the Sudeten region. At that time, it was not only about saving preserved valuable and historical buildings but also about attempting to control the spread of chaotic and unified construction development which introduced solutions including foreign and aesthetically questionable forms.

Although we now can talk about “tame” architecture – the majority of residents either have grown into a once new reality or having been born here treat it like their own



niegdyś rzeczywistość, albo tutaj urodzona traktuje ją jak własną – to niebezpieczeństwo utraty niepowtarzalnego charakteru tego miejsca nie minęło. Po około 30 latach od przeprowadzenia badań przez zespół prof. Tadeusza Biesiekierskiego pejzaż Szklarskiej Poręby uległ zmianie. Z pewnością wielu obiektom o interesującej architekturze wyrosłej z tradycji tego obszaru przywrócono dawną świetność, ale pojawiły się inne zagrożenia związane z konsekwencjami przemian w życiu społecznym, polityce i ekonomii. Szklarska Poręba to teren o sporym potencjale ze względu na rozwój turystyki i sportu. Praktycznie całoroczna możliwość osiągania zysków z rozbudowywanej bez kontroli bazy wczasowo-turystycznej – w postaci kolosalnych „machin” hotelowych, apartamentowców, kolejnych marketów czy parkingów tworzonych kosztem wyburzanej zabytkowej spuścizny architektoniczno-urbanistycznej tego rejonu – to łakomy kąsek dla wielu inwestorów. Obszar Szklarskiej Poręby ulega zmianom i budzą się wątpliwości co do kierunku tych zmian. Administracja państwowa powinna kontrolować i zapobiegać niepożądanym zjawiskom. Ale czy jej się to udaje?

Decyzje projektowe podejmują często osoby z różnych miejsc Polski, na odległość, bez zapoznania się bezpośrednio z walorami miejsca. Świadome i odpowiedzialne działanie wymaga wiedzy, umiejętności i wyczucia – przede wszystkim od architektów. Rezultaty błędnie podjętych decyzji na stałe oszpecają tę i każdą inną przez stulecia harmonijnie kształtującą się przestrzeń. Rola edukacji uniwersyteckiej w tym zakresie wydaje się nie do podważenia. Z jednej strony potrzebne są wykłady i kursy projektowe z zakresu znajomości zagadnień architektury regionalnej, z drugiej zaś kształcenie plastyczne jako poznawanie zasad kompozycji, proporcji i relacji, formy w praktyce. Plenery malarskie i rysunkowe w takich interesujących miejscach jak Szklarska Poręba powinny być jedną z podstawowych form kształcenia przyszłych architektów. Wiąże się to z prawidłowościami zachodzącymi w procesach poznawczych i procesach uczenia się – bezpośrednie doświadczenie zmysłowe w połączeniu z aktywnością umysłową i fizyczną jest doskonałą pomocą w kształtowaniu wrażliwości, wyobraźni, wspiera kreację. Juliusz Żórawski pisał kiedyś o „gromadzeniu słusznych doznań” [12]–[14]. Rysunkowe lub malarskie utrwalanie rzeczywistości w bezpośrednim kontakcie to wzbogacanie własnego bagażu doświadczeń, które są nieocenione przy późniejszych procesach projektowych. Inspiracje zaczerpnięte z natury są nie do zastąpienia, ich wszelkiego rodzaju interpretacje pozwalają na twórczą kontynuację w nawiązaniu do tego samego obszaru lub poza nim. Nie chodzi przecież o bezrefleksyjne naśladownictwo.

Mieszanie się rozmaitych wpływów pochodzących czasem z odległych obszarów na tym terenie zaowocowało kiedyś spójnym obrazem współlistniejących i jakoś dopełniających się przestrzennie form. Aby ten stan utrzymać, należy dbać o właściwą kulturę projektową i etykę projektantów oraz władz administracyjnych – nie od wszystkich sponsorów przecież można domagać się choćby podstawowej wiedzy na ten temat.

– however, the danger of losing the unique character of this place still exists. After about 30 years since the research by Professor Tadeusz Biesiekierski's team was carried out Szklarska Poręba landscape has changed. Certainly, many objects with interesting architecture which originated from the tradition of this region regained their former glory. However, there have appeared other risks connected with consequences of changes in the social life, politics and economics. Szklarska Poręba constitutes an area of a considerable potential due to the development of tourism and sports. A practically all year round opportunity to make profits from the holiday and tourism base that has been developing without any control – in the form of a colossal hotel “machine”, apartment buildings, more and more supermarkets or car parks which have been built at the expense of the demolished historical architectural and urban heritage of the area – is a real “treat” for numerous investors. Szklarska Poręba is changing, however, doubts about the direction of these changes have been aroused. The state administration should control and prevent undesirable phenomena. But is it succeeding in doing this?

Design decisions are often taken by people from different parts of Poland, at a distance, without getting familiarised directly with the values of the site. Conscious and responsible action requires knowledge, skills and intuition – first of all from architects. The results of mistakenly taken decisions will disfigure for ever this space and all other spaces which have been harmoniously shaped for centuries. The role of university education in this regard seems unquestionable here. On the one hand, lectures and designing courses in the range of the knowledge about regional architecture issues are required, while on the other hand artistic education as the way of learning the rules of composition, proportions and relationships as well as forms in practice. Open air painting and drawing workshops in such interesting places as Szklarska Poręba should be one of the fundamental forms of education of future architects. This involves regularities which take place in cognitive processes and processes of learning – a direct sensual experience combined with mental and physical activity constitutes a great support for the formation of sensitivity and imagination and it also supports creation. Juliusz Żórawski once wrote about “accumulating proper experiences” [12]–[14]. Preservation of the reality in the form of drawings or paintings in direct contact leads to the enrichment of one's own baggage of experiences which in turn become invaluable in later design processes. Inspirations drawn from nature are irreplaceable and all kinds of their interpretations allow for creative continuation in relation to the same area or beyond it. Surely, we do not mean thoughtless imitation.

A mixture of diversified influences coming sometimes from remote areas once resulted in a coherent image of forms which coexisted and somehow complemented one another spatially in this region. In order to continue this phenomenon, design culture and ethics of designers as well as administrative authorities must play an important role here since we cannot require even a basic knowledge about this issue from all sponsors.



## II. 6. Szklarska Poręba Górna:

- a) Dom Wczasowy Bożena (piórko, rys. D. Ratajczyk),  
 b) zabudowa ul. Jedności Narodowej (tempera, rys. B. Różańska),  
 c) i d) fragmenty zabudowy przy głównych trasach komunikacyjnych (piórko, rys. R. Pylypchuk, tempera, rys. M. Pieczonka)

## Fig. 6. Upper Szklarska Poręba:

- a) Holiday Guest House “Bożena” (stylus, by D. Ratajczyk),  
 b) Jedności Narodowej Street development (tempera, by B. Różańska),  
 c) and d) fragments of building development along main traffic routes (stylus, by R. Pylypchuk, tempera, by M. Pieczonka)

Fenomen Karkonoszy, gór na styku Polski, Czech i Niemiec, ich magnetyczne oddziaływanie, sprzyja powstawaniu enklaw dla szeroko pojętej artystycznej wymiany o wymiarze europejskim [2], [15]. Przecież sztuka to język międzynarodowy. Czy te nieformalne grupy będą miały siłę i moc sprawczą, aby zapobiegać niekorzystnym dla tego regionu tendencjom?

Na początku lipca 2015 w Szklarskiej Porębie odbył się plener rysunkowo-malarski i fotograficzny, w którym brali udział studenci Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej. Pomysł zorganizowania pleneru ma związek z rozpoczęciem działalności Willi Hendricha w ramach projektu pt. „Odremontowana willa Hendricha w Szklarskiej Porębie punktem międzynarodowych spotkań odkrywających walory kulturowe, historyczne i społeczno-gospodarcze pogranicza”, współfinansowanego przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Operacyjnego Współpracy Transgranicznej Polska–Saksonia 2007–2013 [16].

Tematem pleneru była dokumentacja szeroko pojmowanego krajobrazu architektoniczno-urbanistycznego

The phenomenon of the Giant Mountains on the border of Poland, the Czech Republic and Germany along with their magnetic impact are conducive to the formation of enclaves for a widely understood artistic exchange at a European scale [2], [15]. After all, art is an international language. Will these informal groups have the power and driving force to prevent unfavourable trends for this region?

At the beginning of July 2015 in Szklarska Poręba plein-air painting, drawing and photography took place, which was attended by students of the Faculty of Architecture of the Wrocław University of Technology. The idea of organizing plein-air painting is related to the commencement of Hendrich Villa’s activity within the framework of the project entitled “Reconstructed Hendrich’s Villa in Szklarska Poręba as an international meeting point for discovering the cultural, historical and socio-economic values of the frontier”, which was co-financed by the European Union from the funds of the European Regional Development Fund within the framework of the Operational Programme of Trans-boundary Poland–Saxony Cooperation 2007–2013 [16].

w jego najwartościowszym zakresie – spuścizny form utrwalonych przez lata w regionie zachodniej części Sudetów<sup>1</sup>.

Ilustracje przedstawione w artykule to niewielki zbiór prac wykonanych w trakcie pleneru. Znaczna ich część eksponowana będzie w Willi Hendricha i może choćby w ten sposób wpisze się w chlubną artystyczną tradycję tego miejsca, a może i współczesnego środowiska artystycznego Szklarskiej Poręby. Mamy także nadzieję, że dzięki tym doświadczeniom przyszli architekci lepiej będą rozumieć zastane dziedzictwo i podchodzić do niego z szacunkiem, a co za tym idzie – bardziej harmonijnie wpisywać swoje przyszłe projekty w przestrzeń architektoniczną istniejących już zespołów urbanistyczno-architektonicznych (il. 6).

<sup>1</sup> Plener został zorganizowany na propozycję Prorektora Politechniki Wrocławskiej ds. Organizacji, prof. dr. hab. inż. Jerzego Walendziewskiego i Kierownika Działu Zarządzania Obiektami Społecznymi inż. Kazimierza Pabisiaka. Trwał od 7 do 12 lipca 2015 r.



The topic of the plein-air painting was the documentation of the widely understood architectural and urban landscape in its most valuable range – the heritage of forms preserved for years in the western part of the Sudeten region<sup>1</sup>.

The illustrations presented in the article constitute a small collection of works created during the plein-air activities. Most of them shall be exhibited in Hendrich's Villa and perhaps even in this way they will become a part of the glorious artistic tradition of this place, and maybe also of the contemporary artistic environment of Szklarska Poręba. We also hope that thanks to these experiences future architects will be able to understand better the existing heritage and treat it with respect, and thus – more harmoniously develop their future projects in the architectural space of the already existing urban and architectural complexes (Fig. 6).

Translated by  
Bogusław Setkiewicz

<sup>1</sup> The plein-air was organized in response to the proposal of the Vice-Rector of Wrocław University of Technology dealing with Organization, Professor Jerzy Walendziewski dr. hab. eng. and Head of Department of Social Facilities Management, Kazimierz Pabisiak eng. It lasted from 7<sup>th</sup> to 12<sup>th</sup> July 2015.

### Bibliografia/References

- [1] Rome-Dzida A., *Niemieccy artyści w Karkonoszach w latach 1880–1945*, AD REM, Jelenia Góra 2013.
- [2] Szymanski-Storkhul B., Ilkosz J., *Od zagrody chłopskiej do willi. Architektura kolonii artystycznej w Karkonoszach*, [w:] K. Bździach (red.), *Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku/Die imposante Landschaft: Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jahrhundert*, Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch e.V., Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze, Berlin–Jelenia Góra 1999, 104–126.
- [3] Łaborewicz I., Wiater P., *Szklarska Poręba. Monografia historyczna*, AD REM, Szklarska Poręba 2011.
- [4] Biesiekiński T., Bocheński S., Jarosiński A., Suchodolski J., Trocka-Leszczyńska E., Wiatrzyk S., *Karta Sudecka*, Raport serii SPR I-01/1987/S-073, Wrocław 1987.
- [5] Biesiekiński T., Bocheński S., Trocka-Leszczyńska E., Wiatrzyk S., *Architektura regionalna Sudetów – problemy kontynuacji*, „Architektura” 1987, Nr 1–2(435–436), 23–28.
- [6] Suchodolski J., *Architektura schronisk górskich w Sudetach*, Oficyna Wydawnicza PWR, Wrocław 2014.
- [7] Herzig A., *Karkonosze. Kultura i historia do 1945 roku*, [w:] K. Bździach (red.), *Wspaniały krajobraz. Artyści i kolonie artystyczne w Karkonoszach w XX wieku/Die imposante Landschaft: Künstler und Künstlerkolonien im Riesengebirge im 20. Jahrhundert*, Gesellschaft für interregionalen Kulturaustausch e.V., Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze, Berlin–Jelenia Góra 1999, 19–37.
- [8] Müller S., *Ziemia Dolnośląska, czyli rzecz o środowiskowości architektury oswojonej*, „Architektura” 1987, Nr 1–2(435–436), 64–66.
- [9] Komisja Urbanistyki i Architektury PAN o/Kraków, *Ogólnopolskie Sympozjum Architektury Regionalnej*, seria wydawnicza z lat 1980–1987 [coroczne materiały pokonferencyjne].
- [10] Korzeń J., *Zasady ochrony środowiska przyrodniczego i kulturowego w obszarze Karkonoszy i Gór Izerskich*, „Architektura” 1987, Nr 1–2(435–436), 41–44.
- [11] Skoczek A. i wsp., *Krakowska Karta Architektury Regionalnej*, „Architektura” 1987, Nr 1–2(435–436), 8.
- [12] Siomkajło B. (red.), *Rysunek i malarstwo – problemy podstawowe, wybrane zagadnienia*, Oficyna Wydawnicza PWR, Wrocław 2001.
- [13] Siomkajło B., *Rysunek i malarstwo – pomiędzy naturą a architekturą*, Oficyna Wydawnicza PWR, Wrocław 2010.
- [14] Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa 1973.
- [15] Danielska B. (red.), *Artyści w Szklarskiej Porębie*, Muzeum Karkonoskie, Jelenia Góra 2007.
- [16] Najwer M., *Hermann Hendricha Świątynia Legend oraz Parsifal i zamek Grala*, „Quart” 2008, Nr 3(9), 42–63, available: [historiasztuki.uni.wroc.pl/quart/q\\_09.html](http://historiasztuki.uni.wroc.pl/quart/q_09.html) [accessed: 30.07.2015].

### Streszczenie

W artykule omówiono rolę, jaką w kształtowaniu lokalnego kolorytu Szklarskiej Poręby odegrały kolejne kolonie artystyczne. Przedstawiono też specyfikę zespołów architektoniczno-urbanistycznych miasta oraz ich związek z historią i naturalnymi uwarunkowaniami tego obszaru. Poruszony został również temat aktywnego zapobiegania degradacji uformowanego przez stulecia charakteru tego miejsca. Studia rysunkowe i malarskie

– plastyczna dokumentacja zespołów architektoniczno-urbanistycznych w plenerze – przedstawione zostały jako jeden ze sposobów poznawania takich zespołów oraz wzbogacania własnych umiejętności i możliwości projektowych.

**Słowa kluczowe:** Szklarska Poręba, architektura regionalna, procesy kształcenia, rysunek i malarstwo

***Abstract***

The article discussed the role that the subsequent artistic colonies played in shaping the local colouring scheme of Szklarska Poręba. It also presents the specificity of architectural and urban complexes of the town and their relationships with the history and natural conditions of this area. The article also brought up the issue of active prevention of degradation of the character of this place which has been formed for centuries. Drawing and painting studies – artistic documentation of architectural and urban complexes in the open air – have been presented as one of the methods of getting to know these complexes and enriching own design skills and possibilities.

**Key words:** Szklarska Poręba, regional architecture, development processes, drawing and painting



**Joanna Jabłońska\***

## *Typologia wielkoskalowych wewnętrznych przestrzeni publicznych współczesnych hoteli*

### *Typology of large-scale public interiors in contemporary hotels*

#### *Wprowadzenie*

Duże przestrzenie hotelowe powiązane ze strefą holu głównego i recepcji stanowią wizytówkę każdej placówki. Rozplanowanie, aranżacja i urządzenie tych powierzchni jest pierwszym elementem dostrzeganym przez gościa i niejednokrotnie decydującym o ogólnym, subiektywnym odbiorze całości pobytu. W skład wewnętrznych publicznych przestrzeni hotelowych, w zależności od programu funkcjonalnego, wchodzi: strefa wejściowa, wiatrołap, concierge, hol wejściowy, część ekspozycyjna, szatnie, strefa recepcji, różnego rodzaju punkty i gastronomia, ogrody zimowe, sklepy i punkty usługowe, przestrzenie o różnorodnym przeznaczeniu (tzw. *mixed-used spaces*), kluby, sale widowiskowe, zespoły: rozrywkowe (np. kasyna, sale teatralne, balowe i koncertowe), sal konferencyjnych, SPA, Wellness, basenowe, sportowe, lecznicze itd. [1]. Poprawne rozplanowanie usług sprzyja ich dostępności, rentowności, powodzeniu poszczególnych przedsięwzięć, wygodzie korzystania i przejrzystości oferty.

Niniejsze rozważania dotyczące typologii zostały ograniczone do studium rzutów, mimo że analiza porównawcza architektury dużych przestrzeni hotelowych może być prowadzona w kilku płaszczyznach jednocześnie, m.in. w oparciu o przekroje, bryłę, kompozycję, styl, relację z otoczeniem, uwarunkowania lokalizacji. Jednak rzut stanowi podstawę projektu i zawiera wiele in-

#### *Introduction*

Large hotel spaces connected with the main hall and the reception hall are the pride of every hotel. The layout, arrangement, and the design of those spaces is the first element seen by the guests, which often determines the general, subjective perception of their hotel stay. The public interiors in hotels, depending on their functional programs, include: entrance, vestibule, concierge, entrance hall, exposition area, cloakrooms, reception, various kinds of points and food section, garden rooms, shops and services, other so called mixed-used spaces, clubs, performance rooms, entertainment areas (e.g. casinos, theater rooms, ball rooms and concert rooms), conference rooms, SPA, wellness, swimming pools, sports facilities, treatment amenities, etc. [1]. The proper layout of service points provides for their accessibility, profitability, success of specific undertakings, convenient use and transparency of the offer.

The deliberations presented in this paper regarding the typology are limited to the study of the floor plans although the comparative analysis of the architecture of large hotel spaces can be conducted on several levels at the same time, e.g. on the basis of cross sections, body, composition, style, relation to the surroundings, location conditions. The floor plan, however, is the basis of the design and it includes a lot of crucial information for understanding of the whole construction undertaking. Le Corbusier wrote about that issue [2], calling the floor plan a “generator” that determines the character of the building and the way it is perceived. Extending the remaining

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.

formacji istotnych dla zrozumienia całości zamierzenia budowlanego. O istocie tego zagadnienia pisał Le Corbusier [2], nazywając plan „generatorem” stanowiącym o charakterze budynku i sposobach jego postrzegania. Rozwinięcie pozostałych elementów przestrzeni – cytata za Le Corbusierem [2] – „w szerz” i „w wżwyż” (pisownia oryginalna) jest możliwe dopiero po poprawnym opracowaniu rzutu. Jako jedną z jego podstawowych cech Le Corbusier wyróżnia rytm [2]. To właśnie powtarzalność rozwiązań pozwala na opracowanie typologii opartej na analizie i syntezy relacji względem siebie pomieszczeń o podobnej funkcji i użytkowaniu.

### ***Cel i metoda***

Celem badań, których wyniki zostały zaprezentowane w niniejszym artykule, było sformułowanie typologii pozwalającej na jednoznaczny opis dużych przestrzeni hotelowych. Ze względu na brak analogicznych badań w literaturze polskiej<sup>1</sup> i zagranicznej<sup>2</sup> posłużono się opracowaniami ogólnymi dla rzutów budynków użyteczności publicznej [9] oraz szczegółowymi dla szkół wyższych [10], [11]. Dzięki podobieństwom występującym w funkcjonowaniu i użytkowaniu tego typu przestrzeni w stosunku do stref publicznych hoteli wybrana baza literaturowa umożliwiła przeprowadzenie studiów i formułowanie wniosków. Oprócz przeglądu piśmiennictwa wykonano studia przypadków w terenie i w oparciu o materiały ilustracyjne, a posłużono się następującymi metodami badawczymi: analizą, analizą porównawczą i krytyczną analizą graficzną, syntezą i syntezą porównawczą.

### ***Systematyka rzutów hotelowych przestrzeni publicznych***

Warto zauważyć, że kształt rzutu wielkich przestrzeni publicznych w ramach struktury hoteli zależy od wielu zmiennych: kosztów, maksymalizacji uzyskanej powierzchni użytkowej, dążenia do zwiększenia efektywności rozwiązań energooszczędnych, pasywnego pozyskiwania energii, kształtu działki, prób uzyskania konkretnego zachowania gości w budynku, chęci nawiązania do tradycyjnych rozwiązań historycznych itd. Nie bez znaczenia jest poprawne doświetlenie i przewietrzanie pokoi, standaryzacja elementów budowlanych i wyposażenia meblowego. Kolejnym czynnikiem są preferencje danego projektanta, jego przekonania i upodobania, estetyka. Podsumowując, na ostateczny kształt planu dużych przestrzeni hotelowych wpływają: okoliczności środowiskowe, przesłanki ekonomiczne, uwarunkowania budowlane, a także ludzie tworzący i użytkujący obiekt. Uwzględnienie tych parametrów może owocować uzyskaniem bardzo różnorodnych typów rzutów.

Interesujący podział planów budynków użyteczności publicznej, które cechuje występowanie dużych ogólnie

elements of the space – quoted after Le Corbusier [2] – “sideways” and “upwards” is possible only after the floor plan is properly designed. Le Corbusier mentions the rhythm as one of its basic features [2]. It is the repetition of the applied solutions that makes it possible to develop a typology based on the analysis and synthesis of the relations between the interiors of similar function and use.

### ***Objective and method***

The objective of research whose results are presented in this paper was to develop a typology which unequivocally allows us to describe large hotel spaces. As there is no similar research in Polish<sup>1</sup> and foreign<sup>2</sup> literature the general studies of floor plans in public buildings [9] and detailed studies of the schools of higher education [10], [11] were used. Due to the similarities in the function and use of this type of spaces in relation to hotel public spaces the selected literature made it possible to conduct studies and draw conclusions. Apart from the review of publications, case studies were conducted in the field and based on illustrations, and the following research methods were applied: analysis, comparative analysis and critical graphic analysis, synthesis and comparative synthesis.

### ***Classification of the floor plans of hotel public spaces***

It should be noted that the shape of the floor plans of large public spaces within the structure of hotels depends on many variables: costs, maximization of available floor area, attempt at increasing power efficiency, passive energy generation, plot shape, attempts at making the guests behave in a specific way, alluding to traditional solutions, etc. It is also important to improve lighting and airing of the rooms, standardization of building elements and furniture. Another factor is the preferences of a given designer, their convictions, taste and aesthetics. Summing up, the final shape of the floor plans of large hotel spaces is determined by the environment, economic factors, construction conditions as well as people creating and using the building. Taking these parameters into account can result in getting highly diverse floor plans.

An interesting division of floor plans of public buildings with large accessible spaces was developed by Gregory [9]. With the division suggested by him it is possible to order modern plans of objects of architectural significance. The plans were divided into:

- centralized and radial,
- linear structures, terraced (used only for houses),
- stacked,
- orthogonal and eccentric courtyards,

<sup>1</sup> W polskiej literaturze przedmiotu wymienić można jedynie następujące publikacje: [1], [3]–[5].

<sup>2</sup> Wśród zagranicznej literatury przedmiotu badań wymienić należy: [6]–[8].

<sup>1</sup> Polish literature on the subject includes only the following publications: [1], [3]–[5].

<sup>2</sup> Foreign literature on the subject includes for instance the following [6]–[8].

dostępnych przestrzeni, został sformułowany przez Gregory'ego [9]. Zaproponował on podział pozwalający na merytoryczne uporządkowanie współczesnych planów obiektów o istotnym znaczeniu architektonicznym. Rzuty podzielono na:

- centralne i o strukturze promienistej,
- linearne, tarasowe (w ww. książce wyłącznie stosowane do domów),
- spiętrzone,
- z dziedzińcem, w tym prostokątne i „ekstrawaganckie” (ang. *eccentric*),
- „krajobrazowe miejskie” (ang. *cityscape*),
- plombowe, uzupełniające (ang. *additions*) i rozbudowy (ang. *extensions*) [9].

Z kolei Popławski [10], opisując budynki szkół wyższych, rozróżnia układy:

- traktowe:
  - jednoprzestrzenne (jednotraktowe),
  - od dwu- do pięciotraktowych;
- czworoboczne:
  - z dziedzińcem,
  - skupione wokół zespołu ciemnych pomieszczeń;
- wielotraktowe (stanowiące dowolną kombinację układów podstawowych).

Wśród tych pierwszych wskazuje na układy złożone z pomieszczeń o różnej głębokości, doświetlonych naturalnie i niedoświetlonych (dla niedoświetlonych funkcja gospodarcza) (il. 1).

Rozwiązania traktowe można także wyróżnić w biurowcach, które Niezabitowska, powołując się na opracowanie Karfik (1976) [za: 11], określa mianem korytarzowych. W ich ramach wskazuje układy:

- atrialne,
- grzebieniowe,
- z przesunięciem,

- cityscape,
- infills, additions, and extensions [9].

Popławski [10], on the other hand, when describing buildings of higher education schools, distinguished the following plans:

- plans with alleys:
  - single space (single-alley),
  - two- to five-alley;
- polygonal plans:
  - with an inner courtyard with natural light,
  - with an inner courtyard without natural light;
- multi-alley (mixed with any combination of the basic plans).

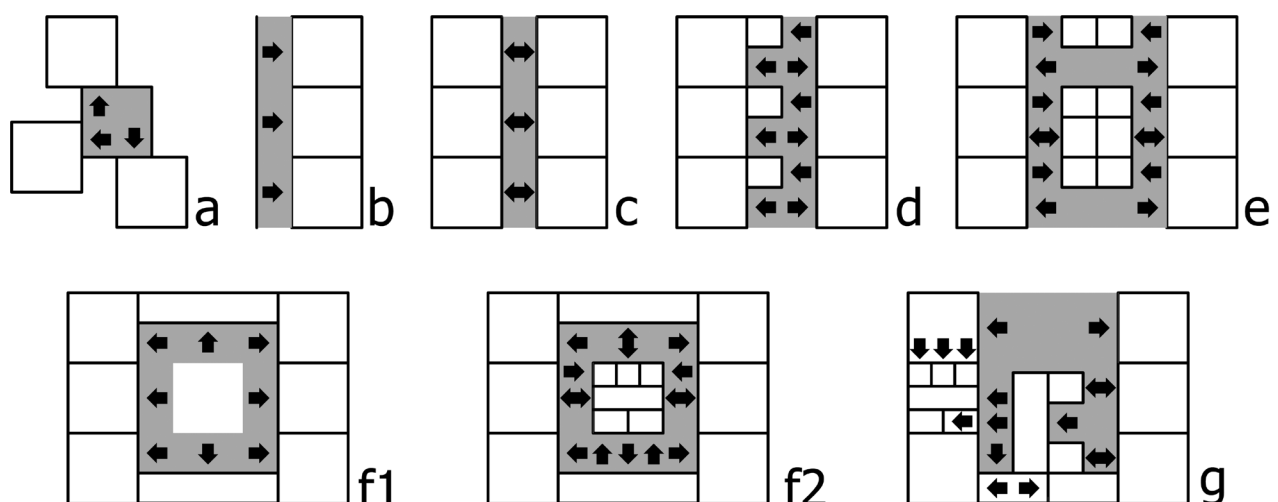
The plans with alleys have rooms of various depths, with or without natural light (the latter used as utility rooms) (Fig. 1).

The plans with alleys can be also seen in office buildings that Niezabitowska, relying on the study by Karfik (1976) [11], called corridor plans. She distinguished the following plans:

- atrial plans,
- crested plans,
- plans with offset,
- stepped plans,
- polygonal plans,
- and plans described with letters: I, L, T, Z, U, E, H, Y, X, W, O, C.

There is one more type of plan that should be also mentioned – open space that is listed by Niezabitowska. The following layouts have evolved from that system: cubicle, kombi combined, cityscape and action office where the space can be dynamically divided with the use of furniture elements [11].

*Nowoczesne hotelarstwo. Od projektowania do wyposażenia (The contemporary hotel trade. From designing*



Il. 1. Schematy funkcjonalno-przestrzenne według Popławskiego: a) jednoprzestrzenny, b) dwutraktowy, c) trójtraktowy, d) czterotraktowy (z pomieszczeniami ciemnymi), e) pięciotraktowy (z pomieszczeniami ciemnymi dostępnymi z dwóch stron), f1) czworoboczny z wewnętrznym dziedzińcem, f2) czworoboczny z wewnętrznymi pomieszczeniami ciemnymi, g) wielotraktowy (mieszany) (oprac. autorka na podst. [10, il. 69, s. 97])

Fig. 1. Functional-spatial schemes according to Popławski: a) single space, b) two-alley, c) three-alley, d) four-alley (containing rooms without natural light), e) five-alley (containing accessible from two sides rooms without natural light), f1) polygonal with an inner courtyard, f2) polygonal with inner rooms without natural light, g) multi-alley (mixed) (drawing by author based on [10, Fig. 69, p. 97])

- schodkowe,
- wieloboczne,
- oraz takie, których plany opisuje znakami liter alfabety: I, L, T, Z, U, E, H, Y, X, W, O, C.

Warto wspomnieć jeszcze o jednym rodzaju układu – wieloprzestrzennym (tzw. *open space*), o którym przypomina Niezabitowska. Z tego systemu wyewoluowały konfiguracje: kabinowe, kombi, krajobrazowe i typu *Action Office*, gdzie dynamiczny podział przestrzeni umożliwiają elementy meblarskie [11].

W *Nowoczesnym hotelarstwie. Od projektowania do wyposażenia*, chyba jednej z najbardziej przekrojowych polskich publikacji dotyczących hoteli, zastosowano następujące uporządkowanie rzutów:

- „linearne – proste i złożone,
- nieregularne, centralne – kołowe,
- eliptyczne, atrialne itp.,
- gniazdowe,
- i inne” [1, s. 51].

Należy jednak podkreślić, że systematyka odnosi się przede wszystkim do kondygnacji mieszkalnych.

### **Zagadnienia teoretyczne**

Do planów centralnych obecnych zarówno w typologii Gregory’ego [9], Popławskiego [10], jak i tej pochodzącej z *Nowoczesnego hotelarstwa* [1] zalicza się konfiguracje jednoprzestrzenne – krajobrazowe, dziedzińcowe, atrialne i wieloboczne, oparte na kołach, elipsach, prostokątach, wielobokach, radialne itd. Wszystkie sprzyjają koncentrowaniu aktywności użytkowników w budynku w jednym miejscu, określonym przez projektanta. Pozwalają na tworzenie stref wspólnego, ogólnodostępnego użytkowania i mogą obejmować przestrzenie zewnętrzne i wewnętrzne. Ich geneza wywodzona jest ze wspólnot prymitywnych [9], a istota zakorzeniona głęboko w ludzkiej świadomości. Przestrzeń centralna, pozbawiona hierarchizacji, oznacza bowiem równe traktowanie wszystkich użytkowników. Gregory wykazuje również, opierając się na doświadczeniu wynikającym z prowadzenia ćwiczeń ze studentami, że rozwiązanie centralne jest najbardziej naturalne dla lokalizacji pozbawionych kontekstu. Powołując się na przykłady ekonomii zużycia materiału w stosunku do kubatury (Eden Project Biomes projektu Sir Nicholasa Grimshawa i ratusz w Londynie projektu Foster + Partners), autor ten podkreśla jeszcze jedną zaletę planu centralnego, czyli zrównoważone projektowanie [9]. Dodatkowo układ jest ekonomiczny dla budynków wysokich i wysokościowych [1].

Co ciekawe, plan linearny występuje we wszystkich zaprezentowanych systematykach. W tej grupie ulokować można również proste układy traktowe, krajobrazowe i typu kombi. Ich zaletą jest przejrzystość i czytelność zapewniająca użytkownikom łatwą orientację. Charakterystyczne dla niskich i średnio wysokich hoteli [1] gwarantują dobre dwustronne doświetlenie rzutu, przewietrzanie, optymalne gospodarowanie powierzchnią. W układach liniarnych stosunkowo łatwo rozwiązać komunikację pionową, ewakuację poziomą i pionową, zastosować standardowe moduły i produkty budowlane, co

*to furnishing*), probably one of the most comprehensive Polish review works regarding hotels, used the following division of plans:

- “linear – simple and complex plans,
- irregular, centralized – circular plans,
- elliptical, atrial plans, etc.,
- nest plans,
- other plans” [1, p. 51].

However, it should be emphasized that the classification regards primarily residential floors.

### **Theoretical issues**

The centralized plans listed in the typology by Gregory [9], Popławski [10] as well as in that presented in *Nowoczesne hotelarstwo* [1] include single-space plans – landscape, courtyards, atrial and polygonal plans, plans based on circles, ellipses, rectangles, polygons, radial plans, etc. All of them can be used to concentrate the activity of the users in the building in one place designated by the designer. They can be used to develop publically accessible spaces for common use and they can include both exterior and interior spaces. Their origin goes back to primitive communities [9] and their substance is rooted deeply in human minds. The centralized space, with no hierarchy, signifies equal treatment of all users. Gregory also notes, relying on the experience drawn from conducting classes with the students, that centralized plans are most natural for locations with no context. Relying on some examples from the economical use of materials in relations to the size (Eden Project Biomes by Sir Nicholas Grimshaw and the city hall in London by Foster + Partners), he stresses one more advantage of the centralized plan, that is sustainable design [9]. Additionally, the system is economical for tall and high-rise buildings [1].

Interestingly, the linear plan is present in all presented classifications. This group can also include simple alley plans, cityscapes and combined. Their advantages include transparency and clarity, providing easy orientation for the users. They are characteristic of low- and medium-rise hotels [1] and guarantee good lighting from both sides, airing, and the optimum space use. The linear plans offer relatively easy solutions for vertical circulation, horizontal and vertical emergency evacuation, application of standard modules and building products, which significantly reduces the costs of construction. Curving or bending linear plans, including those with alleys, can result in plans based on the letters or crested plans, plans with offsets, stepped plans – listed by Niezabitowska [11].

Gregory [9] draws the plans with courtyards, rooted in the history of architecture, from the prehistoric settlements and the basic layouts of village buildings. Relying on old university and monastic buildings, he indicates the great significance of that configuration. The advantages of the plans with courtyards include the following: additional natural light for deep alleys, providing for adequate airing, creating enclosed, private recreation space, and in the case of a problematic neighborhood a possibility of turning the activity of the users of the building inward. The present interpretations of that plan result in objects



redukuje wyraźnie koszty budowy. Poprzez załamanie lub zagięcie planów linearnych, w tym traktowych, uzyskać można plany oparte na literach alfabetu lub grzebieniowe, z przesunięciem, schodkowe – przywoływane przez Niezabitowską [11].

Układy dziedzińcowe, zakorzenione w historii architektury, Gregory [9] wywodzi od prehistorycznych osad i podstawowego układu budynków wiejskich. Przywołując dawne uniwersytety i klasztory, autor wskazuje na wyjątkowe znaczenie tej konfiguracji. Wśród zalet planu dziedzińcowego należy wymienić: dodatkowe naturalne doświetlenie głębokich traktów, zapewnienie dogodnego przewietrzania, stworzenie osłoniętej, prywatnej przestrzeni rekreacyjnej, a w przypadku problematycznego sąsiedztwa możliwość zwrócenia aktywności użytkowników w budynku do wewnątrz. Współczesne interpretacje takiego planu owocują obiektami z różnego typu przecięciami, zwielokrotnionymi otwarciami. Warto zwrócić uwagę na określone przez Gregory'ego [9] mianem „ekscentrycznych” plany dziedzińcowe o szczególnych walorach architektonicznych. Cechuje je: nowatorskość projektu, nietypowe rozwiązania cyrkulacji użytkowników, skoncentrowanie ruchu i aktywności w budynku wokół dziedzińca o nietypowej formie. Wśród cytowanych przez Gregory'ego rzutów tego typu można zauważyć zarówno układy koncentryczne, radialne, jak i ortogonalne. Choć wybrane w książce przykłady wymykają się jednoznacznej klasyfikacji, np. Casa Mila projektu Antonia Gaudiego, budynki z tej kategorii zawierają: rampy, spirale, nietypowo kształtowane dziedzińce, ogrody i inne elementy architektoniczne o niecodziennej geometrii stanowiące o ich wyjątkowości i różnorodności. Do tej kategorii można zaliczyć również plany nieregularne, centralne [1], [9].

Bezpośrednio związane z układami dziedzińcowymi są plany atrialne. Przykrycie dziedzińca szklanym dachem zmniejsza wprawdzie ilość naturalnego światła i możliwość przewietrzania, ale zwiększa wartość użytkową przestrzeni zlokalizowanej we wnętrzu rzutu, poprzez uniezależnienie jej od warunków atmosferycznych. Szczególną popularność hotele atrialne zyskały w Stanach Zjednoczonych za sprawą projektanta Johna Portmana, autora The Hyatt Regency Atlanta, zrealizowanego w latach 60. XX w. [1], [6]. Rozwiązanie atrialne pozwoliło na podniesienie rangi i estetyki przestrzeni publicznych, m.in. poprzez zwiększenie ich wysokości czy łagodne doświetlenie ich światłem naturalnym, rozproszonym. Również możliwość rozplanowania korytarzy komunikacyjnych poszczególnych pięter w formie otwartych galerii oraz klatek schodowych i wind, jako istotnych elementów architektury atrium, jest istotna w zwiększaniu standardu hotelu.

Nietypowe plany typu *cityscape* [9] związane są z budynkami pełniącymi ważną funkcję w mieście, ale nieokreślonymi mianem ikon, które współcześnie, być może niesłusznie, są łączone z postaciami tzw. star architektów. W budynkach tych najistotniejsze jest płynne powiązanie z kontekstem, subtelność, z jaką obiekt „zatapia się” w krajobrazie miasta. Przykładem takiego rozwiązania jest parlament szkocki w Edynburgu o otwartym

with various types of cuts, repetitive openings. The plans with courtyards which Gregory [9] called “eccentric” which provide special architectural features should also be mentioned. Their properties include: design innovativeness, unusual solutions for the circulation of the users, concentration of traffic and activity in the building around the courtyard with an unusual form. This type of plans listed by Gregory include concentric, radial, and orthogonal ones. Although the examples selected in the book cannot be unequivocally classified, e.g. Casa Mila by Antonio Gaudi, the buildings in this category have ramps, spirals, unusually shaped courtyards, gardens and other architectural elements with special geometry that determine their uniqueness and diversity. This category can also include irregular, centralized plans [1], [9].

The atrial plans are directly connected with courtyard plans. Although covering courtyards with glass roofs reduces the amount of natural light and possible airing, it also increases the usability value of the space located inside the plan by making it independent from the weather conditions. Atrial hotels are especially popular in the United States because of the designer John Portman – the author of the Hyatt Regency Atlanta built in the 1960s [1], [6]. The atrial plans increased the prestige and aesthetics of public spaces, e.g. by increasing their height or smoothly providing the natural diffused light. Furthermore, the possibility of designing the circulation halls on individual floors in the form of open galleries as well as staircases and elevators as significant elements of atrium architecture is important in increasing the standards of the hotel.

The unusual plans, such as *cityscape* [9] are connected with the buildings that serve some important function in the city which are not, however, perceived as icons, which are now maybe unjustly connected with, so called star architects. In these buildings, it is most important to smoothly connect with the context and subtly “blend in” the urban landscape. A good example of such a solution is the Scottish parliament in Edinburgh on an open plan and with all-accessible spaces – outside and inside – harmoniously merged with the nearby hill. The typology regarding the hotel public spaces understood as the interior zones of the building does not include cityscapes because they regard whole objects. However, some of the analyzed examples demonstrated its features always in connection with the body. The issues connected with remodeling, extensions, etc. are treated in a similar way.

Summing up, we should distinguish the general typology, dividing the layout of large public spaces by circulation zones into:

- corridor plans – with two or many alleys,
- hall plans – with halls and mixed spaces, entertainment spaces, etc.

### ***Practical solutions***

The centralized plans in hotels are often used in spaces, such as halls with services and shops, food sections, conference and biological regeneration centers. What is typical of this system is that all-accessible circulation routes, elements with varied forms, functions or operation

planie i z przestrzeniami ogólnodostępnymi – zewnętrznymi i wewnętrznymi – harmonijnie wpisanymi w sąsiadujące wzgórze. W typologii poświęconej przestrzeniom publicznym hotelu, rozumianym jako strefy wewnętrzne budynku, konfiguracja *cityscape* została pominięta, ponieważ odnosi się do całego obiektu. Niemniej jednak niektóre z analizowanych przykładów nosiły jej cechy, ale zawsze w powiązaniu z bryłą. Analogicznie traktuje się zagadnienia związane z przebudowami, rozbudowami itd.

Podsumowując, należy wyróżnić typologię ogólną, dzielącą układ dużych przestrzeni publicznych ze względu na charakter strefy komunikacyjnej na:

- korytarzowy – zawierający układy od dwu- do wielotraktowych,
- holowy – zawierający reprezentacyjne hole oraz przestrzenie mieszane, rozrywkowe itd.

### **Rozwiązania w praktyce**

W hotelach układy centralne są często stosowane w przestrzeniach: holi z usługami i sklepami, stref gastronomicznych, zespołów konferencyjnych i odnowy biologicznej. System charakteryzuje zgrupowanie wokół ogólnodostępnych ciągów komunikacyjnych, elementów różnorodnych pod względem formy, funkcji czy czasu działania. Dzięki temu zapewniona zostaje równowaga, a w związku z tym konkurencyjność wszystkich elementów. Z punktu widzenia użytkownika układ jest przejrzysty, a orientacja ułatwiona. Przykładem układu centralnego w zespole konferencyjnym mogą być pierwsze trzy kondygnacje hotelu Sofitel Chicago Water Tower w Chicago. Na parterze obiektu, wokół centralnego holu wejściowo-rekreacyjnego zlokalizowano recepcję, informację, strefę gastronomiczną, lobby windowe i reprezentacyjne schody prowadzące do komunikacyjnego atrium. Na pierwszym i drugim piętrze usytuowano sale konferencyjne o różnej funkcji i wielkości – od balowej, po małe sale narad. Mimo iż wspomniane kondygnacje mają rzuty o różnych gabarytach, a dodatkowo niektóre pomieszczenia wyposażono we własne foyer, poruszanie się pomiędzy odrębnymi strefami funkcjonalnymi nie sprawia żadnego kłopotu, dzięki skupiającej roli wspomnianego atrium z ciągami komunikacji pionowej. Ponieważ wnętrza hotelowe często mają bardzo rozbudowane programy funkcjonalne, układ centralny powiela się w formie podgrup. Taki system zastosowano w hotelu New York-New York Hotel & Casino w Las Vegas (Nevada, USA), zarówno dla holu z kasynem i usługami, jak i rozbudowanego zespołu gastronomicznego skoncentrowanego wokół ciągów komunikacji ogólnodostępnej (il. 2).

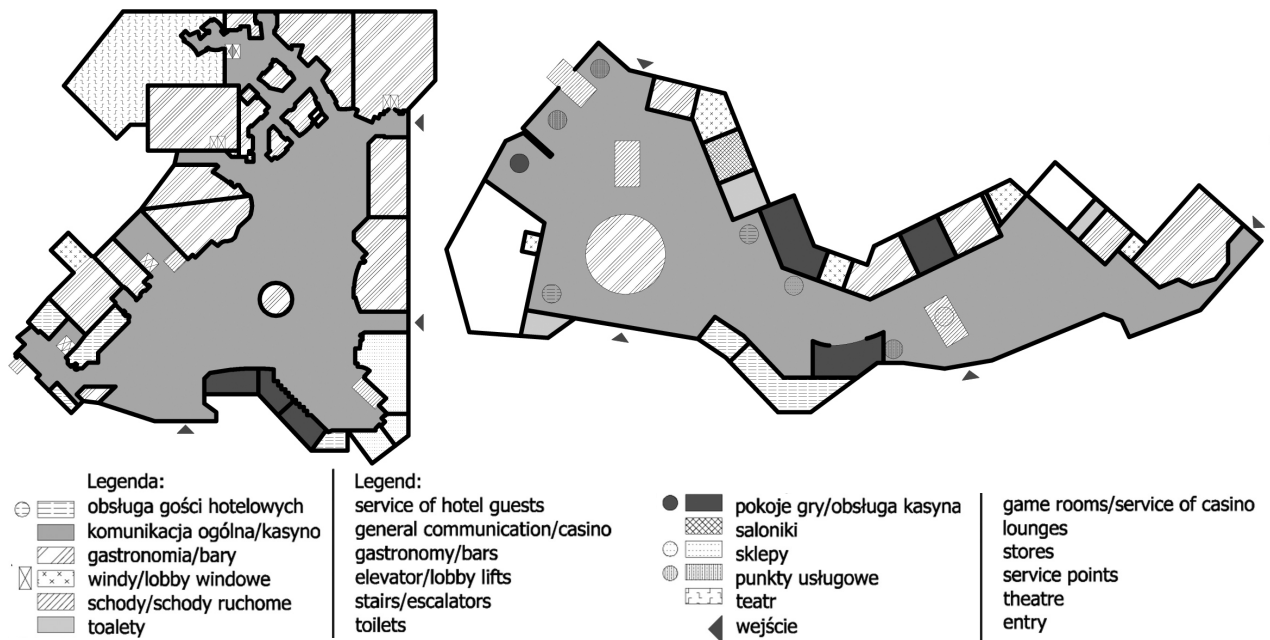
W publicznych przestrzeniach hotelowych układ liniarny jest rzadziej spotykany niż w strefach noclegowych. Niemniej jednak sprawdza się dla wybranych stref zawierających mniejsze sale konferencyjne, stref gabinetowych zespołów SPA i Wellness, zespołów sportowych z salkami do uprawiania różnego rodzaju aktywności fizycznej i siłownią, układów pomieszczeń handlowych i komercyjnych, w szczególności sąsiadujących bezpośrednio z ulicami lub deptakami. Przykładem takiego rozwiązania będzie ciąg luksusowych butików hotelu

hours are grouped together. This guarantees some balance and consequently competitiveness of all elements. From the user's point of view the spatial layout is clear and the orientation is easier. The first three levels of hotel Sofitel Chicago Water Tower in Chicago are a good example of a centralized plan in a conference center. On the ground floor around the centralized entrance and recreation hall it has a reception, information desk, food section, view lobby and representative stairs leading to the atrium. On the first and second floors it has conference rooms of various function and size, including ball rooms and small meeting rooms. Although those floors have plans of various sizes and additionally some rooms have their own foyers, moving between separate functional zones is intuitive because of the centralized role of the atrium with vertical circulation routes. As the hotel interiors often have very elaborate functional programs, the centralized plans are multiplied in subgroups. Such a system was applied in New York-New York Hotel & Casino hotel in Las Vegas (Nevada, USA) both for the hall with a casino and services and for the extensive food section located around all-accessible circulation routes (Fig. 2).

The linear plan is not as popular in hotel public spaces as in sleeping sections. However, it works well in the selected sections with smaller conference rooms, in SPA and wellness centers, sports amenities with rooms to practice various kinds of physical exercises and a fitness room, shops and commercial spaces, especially those directly adjacent to streets or walkways. A good example of this is the shopping arcade with luxurious boutiques in Monopol hotel in Wrocław where individual units have entrances both from Świdnicka Street and from all-accessible inside walkway. On the other hand, the conference rooms in Trump International Hotel & Tower Chicago (Illinois, USA) are grouped along a wide, linear corridor that is at the same time a foyer. An interesting solution is the ground floor in Stratosphere (Las Vegas, USA) hotel with general circulation routes and a casino – functional zones surrounded by a number of services, shops, and entertainment units (Fig. 2) designed on a crooked but still clearly elongated plan.

The plans with courtyards in public spaces are especially often applied when the natural green areas and water, that are unusual interior design elements, are introduced into the deep plan space. Such a solution is applied in Yasmin hotel in Prague, Czech Republic, where a group of small, cuboidal patios add variety to the entrance hall, recreation and food section. On the other hand, the courtyard plan Sokos Hotel Vaakuna in Helsinki, Finland is connected with the atrial plan. The glass floor of the pentagonal courtyard surrounded by residential floors of the hotel is the roof of the atrium for the rooms underneath it. The pure atrial type is very popular, e.g. in the already mentioned Hayatt chain (with atriums on a square plan – O'Hare airport in Chicago, prismatic buildings – Knoxville, cuboidal – New Orleans, varied geometry – New York) [1].

The polygonal plans where quest circulation is designed around dark rooms, usually with services and shops or circulation cores, are equally popular. Such



Il. 2. Schematy funkcjonalno-przestrzenne wybranych układów.

Po lewej: centralny – hotelu z kasynem New York-New York, po prawej: liniowy – hotelu z kasynem Stratosphere, oba: Las Vegas, Nevada, USA (oprac. autorka na podst. [12], [13])

Fig. 2. Functional-spatial schemes for chosen configurations.

On the left: central – of casino hotel New York-New York, on the right: linear – of casino hotel Stratosphere, both: Las Vegas, Nevada, USA (drawing by author based on [12], [13])

Monopol we Wrocławiu, gdzie poszczególne lokale mają wejścia zarówno od ul. Świdnickiej, jak i z ogólnodostępnego pasażu wewnętrznego. Natomiast w Trump International Hotel & Tower Chicago (Illinois, USA) sale konferencyjne zgrupowano wzdłuż szerokiego, liniowego korytarza, który pełni jednocześnie funkcję foyer. Szczególnie interesującym rozwiązaniem jest przykład parteru hotelu Stratosphere (Las Vegas, USA), gdzie na łamanym, ale wyraźnie wydłużonym rzucie rozwiązano ciągi komunikacji ogólnej i kasyno – strefy funkcjonalne otoczone przez szereg lokali usługowych, handlowych i rozrywkowych (il. 2).

Układ dziedzińcowy w przestrzeniach publicznych jest szczególnie chętnie stosowany, gdy w przestrzeń głębokiego rzutu wprowadza się naturalną zieleń, wodę, będące niecodziennym elementem projektu wnętrza. Rozwiązanie tego typu zaobserwowano w hotelu Yasmin w Pradze (Czechy), gdzie zespół niewielkich, prostokątnych patii urozmaica strefę holu wejściowego, rekreacyjną i gastronomiczną. Natomiast w obiekcie Sokos Hotel Vaakuna w Helsinkach (Finlandia) połączono układ dziedzińcowy z atrialnym. Szklana podłoga pięciobocznego dziedzińca otoczonego przez mieszkalne kondygnacje hotelu to dach atrium dla znajdujących się pod nim pomieszczeń. Czysty typ atrialny jest bardzo popularny, przykładami może posłużyć wspomniana już sieć Hayatt (m.in. atria na planie kwadratu – lotniskowy obiekt O'Hare – Chicago, o bryle w kształcie pryzmatu – Knoxville, prostokątne – Nowy Orlean, o zmiennej geometrii – Nowy Jork) [1].

Równie popularne są układy wieloboczne, gdzie cyrkulacja gości odbywa się wokół ciemnych pomiesz-

a configuration is also popular in swimming pool areas where the pool is located in the center of the plan. Among the analyzed examples of the hotels with casinos The Mirage and Caesars Palace (Las Vegas, USA) this type was distinguished as part of a mixed system with linear and centralized plans (Fig. 3).

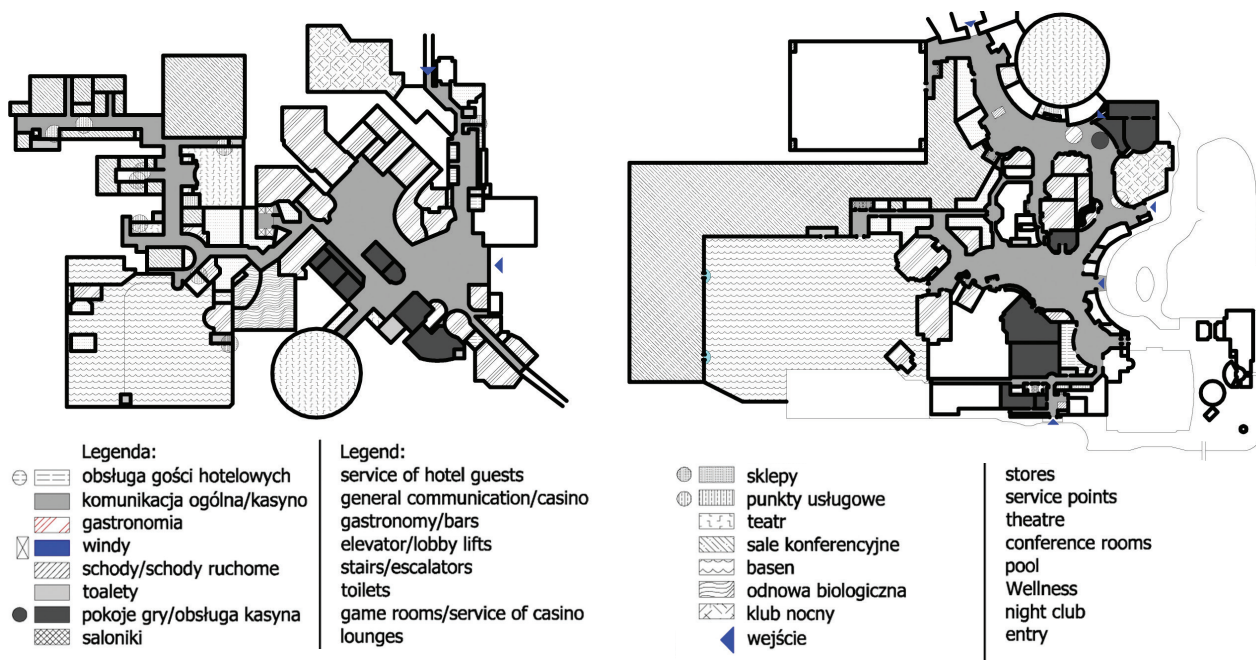
### The author's typology

This paragraph presents the author's classification of interior hotel public spaces. Their general typology does not regard only the kind of users' circulation and the way the rooms are serviced but it also takes into account the way the floor area is managed, the degree of plan complexity as well as the kind of composition and geometry. As a result it is possible to describe the plan in detail and thus the space in general.

In regard to the space management the typology includes:

- compact plans,
- scattered plans.

The former is characteristic of the buildings erected on narrow and small plots often in old towns and downtowns. It is applied both in lower standard objects (hostels, boutique hotels, motels, three-star facilities) and luxurious so called representative buildings (four- and five-star objects [1]). As long as in the first popular (tourist) and basic group [1] it results from the necessary partial resignation from all-accessible space to maximize the accommodation basis, in the other group (of a higher standard) it is a consequence of location in the very city center. The scattered plans, on the other hand, with extensive



Il. 3. Schematy funkcjonalno-przestrzenne wybranych układów – mieszany, liniowo-centralno-wieloboczny.

Po lewej: hotelu z kasynem The Mirage (Las Vegas), po prawej: hotelu z kasynem Ceasars Palace (Las Vegas) (oprac. autorka na podst. [14], [15])

Fig. 3. Functional-spatial schemes for chosen configurations – mixed, linear-central-polygonal.

On the left: of casino hotel The Mirage (Las Vegas), on the right: of casino hotel Ceasars Palace (Las Vegas) (drawing by author based on [14], [15])

czeń przeznaczonych przeważnie na usługi i handel lub trzony komunikacyjne. Konfiguracja ta jest równie popularna w strefach basenowych, gdzie strefę środkową rzutu zespołu zajmuje niecka. W analizowanych przykładach hoteli z kasynami The Mirage i Ceasars Palace (Las Vegas, USA) wyróżniono omawiany typ jako część systemu mieszanego z układami: liniowym i centralnym (il. 3).

### Systematyka autorska

Niniejszy paragraf został poświęcony prezentacji autorskiej systematyki wewnętrznych publicznych przestrzeni hotelowych. Ogólna ich typologia nie tylko dotyczy rodzaju cyrkulacji użytkowników i sposobu obsługi pomieszczeń, lecz także uwzględnia sposób gospodarowania powierzchnią użytkową, stopień złożoności rzutu oraz rodzaj kompozycji i geometrii. Dzięki temu pozwala na dokładny opis planu, a tym samym uproszczony opis przestrzeni.

Typologia ze względu na sposób gospodarowania przestrzenią rozróżnia układy:

- zwarty,
- rozluźniony.

Pierwszy jest charakterystyczny dla budynków wznoszonych na wąskich działkach, o niewielkiej powierzchni, często w zabudowie starych miast i śródmieść. Występuje zarówno w obiektach o niższym standardzie (hotele, hotele butikowe, motele, placówki do trzech gwiazdek), jak i budynków luksusowych, tzw. reprezentacyjnych (jednostki cztero- i pięciogwiazdkowe [1]). O ile w pierwszej grupie popularnej (turystycznej) i podstawowej [1] wynika z konieczności częściowej rezygnacji z prze-

often multi-functional public zones on several floors, are typical of luxurious objects where “lavish” space management is a sign of prosperity or even excess.

In regard to the degree of plan complexity the classification includes:

- simple plans,
- clustered plans.

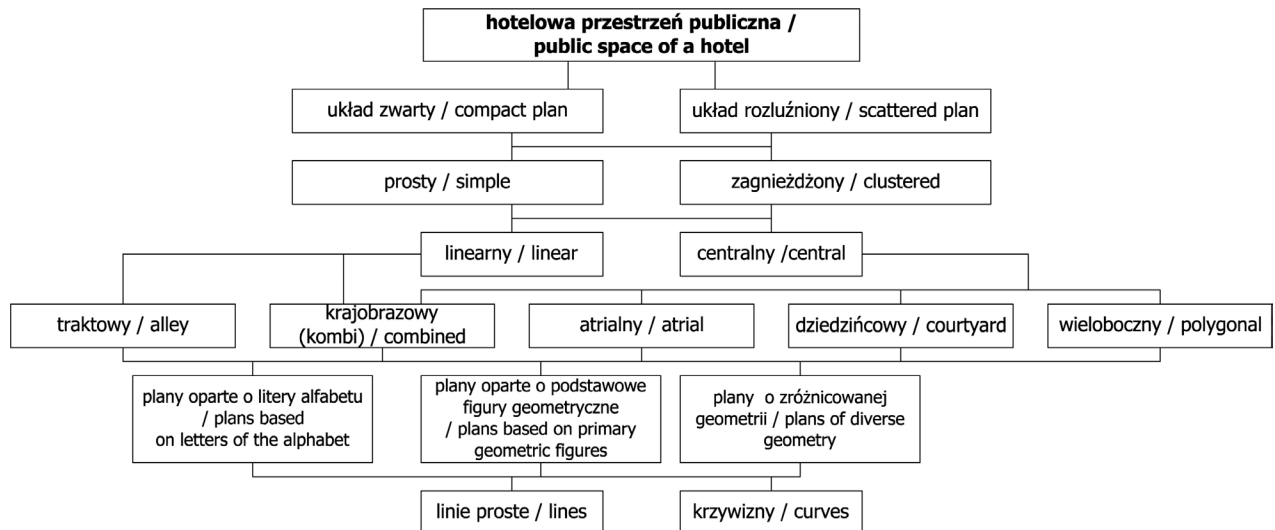
Simple plans apply clear solutions that can be unequivocally described as linear, polygonal, whereas with the plans where it is necessary to divide them into subgroups in order to classify them the term “clustered” was suggested. Earlier in the paper it was referred to as “mixed”. The selected term is adequate as it refers both to complex plans from various subgroups with the zones that can be reached only through other rooms – from service to service (e.g. to SPA section through the reception section).

In regard to the plan geometry the following main types and subtypes have been distinguished:

- linear, including:
  - plans with alleys (including one-, two- and multi-alley plans),
  - varied cityscapes – combined;
- centralized, including:
  - cityscapes (combined),
  - atrial,
  - courtyards,
  - polygonal.

The division by type of composition that allows for further description of plans is as follows:

- plans described with letters based on:
  - straight lines,
  - curves;



Il. 4. Autorska typologia dużych przestrzeni hotelowych

Fig. 4. Author's typology of large hotel spaces

strzeni ogólnodostępnej na rzecz maksymalizacji bazy noclegowej, o tyle w grupie o podwyższonym standardzie jest konsekwencją lokalizacji w ścisłym centrum miasta. Natomiast układ rozluźniony o rozbudowanych, często kilkupiętrowych i wielofunkcyjnych strefach publicznych jest typowy dla obiektów luksusowych, gdzie „rozrzucone” gospodarowanie przestrzenią to wyraz dostatku, a wręcz zbytku.

Systematyka ze względu na stopień złożoności rzutu rozróżnia układy:

- prosty,
- zagnieżdżony.

Układ prosty zawiera czytelne rozwiązania, które można jednoznacznie określić, np.: liniowy, wieloboczny. Natomiast dla planów, gdzie konieczne jest podzielenie ich na podgrupy, celem ich sklasyfikowania zaproponowano określenie „zagnieżdżony”. We wcześniejszych częściach pracy odwoływano się do niego pojęciem „mieszany”. Wybrany termin jest odpowiedni, ponieważ odnosi się zarówno do układów złożonych z różnorodnych podgrup, jak i zawierających strefy, do których można dojść jedynie poprzez inne pomieszczenia – przejście z usługi do usługi (np. do strefy SPA przez strefę recepcji).

Ze względu na geometrię planu rozróżniono typy główne i podtypy:

- liniowy, w tym:
  - traktowy (w tym jedno-, dwu- i wielotraktowe),
  - krajobrazowy o charakterze zróżnicowanym – kombi;
- centralny, zawierający:
  - krajobrazowy (kombi),
  - atrialny,
  - dziedzińcowy,
  - wieloboczny.

Podział ze względu na rodzaj kompozycji, pozwalający na dalsze opisywanie rzutów, przedstawia się następująco:

- plany na kształcie liter alfabetu, prowadzone w oparciu o:

- plans that use the basic geometric figures:
  - straight lines,
  - curves;
- plans with varied geometry:
  - straight lines,
  - curves.

The relations between the types are rather complex and it is possible to describe very complicated configurations with them. The possible connections between the author's types is presented in a simple graphic form in Figure 4.

Most configurations have been described above, however, cityscapes (kombi combined) that directly refer to office buildings require some explanation. In hotels this type is applied in large halls with services with service points, small shops, kiosks, display stands, etc. located in the recreation and recreation space in a dispersed way. It should be noted that Gregory's "eccentric" plans are included in the group of centralized plans understood as plans with unusual geometry, e.g. with curves.

### Summary

The typology of large hotel public spaces was developed by the author as a result of research as a versatile research tool for as broad as possible and unequivocal classification and description of plans. As a result of some kind of generalization the tool can be applied while working on other objects, such as shopping centers, exhibition and exposition halls, buildings with stores and services, halls connected with transportation hubs (train stations, airports), etc. The typology shall be also used for further research of hotels, contributing to their development and facilitating their design.

- linie proste,
- krzywizny;
- plany wykorzystujące podstawowe figury geometryczne:
  - linie proste,
  - krzywe;
- plany o zróżnicowanej geometrii:
  - linie proste,
  - krzywe.

Zależności między typami są dość złożone i pozwalają na opisanie bardzo skomplikowanych konfiguracji. Schemat możliwych powiązań autorskiej typologii został ujęty w prostej formie graficznej (il. 4).

Większość konfiguracji została opisana powyżej, ale wyjaśnienia wymaga układ krajobrazowy (kombi), który stanowi bezpośrednie odwołanie do biurowców. W hotelach typ ten można spotkać w dużych holach usługowych, gdzie w przestrzeni rekreacyjno-wypoczynkowej, w układzie rozsypanym zostały usytuowane punkty usługowe, drobne sklepiki, kioski, ekspozytory itp. Warto rów-

nież nadmienić, że plany „ekscentryczne” Gregory’ego zostały włączone w grupę układów centralnych, rozumianych jako układy o nietypowej geometrii, np. z krzywiznami.

### Podsumowanie

Przygotowana, jako wynik badań, autorska typologia dużych publicznych przestrzeni hotelowych została postrzegana jako uniwersalne narzędzie badawcze służące do możliwie najszerszego, jednoznacznego klasyfikowania i opisu rzutów. Dzięki wprowadzeniu pewnego stopnia uogólnienia narzędzie może znaleźć zastosowanie w pracy nad innymi obiektami, tj.: galeriami, halami wystawienniczymi i ekspozycyjnymi, budynkami handlowymi i usługowymi, hallami związanymi z obsługą węzłów komunikacyjnych (dworce, lotniska) itd. Typologia posłuży również do dalszego badania placówek hotelowych, przyczyniając się do ich rozwoju i ułatwiając ich projektowanie.

### Bibliografia/References

- [1] Błądek Z. (red.), *Nowoczesne hotelarstwo. Od projektowania do wyposażenia*, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna Adam, Warszawa 2010.
- [2] Le Corbusier, *W stronę architektury*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012.
- [3] Błądek Z., *Hotele bez barier. Przystosowanie do potrzeb osób niepełnosprawnych*, M-Druk, Poznań 2003.
- [4] Błądek Z., *Hotele. Programowanie, projektowanie, wyposażenie*, Palladium, Poznań 2001.
- [5] Błądek Z., Tulibacki T., *Dzieje krajowego hotelarstwa. Od zajazdu do współczesności*, Albus, Poznań–Warszawa 2003.
- [6] Rutes A.W., Penner H.R., Lawrence A., *Hotel design planning and development*, W.W. Norton and Company, New York–London 2001.
- [7] Vickers G., *21st century hotel*, Laurence King Publishing, London 2005.
- [8] Watson H., *Hotel Revolution*, Wiley-Academy John Wiley & Sons, Chichester 2005.
- [9] Gregory R., *Key Contemporary buildings. Plans, sections and elevations*, Laurence King Publishing, London 2008.
- [10] Popławski B., *Projektowanie szkół wyższych*, Arkady, Warszawa 1982.
- [11] Niezabitowska E., *Projektowanie obiektów biurowych. Cz. 1. Historia. Rodzaje obiektów biurowych*, Politechnika Śląska, Gliwice 1997.
- [12] <http://s427445329.onlinehome.us/images/propmaps/nynymap.jpg> [accessed: 28.02.2014].
- [13] <http://www.holidaycheck.com/data/urlaubsbilder/images/193/1162092509.jpg> [accessed: 26.03.2014].
- [14] <https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTVb4Q7AfRZDxalR0R4HBtjsjlpYH1Kz1EuYhx3fT588ZCzjoDb> [accessed: 28.02.2014].
- [15] <http://www.smartervegas.com/images/resortmaps/222.jpg> [accessed: 28.02.2014].

### Streszczenie

Duże przestrzenie hotelowe to najczęściej strefy powiązane z otoczeniem, miastem, dostępne dla wszystkich użytkowników i stanowiące wizytówkę danej jednostki. Oprócz rozwiązań przestrzennych, estetycznych, plastycznych ich pozytywny odbiór zapewnia prawidłowo zaprojektowany plan. Niniejszy artykuł koncentruje się na zagadnieniach zróżnicowania typów konfiguracji rzutów, ich cechach charakterystycznych, zaletach i praktycznym zastosowaniu. Opracowanie prezentuje również autorską typologię dużych przestrzeni hotelowych sformułowaną w oparciu o istniejącą systematyki i koncepcje uporządkowania planów budynków użyteczności publicznej. Powstałe w ten sposób narzędzie może mieć szerokie zastosowanie w badaniu obiektów o dużych przestrzeniach ogólnodostępnych.

**Słowa kluczowe:** projektowanie hoteli, typologia hoteli, hotelowe przestrzenie publiczne

### Abstract

Large hotel spaces are the most common areas associated with the environment and the city, accessible to all users and determining a representation of the given unit. Apart from spatial solutions, aesthetics, artistic expression, their positive perception is provided by a properly designed layout. The present article focuses on diversification of plan configurations types, their characteristics, advantages and practical application. The elaboration also presents the original author's typology of large hotel spaces, formulated on the basis of existing schemes of arrangements and concepts for public buildings layouts systematics. The elaborated tool can be widely used in the study of buildings including large public areas.

**Key words:** hotels design, hotels typology, hotel public spaces



Jerzy Olek\*

## *Niedoskonałość symetrii*

### *The imperfection of symmetry*

Marzenia o porządku i ładzie są niezniszczalne. Ich przejawy bywają jednak bardzo różne. Jednym z nich jest dążenie do symetrii. Przemozna chęć sprostania geometrycznej regule bierze się zapewne z przekonania, że świat w znacznym stopniu jest symetryczny. Na tę opinię wpływają zarówno ustalenia uczonych, jak i potoczne przekonania. Kształtowana na podstawie różnorodnych doświadczeń wiedza zdaje się mieć za przykład potwierdzający owo mniemanie i antycząstkę nieodłącznie towarzyszącą cząstce, i antymaterię, bez której materia byłaby niewyobrażalnie uboga, i ludzkie ciało, i jego podwajające obraz odbicie w lustrze. A w filozofii? Teza i antyteza. Tak oto współgrają ze sobą dwie części wymuszonej całości, części niby tożsame, a przecież dopełniające się, dające faktyczną sumę niejako z konieczności.

Szczególnie zwierciadło pomaga tworzyć iluzję, że „ten drugi”, w odbiciu, stanowi brakującą połowę naszej zdublowanej w ten sposób symetrycznej egzystencji. Ale to płonna nadzieja, nie tylko z tego powodu, że odbicie jest z natury efemeryczne. Także i ze względu na to, na co zwrócił uwagę Ernst Gombrich: *Zjawisko polegające na tym, że powierzchnia odbitej w zwierciadle twarzy wynosi zawsze dokładnie połowę powierzchni twarzy prawdziwej, jest tak zaskakujące, że większość ludzi odnosi się do niego sceptycznie, choć całe życie przegląda się w lustrze. Niewątpliwie nie widzą swego odbicia w taki sposób. Twarz ukazuje się im w pewnej odległości od powierzchni odbijającej, toteż wydaje się im odpowiednio większa* [1, s. 274].

Dreams of harmony and order are indestructible. Their manifestations, however, tend to differ significantly from one another. The pursuit of symmetry is one of them. An overwhelming desire to go by a geometric rule probably stems from the belief that the world is symmetrical to a large extent. This opinion is influenced by findings of scholars and by popular beliefs as well. It appears that knowledge, which is formed on the basis of various investigations, in order to confirm this belief uses such notions as an antiparticle which is inherently accompanied by a particle, and antimatter without which matter would be unimaginably poor, and the human body with its reflection that doubles its image in the mirror. And in philosophy? A thesis and an antithesis. This is how two parts of the forced wholeness interact with each other, the parts supposedly identical, yet complementary and adding up to the actual sum as if through necessity.

It is particularly the mirror that helps us create an illusion that “this other”, in the reflection, constitutes a missing half of our symmetrical existence which is mirrored in this way. But this is a vain hope and not only for the reason that the reflection is naturally ephemeral. Also due to the fact which was pointed out by Ernst Gombrich: *A phenomenon, in which the surface of a face reflected in a mirror is always exactly half the surface of a real face, is so surprising that most people approach it with skepticism, although they look at themselves in a mirror all their lives. Undoubtedly, they do not perceive their reflections in this way. The face is shown to them at a certain distance from the reflecting surface, therefore it seems to be correspondingly bigger* [1, p. 274].

Thus, the mirror reflection is inextricably linked with the problem of scale variety. In practice this is irrelevant because we see what we want to see. *Perception* [...] is

\* Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej we Wrocławiu/University of Social Sciences and Humanities, Wrocław.

A zatem z lustrzanym odbiciem nierozzerwalnie związany jest problem zróżnicowania skali. W praktyce nieistotny, bo przecież widzimy to, co chcemy zobaczyć. *Percepcja jest procesem, w którym forma spostrzeganego obiektu przenika do postrzegającego dokładnie jako ta sama forma, która charakteryzowała obiekt, także postrzegający w jakimś sensie przejmując właściwości tego obiektu* – wyjaśnia Paul Feyerabend. – *Taka teoria percepcji (którą można by uznać za wyrafinowaną wersję naiwnego realizmu) nie dopuszcza istnienia żadnych poważniejszych rozbieżności pomiędzy obserwacją a przedmiotem obserwacji* [2, s. 114]. Widzenie nie jest obiektywne, choćby już tylko ze względu na zawsze towarzyszącą mu korekcję wielkości dokonywanej w stopniu, w jakim postać lub obiekt rysuje się w domyśle. Widzimy tak, jak wiemy, że powinniśmy zobaczyć. Decyduje o tym stałość spostrzegania. To z tego powodu mimo zmiany warunków niektóre rzeczy odbieramy jako niezmiennie, na co wpływ mają wewnętrzne wzorce owych rzeczy, które – jako trwałe reprezentacje – w sposób zasadniczy organizują percepcję. Czyż nie jest też tak z symetrią, którą częstokroć widzimy tam, gdzie w rzeczywistości jej nie ma?

Symetryczność przejawów świata, dopełniana – dla równowagi? – jego asymetrycznością, skupia na sobie uwagę wielu uczonych reprezentujących szereg specjalistycznych dyscyplin. Na zapoznanie się z poglądami niektórych pozwoliły zainteresowanym wykłady, jakie odbywają się w Studium Generale. Przez ponad dwadzieścia lat funkcjonowania tej jedynej w swoim rodzaju uczelni w uczelni, założonej przy Uniwersytecie Wrocławskim przez profesora Jana Mozrzymsa, przewinęły się przez Studium takie tematy, jak: *Koncepcje symetrii w filozofii starożytnej, Refleksje na temat symetrii w architekturze, Elementy symetrii w kształtowaniu struktur przestrzennych, Fenomen symetrii w muzyce, Symetria w sztuce*, ale też *Idea symetrii na tle sporu o racjonalność ontyczną przyrody, Rozwój i przejawy asymetrii u człowieka, Asymetria funkcjonalna i dynamiczna jako warunek sprawnego działania człowieka, Rodzaje symetrii w świecie roślin, Dysymetria cząsteczki czy Symetrie wirusów*. Z niektórych wypowiedzi można było wysnuć wniosek, że szczególnie interesujące bywa nie hołdowanie symetrii jako uniwersalnej regule, lecz właśnie jej łamanie; i że często zdecydowane sprzeciwienie się kanonowi okazuje się wyjątkowo inspirujące, dając – głównie w architekturze i sztuce – zaskakująco świeże rozwiązania.

Obszerną rozprawę na temat symetrii napisał Hermann Weyl, matematyk i filozof, twierdzący, iż przedmiot ma symetrię wtedy, kiedy cechuje go niezmienniczość względem pewnej transformacji symetrii. Weyl rozważał specyfikę takich rodzajów symetrii, jak zwierciadlana, translacyjna czy obrotowa, w tym symetrię ornamentów i kryształów. One wszystkie – jak wywodził – [...] *wnoszą się do ogólnej idei leżącej u podstaw wszystkich specjalnych postaci, a mianowicie do niezmienności konfiguracji pewnych elementów wobec grupy przekształceń automorficznych* [3, s. 5]. Na licznych przykładach omawiał zastosowania symetrii w sztuce, w przyrodzie nieorganicznej i organicznej, próbując zarazem wyjaśnić filozoficzno-matematyczne znaczenie idei symetrii. Odnosił

*a process in which the form of the object perceived enters the percipient as precisely the same form that characterized the object so that the percipient, in a sense, assumes the properties of the object.* – explains Paul Feyerabend. *A theory of perception of this kind (which one might regard as a sophisticated version of naive realism) does not permit any major discrepancy between observations and the things observed* [2]<sup>1</sup>. Seeing is not objective, at least due to the correction of size accompanying it all the time, which correction is held to the extent in which the figure or object is projected in the mind. We see what we know that we should see. Constancy of perception decides about that. This is why, despite changes in conditions, we perceive some things as unchangeable, which in turn is influenced by internal standards of those things which – as permanent representations – fundamentally organize perception. Isn't this the case with symmetry too, which we tend to see where in fact it does not exist at all?

The symmetry of manifestations of the world, complemented – for balance? – with its asymmetry, attracts attention of many scholars coming from a wide range of specialist domains. Lectures which are held at Studium Generale make it possible for interested persons to familiarise themselves with the views of some of these scholars. For more than twenty years of the functioning of this unique university within the university, founded by Professor Jan Mozrzymsa of the University of Wrocław, the following issues have been discussed at the Studium: *Concepts of symmetry in ancient philosophy, Reflections on symmetry in architecture, Elements of symmetry in the formation of spatial structures, The phenomenon of symmetry in music, Symmetry in art* as well as *The idea of symmetry against the background of a dispute over ontological rationality of nature, Development and manifestations of asymmetry in humans, Functional and dynamic asymmetry as a condition for the effective action of man, Types of symmetry in the world of plants, Dissymmetry of a particle or Symmetries of viruses*. Some of the views which were expressed by the participants suggested a particular interest not in idolising symmetry as a universal principle but rather in breaking it; and moreover, a strong opposition to a canon often turns out to be very inspiring and produces – mainly in architecture and art – surprisingly creative solutions.

An extensive dissertation on symmetry was written by Hermann Weyl, a mathematician and philosopher, who claimed that a subject had symmetry when characterised by the invariance with respect to a certain transformation of symmetry. Weyl considered the specificity of such types of symmetry as specular, translational or rotational, including symmetry of ornaments and crystals. They all – as he insisted – [...] *rise to the general idea underlying all these special forms, namely that of invariance of a configuration of elements under a group of automorphic transformations* [3]<sup>2</sup>. On numerous examples, he discussed

<sup>1</sup> Paul Feyerabend, *Against Method*, London–New York 1993, p. 108.

<sup>2</sup> Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton University Press, Princeton 1952, Preface, p. 1.



się też do funkcjonowania tego określenia w języku codziennym, podkreślając, iż [...] *symetryczny może znaczyć mniej więcej to samo, co: mający właściwe proporcje, dobrze ukształtowany; symetria jest wówczas ową zgodnością części składowych, dzięki której jednoczą się one w całość. Z symetrią wiąże się p i ę k n o* [3, s. 11]. I dalej: *Obraz równowagi kojarzy się w naturalny sposób z drugim znaczeniem, jakie ma symetria obecnie: s y m e t r i a d w u b o c z n a, symetria lewego z prawym, która tak się rzuca w oczy w budowie zwierząt wyższych, w szczególności ciała ludzkiego* [3, s. 12]. Należałoby dodać: z dużym przybliżeniem.

W warstwie idei, także w matematyce, symetria spełnia się doskonale. Jednak w fizycznej rzeczywistości, a i w jej postrzeganiu, idzie na niezbędne ustępstwa. Poczynając od twarzy, nigdy symetria nie jest doskonała. Jeżeli zestawić dwa wizerunki oblicza człowieka, odwracając najpierw względem osi jego połowę lewą, a później prawą, a więc każdy z tych wizerunków czyniąc dokładnie symetrycznym, otrzyma się dwie twarze różne w obrazowej formie i często zdecydowanie odmienne w wyrazie.

Zmienna na przestrzeni dziejów kultura komponowania obrazu i kształtowania formy przestrzennej przechodziła różne koleje losu. W architekturze przez wieki prym wiodły budowle, których uroda miała wynikać z podporządkowania bryły dyktatowi symetrii. Od greckich świątyń począwszy, przez obezwładniony kanonem perspektywy renesans, włącznie z upoczywą monotonią fasad komponowanych przez Andrzeja Palladia aż po skażone gigantomanią projekty doby hitlerizmu i stalinizmu.

Stopniowo przeciwko takim rozwiązaniom buntował się i umysł, i oko. Natura widzenia nie jest statycznie perspektywiczna. Oczy przez cały czas zmieniają kierunek spojrzenia, rozmaicie kadrując to, co widzą. Dzięki temu wrażenia zmysłowe stale poddawane są przeobrażeniom. Dając w rezultacie postrzeżeniową całość widzianego obiektu, otwarte są na jego niekonieczną wizualną jednoznaczność. To, co intrygujące i co zaciekawia, można by określić mianem nie do końca ugruntowującej się pewności. Poza tym dane zmysłowe są wypadkową doznań wzrokowych oraz zalegających w pamięci wcześniej doświadczonych obrazów. Główny problem leży w swoistym niezdecydowaniu umysłu, który poznając, chce mieć pewność, a gdy ją osiąga, szybko się nudzi.

Bywają jednak w architekturze układy powtarzających ten sam motyw form, które ze względu na ukształtowanie są wyjątkowo intrygujące. Są to posadzki, spotykane często w weneckich czy rzymskich kościołach, a znane przynajmniej od czasu starożytności. Modułem jest aksometrycznie przedstawiona forma połączonych ze sobą setek sześcianów, ukazanych tak, że nie sposób ustalić, która część każdego z nich jest wypukła, a która wklęsła. Nakierowane na nie spojrzenie wywołuje naprzemian to jedno, to drugie wrażenie. To, co widzimy, zazwyczaj pobudza nas do przewidywań, co sprowadza się do rzutowania na obrazy rzeczywiste własnych oczekiwań, skąd jest już tylko krok do kreowania na swój użytek imaginacyjnego świata złudzeń. Klasycznym przykładem jest sześcian Louisa A. Neckera wykonany pod postacią

the use of symmetry in art, inorganic and organic nature, at the same time trying to explain the philosophical and mathematical meaning of the idea of symmetry. He also referred to the functioning of this term in everyday language emphasizing that [...] *In the one sense symmetric means something like well-proportioned, well-balanced, and symmetry denotes that sort of concordance of several parts by which they integrate into a whole. B e a u t y is bound up with symmetry* [3]<sup>3</sup>. And further: *The image of the balance provides a natural link to the second sense in which the word symmetry is used in modern times: b i l a t e r a l s y m m e t r y, the symmetry of left and right, which is so conspicuous in the structure of the higher animals, especially the human body* [3]<sup>4</sup>. We should add: with a good approximation.

In the layer of ideas, also in mathematics, symmetry works perfectly. However, in the physical reality and in its perception it makes necessary concessions. Starting from the face, symmetry is never perfect. If we compare two images of human faces, first turning the left half of the face in relation to the axis, then the right one, thus making each of these images exactly symmetrical, we will receive two faces different in a pictorial form and often definitely different in their expressions.

Throughout centuries, a changeable culture of composing the image and shaping the spatial form underwent various vicissitudes. In architecture for many centuries buildings whose beauty was supposed to result from subordinating the form to the dictate of symmetry took the lead. Starting from Greek temples, through the Renaissance which was overpowered by the dictate of perspective, including persistent monotony of facades designed by Andrea Palladio and designs of Nazi and Stalinist regimes times which were contaminated with gigantomania.

Gradually, both the mind and the eye rebelled against such solutions. The nature of seeing is not statically perspective. Eyes change the direction of looking all the time, variously framing what they see. Thanks to this, sensory impressions are constantly subjected to transformations. As a result, they give a perceptual whole of the perceived object and are open to its unnecessary visual explicitness. What is intriguing and curious can be described as not fully consolidating certainty. Moreover, sensual data are the resultant of visual experiences and the images which were experienced earlier and linger in the memory. Peculiar hesitation of the mind, which wants to be sure when learning and then quickly becomes bored when achieving certainty, constitutes the main problem.

Nevertheless, in architecture there are systems repeating the same motive forms which, due to their arrangement, are particularly intriguing. These are the floors, which are often found in the Venetian or Roman Catholic churches, and known at least since ancient times. The module is the form depicted in axonometric projection, which con-

<sup>3</sup> Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton University Press, Princeton 1952, p. 3.

<sup>4</sup> Hermann Weyl, *Symmetry*, Princeton University Press, Princeton 1952, p. 4.



Il. 1. Posadzka przed ołtarzem Santa Maria Gloriosa dei Frari w Wenecji (fot. J. Olek)

Fig. 1. Floor in front of the altar, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venice (photo by J. Olek)

schematycznego rysunku. W jego wypadku nie sposób ustalić, która ścianka jest przednią, a która tylną. W końcu zaczyna się mieć wątpliwości, czy jest to obraz bryły, bo może to tylko płaski rysunek. A jednak mózg stara się zobaczyć sześciian.

Symetria czysto geometryczna, kreską naniesiona na arkusz papieru, może nużyć, ale wzbogacona barwą – na przykład pod postacią mozaiki, tym bardziej wtedy, kiedy jej struktura nie jest jednoznaczna, odmawiając pewności wzrokowi – potrafi zatrzymać spojrzenie na bardzo długo. Dwuznaczność bywa magnesem, jednoznaczność na ogół nie. Dlatego fasady dawnych budowli przegrywają niejednokrotnie pod względem optycznej atrakcyjności z posadzkami. Wystarczy przypomnieć – kunsztowne formalnie – te z weneckiej bazyliki św. Marka, z katedry na Torcello czy z Santa Maria e San Donato na Murano (il. 1). Umberto Eco wyjaśnia rzecz następująco: *W mozaice [...] każdy kamyczek można uważać za jednostkę informacji, czyli b i t, natomiast informacja całościowa stanowi sumę poszczególnych jednostek. Otóż stosunki zachodzące między poszczególnymi kamyczkami tradycyjnej mozaiki [...] nie są bynajmniej przypadkowe, lecz podlegają określonym regułom prawdopodobieństwa* [4, s. 180]. Interpretacje ich symulowanej konstrukcji trójwymiarowej stabilizują reguły geometryczne, które rządzą płaską strukturą.

Odmierna w charakterze jest siatka – niby uniwersalna, lecz przecież z natury antynarracyjna i antyewolucyjna, a co za tym idzie antyhistoryczna. Zajmująca się krytyką sztuki Rosalind Krauss opisuje charakter siatki zdominowanej w konwencji modernistycznej dwoma terminami: schizofrenią i represją. To mocne słowa, jednak dobrze oddające presję, jaką wytwarzają szachownicowe układy występujące w nadmiarze w nowoczesnej sztuce i współczesnej architekturze. Korzeni XX-wiecznej siatki szukać należy w traktatach optycznych pojawiających się od epoki renesansu oraz w symbolice okna. Tę najprostszą z możliwych struktur Krauss określa niezwykle trafnie: *Siatka to stereotyp, który paradoksalnie ciągle jest odkrywany. Kolejnym paradoksem jest to, że siatka to więzienie, w którym artysta pozo-*

sists of hundreds of interconnected cubes so that it is impossible to determine which part of each of them is convex and which is concave. A look at them evokes alternately one and then the other impression. What we see usually stimulates us to make predictions, which boils down to the process of projecting our own expectations on the real images, from where it is only one step to create an imaginary world of illusions for our personal use. A classic example is Louis A. Necker's cube which is made in the form of a schematic drawing. In this case it is not possible to determine which wall is the front one and which is the back one. In the end we begin to have misgivings whether it is a picture of a solid or maybe it is just a flat drawing. However, the brain tries to see a cube.

Purely geometric symmetry, which is put on a sheet of paper, may be boring, but when it is enriched with colour – for example in the form of mosaics, especially when its structure is not explicit and in this way it makes our eyesight uncertain – it is able to keep us looking at it for a very long time. Ambiguity happens to be a magnet, whereas it is generally not the case with non-ambiguity. Therefore, facades of old buildings often lose in terms of optical attractiveness when compared with the floors. It is enough to recall – formally refined – those from Venetian St Mark Basilica, from the cathedral on Torcello or from Santa Maria e San Donato on Murano (Fig. 1). Umberto Eco explains the thing as follows: *Every piece of the mosaic can be considered as a unit of information: a bit. The sum of all the pieces will constitute the entire message. But in a traditional mosaic [...] the relationship between one piece and the next is far from casual; it obeys very precise laws of probability* [4]<sup>5</sup>. Interpretations of their simulated three-dimensional structure stabilize geometric principles which govern the flat structure.

A grid is different in character – although it seems to be universal, in fact it is anti-narrative and anti-evolutionary in nature, and hence anti-historical. Rosalind Krauss, who deals with art criticism, describes the nature of a grid which has been domesticated in the modernist convention by means of two terms: schizophrenia and repression. These are strong words but they well reflect the pressure which is produced by checkered systems occurring in excess in modern art and contemporary architecture. The roots of the 20<sup>th</sup>-century grid should be sought in the optical treatises which appeared in the Renaissance and in the symbolism of the window. This simplest possible structure is described very accurately by Krauss: *And just as the grid that is constantly being paradoxically rediscovered, it is, as a further paradox, a prison in which the caged artist feels at liberty. For what is striking about the grid is that while it is most effective as a badge of freedom, it is extremely restrictive in the actual exercise of freedom. Without doubt the most formulaic construction that could possibly be mapped on a plane surface, the grid is also highly inflexible* [5]<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Umberto Eco, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge 1989, p. 97.

<sup>6</sup> <http://web.mit.edu/allanmc/www/kraussoriginality.pdf>, p. 9 [accessed: 15.07.2015].

staje na wolności. Zaskakujące w siatce jest to, że jest skuteczna jako oznaka wolności, lecz niezwykle ograniczająca w jej egzekwowaniu. Mimo że stanowi najbardziej sformalizowaną konstrukcję, jaka mogłaby zostać naniesiona na płaską powierzchnię, siatka jest również bardzo nieelastyczna [5, s. 166].

Kiedy naszkicowana siatka przybiera postać materialną, staje się kratą, która, jak zauważył Piet Mondrian, sprzeciwia się wszelkiemu rozwojowi. Jej kilkusioowa symetryczność jawi się jako odporny na wszelkie modyfikacje kanon, jako coś, co z samego założenia nie ulega zmianom. Jest sztywną matrycą, z której odbito setki przystających do siebie obrazów i obiektów poddanych tej samej dyscyplinie formalnej. Artyści i architekci znużeni jej monotonną regularnością swoje nadzieje ulokowali w postmodernizmie. Doszli bowiem do wniosku, że równomierna struktura, do tego w kilku ujęciach idealnie symetryczna, jest przy licznych multiplikacjach wyjątkowo nudna. Zbigniew Dłubak z początkiem lat osiemdziesiątych zaczął realizować długą serię fotograficznych prac o wspólnej nazwie *Asymetrie*. Kiedy zobaczyłem je po raz pierwszy, wydało mi się, że w swym puryzmie są absolutnie skrajne. W nieuprzedzonym kontakcie z nimi okazywały się samą bielą, iluzją przechodzącej w niebyt białej przestrzeni. Z czasem cykl *Asymetrie* zaczął ewoluować. Na wystawach pojawiły się prace bogatsze narracyjnie. Niektóre z nich zderzały faktury tekstur i ludzkich ciał. Z kolei fotografie kończące cykl powstały na drodze maksymalnych zbliżeń do motywu, co spowodowało tak silne zamazanie konturów fotografowanego przedmiotu, że obrazy finalne osiągnęły stan niemal pełnej bezkształtności, sugerując tym samym, iż rzeczywistość rzeczy wyzwala się z fotograficznych imitacji. Rozpoznawalnych fragmentów widziało się na fotografiach Dłubaka bardzo mało, za to ich asymetryczność nie budziła żadnych wątpliwości. W końcu artyści doskonale wiedzą, że dokładna symetria nie jest atrybutem doskonałości. Wiele znanych dzieł uznajemy za piękne, wierząc, że są regularnie symetryczne, choć w rzeczywistości domniemana symetria świadomie została przez licznych twórców złamana – z reguły niezauważalnie.

W inny, bardziej spektakularny sposób prezentują się oczom niesymetryczne bryły znanych budowli, żeby przestać na muzeum w Bilbao autorstwa Franka Gehry'ego i dworcu kolejowym w Kioto Hiroshiego Hary (il. 2). Są olbrzymie, o ostrych konturach i zdecydowanych zgięciach. Ich zewnętrzna i wewnętrzna powierzchnia nie jest płynna, raczej przypomina piętrzące się ściany swobodnie narzuconych na siebie nieregularnych figur. Odmienne myślenie przyświeca tym projektantom, którzy swoje wizje lokują w obrębie płynnych, poniekąd organicznych kształtów. Należy do nich Luca Curci ze swoją wizją miasta przeznaczonego do życia na pustyni. Z lotu ptaka jego przedstawiona makietą koncepcja przypomina chemiczną cząsteczkę z jej wewnętrznymi powiązaniem składowych elementów bądź mikroskopowe powiększenie zależnych od siebie żywych komórek (il. 3). Nitki połączeń zamkniętych w owalu siedzib, będące traktami komunikacyjnymi, wiążą ze sobą przestrzenie publiczne i prywatne. Założenie projektowe Curciego jest prze-

When an outlined grid takes the form of a material figure, it becomes a grid structure, which, as Piet Mondrian noted, contradicts any development. Its several-axis symmetry appears to be a canon that is resistant to any modifications, which by definition undergoes no changes. It is a rigid matrix, from which hundreds of adjacent images and objects which were subject to the same formal discipline were copied. Artists and architects being weary of its monotonous regularity invested their hopes in postmodernism. They came to the conclusion that a uniform structure, which is additionally perfectly symmetrical in some areas, becomes extremely boring in numerous multi-applications. At the beginning of the 1980s Zbigniew Dłubak began to realize a long series of photographic works having a common name *Asymmetries*. When I saw them for the first time, it seemed to me that they were absolutely extreme in their purism. The unanticipated contact with them turned out to be the white itself, the illusion of white space changing into nonexistence. With time the *Asymmetries* series began to evolve. Works enriched with more narration appeared at exhibitions. Some of them combined textures of cardboard and human bodies. On the other hand, the closing photographs of the series were taken by the maximum close-ups to the motive, which caused such strong blurring of photographed contours that the final images became almost completely formless, thereby suggesting that the reality of things is created from photographic imitations. Very few recognizable fragments could be observed in photographs by Dłubak, however, their asymmetry did not raise any doubts. In the end artists are perfectly aware that the exact symmetry is not an attribute of perfection. We consider many famous works of art to be beautiful believing that they are regularly symmetrical, although in reality the alleged symmetry has been deliberately broken by numerous artists – usually in an unnoticed way.

Nonsymmetrical forms of famous buildings are presented in another and more spectacular way to viewers' eyes, just to mention the museum by Frank Gehry in Bilbao and the railway station by Hiroshi Hara in Kyoto (Fig. 2). They are huge with sharp contours and strong curvatures. Their outer and inner surface is not smooth, but it rather resembles towering walls of irregular solids freely enforced on each other. Other designers, those who locate their visions within smooth and in a sense organic shapes, are guided by different thinking. One of them is Luca Curci with his vision of a city destined to live in the desert. His concept, which was presented by means of a model, seen from a bird's eye view resembles a chemical molecule with its internal bonds of components or microscopic magnification of living cells depending on each other (Fig. 3). The threads of bonds, which are communications routes closed in an oval of habitats, connect public and private spaces together. Curci's design assumption is a thoughtful suggestion of an optimal way of living in difficult geographic and climatic conditions. The main emphasis was put on energy saving, the best use of resources, respect for nature and strengthening human relationships. The Italian architect prefers a model of the ecological society which respects close cooperation



Il. 2. Dworzec kolejowy w Kioto  
(fot. J. Olek)

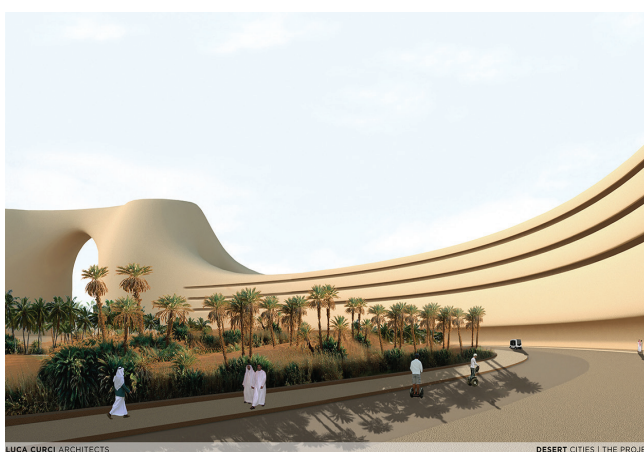
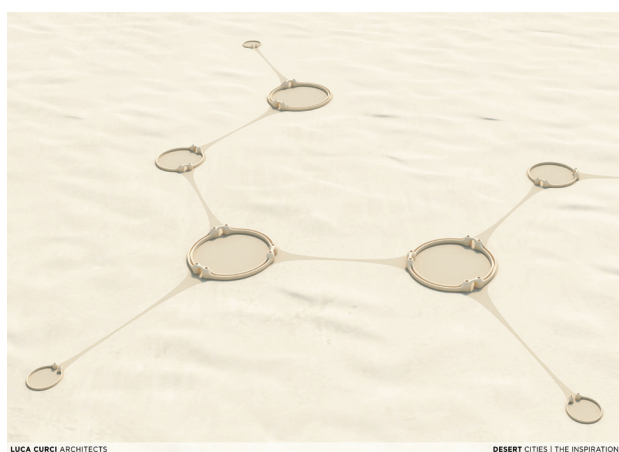
Fig. 2. Railway station in Kyoto  
(photo by J. Olek)

myślaną propozycją optymalnego sposobu życia w trudnych warunkach geograficzno-klimatycznych. Główny akcent położony został na oszczędność energii, najlepsze wykorzystanie zasobów, szacunek dla przyrody i zacieśnienie stosunków międzyludzkich. Włoski architekt preferuje model społeczeństwa ekologicznego, respektującego ścisłą współpracę w obrębie całego osiedla oraz współuczestnictwo w życiu wszystkich mieszkańców tego zatomizowanego organizmu, mimo jego rozczłonkowania. Osiedle współtworzą trzy typy budowli z naturalnych materiałów, różniące się rozmiarami, funkcją i mieszkańcami, budowli ściśle połączonych ze sobą. Poza strefami domów mieszkalnych przewidziane zostały obiekty dla administracji, centrów badawczych i ośrodków kultury.

A oto jeszcze jeden przykład wyzwolenia się z konwencji. Richard Wilson, projektując centrum sztuki w Stockton-on-Tees, również zawierzył asymetrii. Polega ona na skontrowaniu rytmu okiennych pionów i poziomów wielkim obracającym się kołem będącym największym otworem w fasadzie. Jest to rodzaj bocznej pokrywy na

within the entire housing estate as well as participation in the life of all inhabitants of this atomized body, in spite of its dismemberment. The housing estate consists of three types of buildings made of natural materials, different in size, function and number of residents, the structures which are closely connected with one another. Apart from the areas of residential buildings, facilities for administration, research centres and cultural centres were provided.

And here is yet another example of liberation from convention. Richard Wilson, when designing the centre of art in Stockton-on-Tees, also put his trust in asymmetry. It involved countering the rhythm of window verticals and horizontals by means of a huge rotating wheel which is the biggest hole in the facade. It is a kind of a side cover which covers and uncovers the inside in a cycle. The partition is a partially glazed circle with a diameter of 8 meters installed in the curtain wall of the building, which rotates at a speed of the minute clock arm, allowing a viewer to look into the inside from the outside, but not for a long time because the field of vision gradually decreases in



Il. 3. Projekt miasta pustynnego Łuki Curcigo, 2013 (za zgodą Luca Curci Architects)

Fig. 3. Design of a desert city by Luca Curci, 2013 (image courtesy of Luca Curci Architects)

zmianę odsłaniającej i zasłaniającej wewnątrz. Przegrodę stanowi częściowo przeszkłone koło o średnicy 8 metrów zamontowane w osłonowej ścianie budynku, które obraca się z prędkością minutowej wskazówki zegara, pozwalając zajrzeć od zewnątrz do środka, ale nie na długo, gdyż pole widzenia stopniowo zmniejsza się, by zniknąć zupełnie przed następną krótkotrwałą odsłoną. Realizacja projektu Wilsona pozwala obcować z geometryczną asymetrią linii prostych i łuków, do tego asymetrią w części ruchomą.

Zdecydowanie niesymetryczny był również artystyczny atak Erwina Wurma na ciężką bryłę wiedeńskiego MoMuK-u. Na wielki hangar muzeum wrzucił on do góry nogami mały domek, który wbił się kalenicą dwuspadzistego dachu w sklepienie molocha. Powstała asymetria powinna jednak być odwracalna. Wówczas „na głowie” stanąłby MoMuK oddzielony od ziemi budynkiem-mikrusem. Wyglądałoby to tak, jakby muzeum sztuki nowoczesnej stało w dalece niestabilnej pozycji na kuzrej stopce.

Co jest nierealne realnie, staje się możliwe wirtualnie. Jednym z tych artystów, którzy swobodnie poruszają się w cyberprzestrzeni, kreując na ekranie z założenia nie-trwałe obrazy, jest Miguel Chevalier. W jego twórczości podstawowym elementem kompozycji jest linia: ulotna, zmienna, nieuchwytna – linia światła będąca główną figurą w projekcjach i instalacjach, takich jak *Meta-miasta*. Tego rodzaju wizualizacje mocno zakorzenione są w nowych technologiach. W niektórych wypadkach odnoszą się też do typów obrazowań znanych z nauki, między innymi zapisów badań medycznych. Na tym obszarze linia sprawdza się doskonale. Z jej udziałem powstają skomplikowane siatki pozwalające na kształtowanie modeli obiektów istniejących w 3D. Modele pokazujących samą istotę formy, jej krwiobieg i zarazem kręgosłup. Tak jest w wypadku symulowania przez Chevaliera wirtualnych miast, a właściwie wielkich metropolii, gdzie intensywność zabudowy, jej rozległość i wysokość, wreszcie złudne zagęszczenie występujące wraz z oddalaniem się w stronę horyzontu zostało przedstawione wyłącznie zmiennym rytmem kresek umieszczonych poziomo, pionowo i ukośnie. Każda z grafik tej serii to umownie fraktalna kwintesencja nowoczesnego *urbareum* – w jego wizualizacjach zawsze asymetrycznego.

Czy miasta są fraktalne? Z pewnością są samopodobne. Łącznik obydwu bytów stanowią powtarzające się elementy występujące w zmiennych konfiguracjach. Prawdopodobnie dlatego tak żywo reagujemy na liniologię fraktalną, że wychowaliśmy się – a przynajmniej większość z nas – w niewyobrażalnie splecionej miejskiej kreskologii. Gdyby się wnikliwie rozejrzeć po tej czy innej sfłoczonej zabudowie, nie będzie się widziało płaszczyzn, tylko wszędybylskie linie: krótsze lub dłuższe jej odcinki, na ogół przecinające się pod kątem prostym. W tej karykaturalnej strukturze, w której znaczna część tworzących ją elementów nie przystaje do siebie, horyzontalne niweczy wertykalne, a abstrakcyjne zasłania konkretne. Tylko linie eksponują się uparcie, raz mając postać śladu, kiedy indziej szczeliny, to znowu progę, sugerując, iż układają się w płaski rysunek, choć istnieją

order to disappear completely before the next short-term change of scene. Wilson's project makes it possible to commune with the geometric asymmetry of straight lines and arches, in addition this asymmetry is partly mobile.

Erwin Wurm's artistic attack on a heavy form of Vienna MoMuK was also definitely nonsymmetrical. On the big building of the museum he placed a little house upside down, which crashed into it with its gable roof. The asymmetry created in this way should, however, be reversible. Then MoMuK would stand "on its head" and would be separated from the ground by a building-midget. It would look as if the museum of modern art was standing on a very unstable chicken leg.

What is unrealistic in reality becomes possible virtually. Miguel Chevalier is one of those artists who move freely in cyberspace creating by definition impermanent images on the screen. In his creative activity the essential element of the composition is a volatile, variable, elusive line – the line of light which is the central figure in projections and installations such as *Metapolis*. This kind of visualizations are firmly rooted in new technologies. In some cases they also apply to types of images which are known from science, including medical research records. In this field, the line works perfectly. It is used to create complicated grids which allow the artist to shape models of existing objects in 3D. The models which show the very essence of the form, its bloodstream and also the spine. This is present in the case of simulating virtual cities by the Chevalier, in fact large metropolises where the development intensity, its breadth and height, and finally illusory density which occurs along with increasing the distance towards the horizon was presented by means of an alternating rhythm of lines placed horizontally, vertically and diagonally. Each of the graphics in this series is the conventionally fractal quintessence of modern *urbareum* – which in his visualizations is always asymmetric.

Are cities fractal? They are certainly self-similar. The connector of the two entities consists of recurring elements that occur in variable configurations. Probably the reason why we react to fractal lineology so vividly is because we – or at least most of us – grew up in the unimaginably tangled urban line-ology. Having had a careful look around one or another crowded development, we will not see any planes but rather ubiquitous lines, namely its longer or shorter sections generally intersecting at a right angle. In this grotesque structure, where a vast majority of its components do not fit together, the horizontal negates the vertical and the abstract obscures the real. Only lines exhibit themselves stubbornly, sometimes taking the form of a trace, sometimes a gap, then again a threshold, suggesting that they are arranged in a flat figure, although they exist spatially, which does not change the fact that their three-dimensionality seems to be an illusion as well. Spatial illusionism involves suggesting a three-dimensional reality by means of a two-dimensional drawing. Impressions, however, happen to be reverse, for example when the perceived space appears to be a flat image.

Simplifying, one can say that everything is only an image, naturalistic or abstract, being a representation or imagination, respecting or not the iron rules of compo-

przestrzennie, co nie zmienia postaci rzeczy, że także ich trójwymiarowość zdaje się złudzeniem. Iluzjonizm przestrzenny polega na sugerowaniu trójwymiaru dwuwymiarowym rysunkiem. Czasem jednak wrażenia bywają odwrotne, mianowicie wtedy, kiedy postrzegana przestrzeń jawi się jako obraz płaski.

Upraszczając, rzec można, że wszystko jest tylko obrazem, naturalistycznym lub abstrakcyjnym, będącym reprezentacją lub imaginacją, respektującym żelazne reguły kompozycji bądź nie, rzadziej wizerunkiem symetrycznym, częściej dowolnym w układzie brył, płaszczyzn i linii. Tę różnorodność, do tego mocno zindywidualizowaną w odbiorze, gwarantuje nam niedoskonałość oka, co niekoniecznie należy postrzegać jako wadę. Wiedział już o tym Hermann von Helmholtz: *Gdyby jakiś optyk chciał mi sprzedać przyrząd posiadający wszystkie te wady [co ludzkie oko], uznałbym za uzasadnione użycie ostrych słów, mówiąc o jego niedociągnięciach w pracy, i bezwzględnie zwróciłbym mu urządzenie. Oczywiście nie uczynię tego ze swoimi oczami i będę zadowolony, mogąc tak długo, jak to możliwe, cieszyć się ich posiadaniem, nie zważając na defekty* [6].

Dokładna symetria jest niemożliwa nie tylko między widokiem i jego przedstawieniem, i to niezależnie od narzędzi użytych do stworzenia reprezentacji, ale i między widokiem i jego niezapośredniczonym przez żaden instrument odbiorem. W końcu zawsze ma się do czynienia z obrazem, i tylko z nim. Cóż, nieodwołalnie zdani jesteśmy na kopie, które – jako niesymetryczne odbicia – jedynie przybliżają nas, mniej lub bardziej, do rzeczywistości. Doskonale wiedział to Roland Barthes: *Odmalować, czyli rozwinąć kobierzec kodów, nie troszcząc się o relację między językiem a przedmiotem odniesienia, lecz odsyłając jeden kod do innego kodu. Realizm (źle nazwany, a w każdym razie źle interpretowany) polega więc nie na kopiowaniu rzeczywistości, lecz na kopiowaniu (namalowanej) kopii rzeczywistości [...]. Dzięki mimesis drugiego stopnia kopiuje to, co już jest kopią* [7, s. 91–92]. Stefan Morawski obrazy hiperrealistyczne nazywał reprodukcjami reprodukcji, jako że malowane były z fotografii. Następuje tu zatem podwójne zakłamanie, bo ani fotografia nie jest ścisłym odpowiednikiem przedstawionej sceny, ani akrylowy obraz zamiennikiem fotografii. Symetryczność reprezentacji w obydwu wypadkach jest pozorna.

Sytuacja jest bardziej klarowna, kiedy łączy się części zupełnie obce sobie stylistycznie i kulturowo, części niesymetryczne względem siebie pod żadnym względem: ani ideowym, ani formalnym – łączy się je tak, by tworzyły spójną całość. Sporo dobrych przykładów prezentowała na 14. Mostra Internazionale di Architettura w Wenecji katalońska wystawa, której temat stanowiło zagadnienie transplantacji. Polega ono na wmontowaniu w obiekt z konkretnej epoki dodatku doń bądź uzupełnieniu stworzonym współcześnie. Jednym z bardziej wyrazistych przykładów jest ten, pod którym podpisał się David Closes. Przywrócił on użyteczności publicznej franciszkański klasztor z początku XVIII w. w katalońskiej miejscowości Santpedor (il. 4). Mocno zniszczony obiekt, z niepełnymi ścianami i niekompletnym dachem, przekształcony został

situation, more rarely a symmetrical image and more often a free image in an arrangement of solids, planes and lines. This diversity, which is additionally strongly individualized in perception, is guaranteed by the imperfection of our eye, which is not necessarily to be seen as a disadvantage. Hermann von Helmholtz knew that very well when he wrote: *Suppose an optician wanted to sell me a device which had all these drawbacks [like the human eye], I would consider the use of strong words as justifiable when talking about his professional shortcomings and I would immediately give the device back to him. Of course, I will not do this with my eyes and I'll be glad to be able to enjoy them as long as possible regardless of the defects* [6].

Exact symmetry is impossible, not only between the view and its representation, and regardless of tools used to create this representation, but also between the view and its perception free from any intermediary instrument. In the end, we always deal with an image, and only with it. Well, we are irreversibly left to copies which – as nonsymmetrical reflections – only bring us more or less closer to the reality. Roland Barthes perfectly knew that when he wrote: [...] *to depict is to unroll the carpet of the codes, to refer not from a language to a referent but from one code to another. Thus, realism (badly named, at any rate often badly interpreted) consists not in copying the real but in copying a (depicted) copy of the real [...] (through secondary mimesis, it copies what is already a copy [...])* [7]<sup>7</sup>. Stefan Morawski called hyper-realistic images reproductions of reproductions as they were painted from photographs. Thus, we deal here with double hypocrisy because neither the photograph is a strict equivalent of the scene nor is the acrylic painting a substitute for a photograph. In both cases symmetry of the representation only seems to be real.

The situation is much clearer when parts completely alien as regards stylistics and culture are connected, the parts which are nonsymmetrical to one another in any respect, i.e. neither ideological nor formal – they are combined in such a way as to form a coherent whole. Quite a few good examples were presented by a Catalan exhibition at the 14<sup>th</sup> Mostra Internazionale di Architettura in Venice, the theme of which was the issue of grafting. It involves the installation of a contemporarily made supplement or addition to the existing structure from a given epoch. One of the most striking examples is the one to which David Closes subscribed. In Santpedor, Catalonia, he restored an 18<sup>th</sup> century Franciscan cloister and made it accessible for public use again (Fig. 4). This heavily damaged building with defective walls and an incomplete roof was transformed into a multi-functional culture centre. The assumption was not to change the structure's existing condition by conservator's supplementation of the preserved substance. Hence, everything which closes the old building after the reconstruction is new and designed for new purposes. A big window opening, which replaced a breach in the roof and now lights up the interior, constitutes an example.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Blackwell Publishing, Oxford 2002, p. 55.

w wielofunkcyjny ośrodek kultury. Założenie było takie, by istniejącego stanu budowli nie zmieniać przez konserwatorskie uzupełnienia zachowanej substancji. Stąd wszystko, co zamyka po przebudowie starą bryłę, jest nowe i zaprojektowane do nowych celów. Przykładem doświetlający wnętrze wielki otwór okienny, który zastąpił wyrwę w dachu.

Symbolem weneckiego biennale była grupa połączonych słupów o kwadratowym przekroju, które stały na placu przed kościołem San Giorgio Maggiore. Ci, którzy odwiedzali wówczas wyspę, mogli podziwiać panoramę Wenecji w prześwitach między słupami. Być może niektórym owa wielka plenerowa instalacja kojarzyła się ze złotym podziałem.

Gdyby rzecz miała miejsce w istocie, byłby to wymowny kontrpunkt dla architektonicznego festiwalu, na którym – jak sądzę programowo – dominowała estetyczna siemniężność i postmodernistyczna swoboda. Podobne wrażenie można było odnieść, oglądając w tym samym czasie niektóre eksponowane wystawy sztuki. Zwłaszcza *Prima materia* w Punta della Dogana. Surowe wnętrze dawnego urzędu celnego nie konkuruje z eksponatami. Dodatkowo uzdatnił je dla nowoczesnej sztuki Tadao Andō, znany m.in. z magicznego w oddziaływaniu kościoła Światła, który stoi na obrzeżach Osaki. Monotonie nieco zmurszałej cegły przerwał on w Punta della Dogana idealnie gładkimi betonowymi płytami. Całość, z jej prostotą, tworzy przyjazne tło dla eksponowanych tam prac. Ingerencja w zabytkową budowlę japońskiego architekta to jeszcze jeden przykład „transplantacji”, która ze swej natury jest asymetryczna.

Na *Prima materia* dominował minimalizm, *arte povera* i *mono-ha*. Poniekąd i duch zen, artykułowany – jak to w zen bywa – przewrotnymi przesłaniami, które składają do odżegnienia się od wyobrażenia i uwolnienia od pozoru. I właśnie ów dystans, delikatny cień ironii i taktownej prowokacji wydaje się atutem wielu wystawionych dzieł. Szczególnie interesujące było zestawienie prac twórców związanych onegdaj z ruchem *arte povera* i spokrewnionym z nim duchowo, a mało znanym

The symbol of the Venice Biennale was a group of gilded columns with a square cross-section, which stood on the square in front of San Giorgio Maggiore Church. Those who visited the island at that time could admire the panorama of Venice in the clearances between the columns. Perhaps some visitors associated this great open-air installation with the golden division.

If it was so in reality, this would actually be a meaningful counterpoint for the architectural festival where – in my opinion – aesthetic roughness and postmodern freedom ruled as keynote motives. One could get a similar impression when watching some art exhibitions shown at the same time. In particular, *Prima materia* in Punta della Dogana. The austere interior of the former customs office does not compete with the exhibits. They were additionally adapted for modern art by Tadao Andō who is, inter alia, famous for the Church of Light with its magical impact, which is located on the outskirts of Osaka. He broke the monotony of somewhat musty bricks in Punta della Dogana by means of perfectly smooth concrete slabs. The whole thing, with its simplicity, creates a friendly background for the works which are exhibited there. Interference in the historical building of the Japanese architect constitutes yet another example of “grafting”, which by its nature is asymmetrical.

Minimalism, *arte povera* and *mono-ha* dominated at *Prima materia*. Also the spirit of Zen to some extent which was articulated – as it happens in Zen – by means of perverse messages which tend to disapprove of images and set us free from appearances. And just this distance, a delicate shadow of irony and considerate provocation, seems to be an asset of many exhibited works. Particularly interesting was the comparison of works by artists associated some time ago with *arte povera* movement and spiritually related to it, and a little-known Japanese trend called *mono-ha*, whose representatives were inspired by minimal art, land art and conceptualism. “Poor art”, which was differently understood in the Far East and advocated for reaching for generally available natural materials such as soil, stone or wood, was born in the Land of the Rising Sun at the end of the 1960s. It was already well established in Europe at that time. Comparisons of Japanese and European as well as American artists’ works in Punta della Dogana showed not only dissimilarities of the original cultures but also various entanglements of mutual inspirations. At the Venice exhibition the trends of possible interpretations intertwined and narrowed, excluded and complemented one another. References of miscellaneous nature were veiled in some works. There were references to unexplored dark matter and to Tao. In many a room the visitor could have an impression that the spirit of Zen was present there. An attempt at a thorough reception of images, objects and installations ended in aporia, particularly in the case of Japanese works. But this feature, a feature of paradox, is characteristic of that culture. So also here, when discussing this area of human activity, we cannot talk about any symmetry of the Western philosophy and the Far East philosophy. We can try to understand, but Europeans should not expect to be able to fully enter into that spirit, which was clearly explained



Il. 4. David Closes, dawny klasztor Sant Francesc w Santpedor, obecnie centrum kultury (© Jordi Surocca, 2011)

Fig. 4. David Closes, former convent of Sant Francesc in Santpedor, now centre for culture (© Jordi Surocca, 2011)

nurtem japońskim o nazwie *mono-ha*, którego przedstawiciele inspirowali się minimal artem, sztuką ziemi i konceptualizmem. Odmienne rozumiana na Dalekim Wschodzie „sztuka biedna”, opowiadająca się za sięganiem po ogólnie dostępne naturalne materiały, takie jak ziemia, kamień czy drewno, narodziła się w Kraju Kwitnącej Wiśni pod koniec lat sześćdziesiątych. W tym czasie w Europie była zdomowiona na dobre. Zestawienia prac japońskich oraz europejskich i amerykańskich artystów w Punta della Dogana pokazały nie tylko odmienność kultur, z jakich się wywodzą, ale i przeróżne sploty wzajemnych inspiracji. Na weneckiej wystawie wątki możliwych interpretacji splatały się i zawężały, wykluczały i uzupełniały. Zawoalowane w niektórych dziełach odwołania były rozmaitej natury. Zdarzały się odniesienia do niezbadanej czarnej materii i do tao. W niejednej sali odnosiło się wrażenie, że unosi się w niej duch zen. Przy próbie wnikliwej recepcji obrazów, obiektów i instalacji pojawiała się aporia, szczególnie w wypadku dzieł japońskich. Ale taki rys, rys paradoksu, ma tamta kultura. Tak więc również tu, przy omawianiu tej sfery aktywności ludzkiej, nie może być mowy o jakiegokolwiek symetryczności filozofii zachodniej i dalekowschodniej. Można próbować rozumieć, ale Europejczykowi nie jest dane do końca wczuć się w tamtą duchowość, co jasno wyłożył Carl Gustav Jung w przedmowie do *Wprowadzenia do buddyzmu zen* Daisetz Teitaro Suzukiego.

W kontekście problemu zawartego w tytule tego artykułu ważną konstatacją są słowa Eco: *Jedną z podstawowych cech charakterystycznych zarówno sztuki, jak i alogiki zenu jest odrzucenie symetrii. Powód jest zrozumiały: symetria oznacza przecież zawsze jakiś moduł porządku, sieć zarzuconą na spontaniczność, wynik pewnego rodzaju kalkulacji – zen natomiast pozwala rozwijać się istotom i zdarzeniom, nie narzucając im z góry przewidzianych skutków* [4, s. 228]. Symetria to równowaga, tak bliska sercu racjonalistów, asymetria to jej brak. Na tej ostatniej zbudowane zostały istotne wartości kultury Japonii, Korei i Chin. Ale i kraje europejskie, poprzez swoich filozofów i artystów, coraz częściej i odważniej dają asymetrii *carte blanche*. Luminarze humanistycznych wartości hołubionych na Starym Kontynencie swoje odmienne od tradycji poglądy i postawy nie zen jednak motywują, tylko wyrosłymi na własnym terenie postmodernizmem, neodadą i dekonstruktywizmem designu i architektury. Nie są one wszakże regułą, lecz jedynie wyimkami, buntowniczymi wtrętami ważnymi dla społecznego zdrowia. Stąd też i błahość wielu pomysłów, takich na przykład jak postawienie domu na dachu. Cały czas bowiem w głębi kontynentalnej mentalności, nieraz głęboko w niej osadzona, tkwi potrzeba ładu. Może nie wszechwładnego, ale jednak. Dlatego do dziś imponują dawne teorie porządkujące wszechświat wedle geometrycznych reguł. Szczególnie spektakularne było przekonanie Johannesesa Keplera. W wydanej drukiem w 1595 r. *Mysterium Cosmographicum* astronom dowodził, że odległości w znanym wówczas systemie planetarnym tworzą wchodzące jedna w drugą bryły foremne, a wszystkie one opisane są na kulach. Na jego niebiańską konstrukcję składały się – idąc od największej – sześcian, czworo-



Il. 5. Model kosmosu Johannesesa Keplera w jego domu w Regensburgu (fot. J. Olek)

Fig. 5. Johannes Kepler's model of cosmos from his house in Regensburg (photo by J. Olek)

by Carl Gustav Jung in his preface to *Introduction to Zen Buddhism* by Daisetz Teitaro Suzuki.

In the context of the problem that was named in the title of this article, an important observation was made by Eco: *One of the fundamental features which is characteristic of Zen art and non-logic is the rejection of symmetry. The reason is clear: after all, symmetry always means some module of order, a network cast on spontaneity, the result of some kind of calculations – Zen, on the other hand, allows development of creatures and events not imposing any results on them anticipated in advance* [4, p. 228]. Symmetry means balance, which is so close to the heart of rationalists, whereas asymmetry means its absence. The latter was the basis on which essential cultural values of Japan, Korea and China were established. But also European countries, thanks to their philosophers and artists, more and more boldly frequently give *carte blanche* to asymmetry. However, luminaries of humanistic values which are so cherished in the Old Continent motivate their beliefs and attitudes that differ from the tradition not by Zen, but by “home-made” ideas of postmodernism, Neo-Dada and de-constructivism of design and architecture. These cannot be seen as the rule, but merely excerpts and rebellious inclusions which are important for the social health. Hence the triviality of many ideas, such as for instance placing the house on the roof. All the time, the need for order lies in the depth of the continental mentality, sometimes being deeply embedded in it. Perhaps it is not all-powerful order, but it is longed for. That is why old theories of ordering the universe according to geometric rules still impress us today. Johannes Kepler's belief was particularly spectacular. In the work published in 1595 entitled *Mysterium Cosmographicum* the astronomer argued that distances in the already known planetary system form regular solids which come into one another and they are all described on spheres. His heavenly structure consisted of – starting from the largest one – a cube, a tetrahedron, a dodecahedron, an



ścian, dwunastościan, ośmiościan, dwudziestościan (il. 5). Niestety, dość szybko okazało się, że było to zbyt piękne, by mogło być prawdziwe. Ale symetrii i matematycznego porządku świata szuka się nadal, zarówno w skali makro, jak i mikro. Ustalono dla przykładu, że każdy rodzaj neutrina ma swój odpowiednik (nazywany antyneutrinem) w antymaterii. Jak symetria nie wystarcza, wprowadza się kategorię supersymetrii – w kwantowej teorii pola, ale również ona, co ustalili fizycy, jest złamana. Oprócz poznanych, rozpatruje się stany teoretycznie prawdopodobne. I tak przestrzeni dodaje się do towarzystwa antyprzestrzeń. Pytanie, czy względem siebie miałyby być symetryczne, czy asymetryczne?

octahedron and an icosahedron (Fig. 5). Unfortunately, it soon turned out that this was too beautiful to be true. Notwithstanding, mathematical symmetry and order of the world are continually looked for on a macro and micro scale. It was found, for example, that each type of neutrino has its counterpart (called antineutrino) in antimatter. If symmetry is not enough, a category of super-symmetry is introduced – in the quantum field theory, but also this symmetry is broken which was determined by physicists. In addition to the known ones, theoretically possible states are considered. And in this way space receives anti-space as a companion. The question is whether their mutual relation is to be symmetrical or asymmetrical?

Translated by  
Bogusław Setkiewicz

### Bibliografia/References

- [1] Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie*, PIW, Warszawa 1981.  
 [2] Feyerabend P.K., *Przeciw metodzie*, Siedmioróg, Wrocław 2001.  
 [3] Weyl H., *Symetria*, PWN, Warszawa 1960.  
 [4] Eco U., *Dzieło otwarte*, Czytelnik, Warszawa 1994.  
 [5] Krauss R.E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.  
 [6] bsz, *Iluzje optyczne, czyli jak oczy i mózg nas oszukują*, <http://scienceinpoland.pap.pl/aktualnosci/news,255074,iluzje-optyczne-czyli-jak-oczy-i-mozg-nas-oszukuja.html> [accessed: 21.09.2015].  
 [7] Barthes R., *S/Z*, KR, Warszawa 1999.

### Streszczenie

W artykule przedstawiono rozważania na temat symetrii, percepcji symetrii oraz jej atrakcyjności (czy też nieatrakcyjności) jako zasady kompozycji w sztuce i architekturze. Symetryczność świata, potwierdzona przez uczonych i przez potoczne doświadczenie, może wyjaśniać nasze do niej upodobanie. Jako jeden z przykładów przekonujących nas o – jak się okazuje złudnej – symetryczności podano lustro, z którym nierozzerwalnie związany jest problem zróżnicowania skali. Autor odwołuje się do Hermanna Weyla omawiającego rozmaite rodzaje symetrii i wiążącego z nią kategorię piękna. Następnie cytuje przykłady symetrii w architekturze (np. budowle Palladia, mozaiki geometryczne na posadzkach kościołów z intrygującym wzrok sześcianem Neckera). Mozaiki wprowadzają wątek iluzji optycznych i zależności percepcji od oczekiwań, co może otwierać drzwi do świata złudzeń. Dlatego czysto geometryczna symetria – dowodzi autor – nie jest atrakcyjna dla sztuki. Znacznie bardziej płodna jest dwuznaczność.

Siatka z kilkusiościwą symetrycznością, tak użyteczna dla dużego obszaru sztuki, jest antynarracyjna, antywolucyjna i ahistoryczna i choć znakomicie porządkuje formalnie, może nużyć monotonią. Jako przykład na odejście od tego toku myślenia autor daje przykład *Asymetrii* Zbigniewa Dłubaka, budynku muzeum w Bilbao (Frank Gehry), dworca kolejowego w Kioto (Hiroshi Hara) czy centrum sztuki w Stockton-on-Tees (Richard Wilson). Europejskie przywiązanie do symetrii autor kontrastuje z jej odrzuceniem w filozofii zen i będącej pod jej wpływem kulturą Japonii, Korei i Chin.

**Słowa kluczowe:** symetria, asymetria, postrzeganie, architektura, sztuka

### Abstract

The article presents considerations on symmetry, its perception and attractiveness (or conversely, unattractiveness) as a principle of composition in art and architecture. The symmetry of the world, confirmed both by science and everyday experience, can explain our preference for it. The mirror, given as an example of false visual symmetry, introduces the question of the scale. The author refers to Hermann Weyl who differentiates between various types of symmetry and associates symmetry with the category of beauty. Then the author goes on to discuss symmetry in architecture (e.g. Palladio's buildings, mosaic floor patterns in churches with the intriguing Necker cube). Mosaics introduce the problem of optical illusions and the dependence of perception upon expectation – a relationship which can open the door to the world of illusion. That is why, argues the author, simple geometric symmetry is not attractive to art. Ambiguity is much more fruitful.

The grid with its multiple symmetry axes, widely used in art, is anti-narrative, anti-developmental and anti-historical, and though it introduces perfect formal order, its monotony may be boring. The author gives examples of modern works departing from the principle of symmetry, like *Asymetries* by Zbigniew Dłubak, the museum in Bilbao (Frank Gehry), railway station in Kyoto (Hiroshi Hara) or art centre at Stockton-on-Tees (Richard Wilson). Finally, European attachment to symmetry is contrasted with the preference for asymmetry in Zen and in cultures under its influence, i.e. Japanese, Korean and Chinese.

**Key words:** symmetry, asymmetry, perception, architecture, art



KOLEJOWA 2-4

Ratajczyk 2015

Szklarska Poręba, ul. Kolejowa  
(piórko, rys. D. Ratajczyk)  
Szklarska Poręba, Kolejowa Street  
(stylus, by D. Ratajczyk)



**Witold Szymański\*, Beata Kania\*\*, Maurycy J. Kin\*\*\***

## *Przestrzeń w architekturze, przestrzeń architektury*

### *Space in architecture, space of architecture*

Architektura jest jednym z najważniejszych, choć pochodnym od innych, elementem kultury. Wraz z pozostałymi obiektami danej kultury tworzy jej dynamiczną strukturę. Zjawiska architektury należy rozpatrywać ze względu na relacje z innymi elementami przestrzeni kulturowej w zakresach szeroko pojętych uwarunkowań społecznych i technicznych. Tworzą one hierarchiczną strukturę architektury. Niektóre z tych uwarunkowań mają charakter relacji istniejących w obszarze samej architektury, pozostałe tworzą związki z innymi obiektami kultury. Całościowe ujęcie problemu wymaga analiz w obu tych zakresach.

Pojęcie kultury jest niedefiniowalne (kłopoty z definicją kultury wynikają stąd, że [...] *Pojęcie kultury jest co najmniej tak samo trudne do zdefiniowania, jak pojęcie życia. Skąd się wzięła kultura? Każdy znawca rzeczy uzna tak postawione pytanie za naiwne. [...] Świat jest wieloskładnikową mieszaniną łańcuchów zdeterminowanych i statystycznych, czyli przewidywalnych i nieprzewidywalnych w ich stanach przyszłych. Wiele odkryć w różnych sferach empirii złożyło się na przyznanie pojęciu losowości szczególnego znaczenia w tworzeniu przez naukę obrazu świata. Wiąże się z tym problem losowości w kulturze. [...] Niechętny był od dawien dawna temu pojęciu umysł ludzki...* [1, s. 220]), a sama kultura jest swoistą przestrzenią zawierającą obiekty, które można

Architecture is one of the most important parts of culture, although derived from other elements. Together with the other objects of the given culture it creates its dynamic structure. The phenomena of architecture can be seen due to the relationship with other elements of the cultural space in areas of broad social and technical conditions. They form a hierarchical structure of architecture. Some of these conditions feature relations existing in the architecture itself, the others form relationships with other objects of the culture. Comprehensive coverage of the problem requires an analysis in both of these areas.

The concept of a culture is undefinable (trouble with the definition of a culture comes from the fact that [...] *the concept of culture is at least as difficult to define as the concept of life. Where is culture from? Any connoisseur of the subject finds such a question as being naïve. [...] The world is a multicomponent mixture of determined and statistical orders, which are predictable and unpredictable in their future states. Many discoveries in various spheres of experiences contributed to the concept of randomness of particular importance in the creation of the world image by science. It is linked to the problem of randomness in the culture. [...] The concept has been rejected for many years by the human mind* [1, p. 220]), and the culture itself is a kind of space that contains objects that can be considered due to the collection of the statistical states. These collections can be defined as events that make up the various trains, for example, cultural trains, and depending on the class of the object, they can take various forms.

Time as a physical element in the cultural sphere also becomes the cultural object which features nonphysical dimensions, and the unequal meaning of time in various

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.

\*\* Stypendystka Instytutu Goethego, Wrocław/Scholarship holder of Goethe Institute, Wrocław.

\*\*\* Wydział Elektroniki Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Electronics, Wrocław University of Technology.

rozpatrywać ze względu na zbiory stanów statystycznych. Te zbiory można określić jako zdarzenia, które tworzą rozmaite ciągi, np. ciągi kulturowe, a w zależności od klasy obiektu mogą przyjmować różne formy. Czas jako fizyczny element przestrzeni zdarzeń kulturowych staje się także jednym z obiektów kulturowych o wymiarze niefizycznym, czego przykładem może być niejednakowe znaczenie czasu w różnych kulturach. Na dwoistą budowę elementów kulturowych składają się więc elementy fizyczne i pojęciowe, jak idee, tradycja itp. Badanie przestrzeni kulturowej odbywa się poprzez badanie jej obiektów, a opis werbalny i doświadczenia pozawerbalne to narzędzia służące określeniu cech i relacji między nimi, choćby w zakresie jednej z kategorii poznawczych, ich deterministycznego lub losowego charakteru. Przytoczmy kilka przykładów zjawisk istniejących we współczesnej kulturze.

Jednym z nich jest pojmowanie KULTURY JAKO DESTRUKCJI KULTURY, czyli upatrywanie wartości w ich niszczeniu. Przykładem może być to, że jednym z głównych trendów obecnej kultury jest obalanie jeszcze nieobalonych zakazów kulturowych.

Kolejnym zjawiskiem w kulturze jest KULTURA JAKO UCIECZKA Z KULTURY. *A więc za dzieło sztuki podaje się dziś nie tylko to, co być nim tradycyjnie nie mogło, lecz i to co jest wyzbyte wszelkiego sensu* [1, s. 78].

Jeszcze innym jest KOMERCJALIZM W KULTURZE.

\*

Sposób pojmowania świata jest podstawową cechą każdej kultury i ma olbrzymi wpływ na poszczególne jej elementy, w tym na architekturę. Odpowiedź na pytania dotyczące swoiście pojmowanej przestrzeni architektonicznej i jej funkcji oraz to, jakie prawa stoją u podstaw rozstrzygnięć architekta-projektanta, są nieodzowne w procesie tworzenia.

Poziom nauki i technologii wyznacza poziom kultury każdego okresu i epoki.

Współczesna nauka [...] proponuje rozwiązania, będące kolejnymi uproszczeniami faktycznego stanu rzeczy, [...] ujmuje je w zintegrowane bryły, ale zakłada, że [...] zamiast obserwować kolejno pojedyncze obiekty i badać ich zachowania w zetknięciu (połączeniu) z innymi pojedynczymi obiektami, dokonuje się jednoczesnej obserwacji wielu niejednorodnych obiektów naraz i bada ich zachowania jako elementów pewnej całości, podlegającej różnicowanemu wpływowi [2, s. 22–23]. Z powyższego wynika, że charakterystyki złożonych całości nie dają się zredukować do sumy charakterystyk poszczególnych części, a wzajemne powiązania elementów implikować mogą nową jakość w sensie struktury, charakterystyczną dla danego momentu rozwoju kultury i będącą swoistym „rzutem” danego rozwiązania użytkowego na przestrzeń kulturową. Architektura stanowi więc jeden z obrazów danej kultury, nie tworzy jej praw ani zasad, ale poddaje się jej rygorom.

*Dla starożytnych Greków najbardziej doskonałym prawem była statyczna harmonia. W ciągu ostatnich dwustu lat pojęcie praw przyrody zaczęło oznaczać zbiór reguł opisujących, jak rzeczy zmieniają się w czasie i przestrzeni* [3, s. 42].

cultures is an example of such a kind of cultural objects. Thus, the physical and mental elements, such as ideas and traditions are the cultural elements which build their character of duality. Research of cultural space is based on the research of its objects, and verbal description as well as experience can be the means which determine their factors and relations between them in various categories of knowledge. Below, there are examples of phenomena existing in contemporary culture.

One of them is comprehending of CULTURE AS A DESTRUCTION OF CULTURE, i.e. perceiving its value in their destruction. An example of this may be that one of the main trends in the current culture is based on overthrowing of cultural prohibitions not overthrown yet.

Another phenomenon in culture is CULTURE AS AN ESCAPE FROM CULTURE. *So as a work of art today shall be not only what it traditionally could not be, but what is completely out of sense* [1, p. 78].

Yet another is COMMERCIALISM IN CULTURE.

\*

The way of conceiving of the world is a fundamental feature of each culture and has a huge impact on the individual elements, including architecture. The answer to questions about specifically understood architectural space and its functions, and what canons are at the base of decisions undertaken by an architect-designer, are indispensable in the process of creating.

The level of science and technology designates the level of culture of each period and era.

Modern science [...] proposes solutions that can be considered as further simplifications of the actual state of affairs, [...] it embraces them in integrated solids, but presumes that [...] instead of observing individual objects and exploring their behaviour in contact with other individual objects, simultaneous observation of many non-heterogeneous objects occurring at the same time and also their behaviour as elements of a certain whole being under various influences [2, p. 22–23]. It follows from the above that the complex characteristics of the entire system cannot be reduced to the sum of the characteristics of the various components, and the interaction of elements may implicate a new quality in terms of structure, reflecting a given moment of the development of a culture and being a kind of “projection” of commercial solutions for cultural space. Architecture is therefore one of the images of culture, it does not create rights or principles, although it is a subject to its demands.

*For the ancient Greeks the most perfect law was static harmony. Over the past two hundred years the concept of natural rights began to mean a set of rules that describe how things may change over time and space* [3, p. 42].

A noticeable feature of contemporary architecture is its inertia. Its evolutionary structures are not as dynamic as the structures of technological development. The ideas of the Bauhaus and 1920s modernism have not become out-of-date news and still do not have deserving rivals in eclecticism and turmoil existing in architecture of the last decades. And though the labels and names of consecutive and parallel running currents are changing, the condition

Zauważalną cechą współczesnej architektury jest jej bezwładność. Jej ewolucyjne struktury nie są tak dynamiczne jak struktury rozwoju technologicznego. Idee Bauhausu i modernizmu lat dwudziestych poprzedniego wieku nie straciły na aktualności i nadal nie mają godnych rywali w eklektyzmie i zgiełku obecnym w architekturze ostatnich dekad. I choć zmieniają się etykiety oraz nazwy kolejnych i równolegle biegnących nurtów, stan, w jakim znajduje się współczesna myśl architektoniczna, przypomina zataczanie tych samych kręgów, podobnie jak w przypadku innych elementów kulturowych, np. muzyki czy sztuk audiowizualnych.

Mimo iż współczesna architektura poszukuje inspiracji w teoriach fizyki i matematyki, niewiele z tego wynika. Zastosowania (racjonalne?) w projektowaniu architektonicznym *teorii gier* (zastosowana w fizyce do badania symetrii świata cząstek elementarnych; *Tak więc ślepa wiara w symetrię daje skuteczny przepis, jak budować teorie pretendujące do poprawnego opisu cząstek elementarnych. Nie istnieje natomiast maszyna, która generowałaby teorie aspirujące do wyjaśnienia działania jakichś mniej podstawowych bytów, jak systemy ekonomiczne, zachowania społeczne lub pogoda. Twierdzą symetrii jest świat rzeczy najmniejszych i niewidzialnych* [4, s. 165]) budzą wątpliwości i zdziwienie. Te same poważne wątpliwości budzą rzekome zastosowania (?) *teorii chaosu* w projektowaniu zarówno architektonicznym, jak i urbanistycznym.

Jednocześnie jednak trudno dziwić się architektom, że chcą nazywać i określać swoje dzieła, inaczej widocznie nieidentyfikowalne, nawet za cenę banału, a nierzadko i absurdu. Współczesne nurty architektoniczne stanowią kompilację cech typową dla eklektyzmu i manieryzmu, co przejawia się także w określających je nazwach: postmodernizm, neopostmodernizm, dekonstruktywizm, architektura elastyczna, ekologiczna, technologiczna, futurizm, strukturalizm, ornamentalizm, hiperrealizm i wielu innych. Nurty te nie tworzą spójnej całości stylistycznej. Całość jest bowiem czymś więcej niż sumą swych części.

Architektura nierzadko nie potrafi uwolnić się od ekstrawagancji i przesadnej fascynacji technologią. Złożoność i przypadkowość formy architektonicznej nie wynika często z uwarunkowań funkcjonalnych i technicznych, a staje się celem samym dla siebie [5].

Obecny w sztuce współczesnej nieograniczony niczym liberalizm nie musi mieć uzasadnienia dla siebie, ponieważ nie jest tak niebezpieczny jak w przypadku architektury.

Chcąc wyjaśnić przyczyny powstawania tych zjawisk w architekturze, musimy sięgnąć do odpowiedzi na pytanie, czym jest przestrzeń architektoniczna i co składa się na przestrzeń architektury, bo przecież nie sama jej przestrzenna forma.

Architektura jest złożonym zjawiskiem, które rozgrywa się (istnieje) poprzez zależność układu stosunków przestrzennych względem form więzi społecznych warunkowanych i realizujących się w jej otoczeniu [6].

W celu zdefiniowania tej podstawowej relacji potrzebna jest analiza przestrzeni społecznej, a stąd płynące wnioski muszą tworzyć zbiór uwarunkowań do określenia możliwego zakresu rozwiązań funkcjonalno-

in which there is a modern architectural thought, recalls the turning round of the same circles, as in the case with other cultural elements, for example, music and audiovisual arts.

Although contemporary architecture is looking for inspiration in the theories of physics and mathematics, the results are not satisfactory. The application (rational?) in the design of architecture based on *the theory of games* (used in physics to the study of the world of elementary particles. *So the blind faith in symmetry gives an effective recipe, how to build theories pretending to correct the description of elementary particles. However, there is no device, which would generate theories aspiring to explain the activity of some less basic entities, such as economic systems, social behavior, or the weather. The stronghold of symmetry is the world of the smallest and unseen things* [4, p. 164]) raising doubts and astonishment. The same serious doubts evoke the so-called alleged use (?) of *chaos theory* in the design of both architectural and urban domains.

At the same time, however, it's hard to be surprised by architects that they want to call and specify their work, otherwise apparently unidentifiable, even at the price of banality and often absurdity. Contemporary architectural trends are typical characteristics of this compilation for eclecticism and mannerism, which manifests itself in defining the names of them: postmodernism, neopostmodernism, deconstructivism, flexible architecture, ecological or technological architecture, futurism, structuralism, ornamentalism, hiperrealism and many others. These trends do not form a coherent stylistic whole because the entire system is more complicated than the sum of its parts.

Architecture is often unable to break free from extravagance and inordinate fascination with technology. Complexity and randomness of the architectural form is not often associated with functional and technical considerations, and it is becoming a goal in itself [5].

Unlimited liberalism present in contemporary art does not have to have a justification for itself because it is not as dangerous as in the case of architecture.

If one wants to explain the reasons for the formation of these phenomena in architecture, we must regard the answer to the question, what is the architectural space and what the architectural space consists of, because it is not its spatial form?

Architecture is a complex phenomenon that exists through the system of spatial relations of dependency with respect to forms of social connections conditioned and implemented in its environment [6].

In order to define this basic relationship the analysis of the social space is needed, and hence conclusions following from this must create a set of conditions determining the possible range of functional solutions, which would then decide on a limited range of already possible technical solutions. As an example (not so obvious) of considering these connections can even be the relationship between architecture and music which was stated a long time ago. Music has always played in life many functions, and most of its applications included entertain-

-przestrzennych, które następnie decydują o ograniczonym już zakresie możliwych rozwiązań technicznych. Przykładem (nie tak oczywistym) uwzględniania tych związków mogą być choćby sięgające odległych czasów relacje między architekturą a muzyką. Muzyka zawsze pełniła w życiu człowieka wiele funkcji, a do najważniejszych jej obszarów zastosowań należą rozrywka i religia. Kompozytorzy od dawien dawna mieli na uwadze te dwa aspekty, stąd też różny ładunek emocjonalny w nich zawarty. Związek muzyki z architekturą wydaje się oczywisty. Każdy utwór był przeznaczony do wykonania czy to w sali balowej, czy na dworze możnowładcy lub w świątyni, dlatego istnieje bardzo silny związek pomiędzy określonym gatunkiem lub stylem a epoką, w której dany gatunek powstawał: kompozytorzy tworzyli swoje dzieła z myślą o konkretnych obiektach, ich kształtach i kubaturach, gdyż zjawiska fizyczne towarzyszące rozchodzeniu się dźwięku w pomieszczeniach są ściśle zdefiniowane i mają określony wpływ na wrażenia estetyczne odbiorców. Można się zastanawiać, czy muzyka wymuszała konstrukcje architektoniczne, czy też odgrywała wobec architektury rolę służebną. Jeśli słuszna jest druga odpowiedź, to co „napędzało” rozwój form architektonicznych, a zwłaszcza sakralnych? Z pewnością były to rozmaite aspekty związane z obrzędowością i właśnie ta obrzędowość wymuszała rozwój form i konstrukcji poprzez uwzględnienie czynników fizycznych (najmniejsze tło dźwiękowe przenikające do wewnątrz, a wspomagające odpowiednie nastawienie psychiczne czy psychoakustyczne), estetycznych (wrażenia i emocje związane z przebywaniem w danym miejscu) [7] oraz funkcjonalnych (wzrost liczby wiernych). Do nowych i wciąż rozwijających się warunków architektonicznych musieli dostosowywać się kompozytorzy, aby wspólnie z konstruktorami i projektantami budowli w odpowiedni sposób oddziaływać na emocje ludzi uczestniczących w konkretnych, świeckich bądź sakralnych, wydarzeniach.

\*

Poznanie świata i praw przyrody przeszło długą drogę od mitu do naukowych wyjaśnień.

*Prymitywna wiara w porządek i ciąg przyczyn i skutków, którą odzwierciedlają mity, idzie w parze z przekonaniem, że istnienie każdej rzeczy wymaga jakiejś racji* [3, s. 196].

W kulturach starożytnych powszechna była wiara, że u podstaw wszystkich rzeczy leży porządek i boska harmonia. Efekty tej wiary przejawiały się w upodobaniu symetrii. Odzwierciedlało się to w filozofii, w nauce, sztuce i architekturze, strukturach społecznych i państwowości. Zjawiska nieregularne, przypadkowość, kojarzono z chaosem i ciemnością, niepewnością i nieprzewidywalnością. Obydwie te cechy (tzn. uporządkowanie i przypadkowość) wykształciły coś na wzór paradygmatów, typowych dla danego otoczenia społecznego i danej dziedziny przestrzeni zdarzeń kompozycyjnych.

Jednak gdyby prawa natury i prawa ewolucji cywilizacyjnej pozbawione były zjawisk chaotycznych, a ich efekty były w pełni przewidywalne, obraz świata i cywilizacji byłby zasadniczo inny, o ile w ogóle istniałby świat i kultura. *Świat ożywiony nie jest jednak marmurowym pałacem. Jest chaotycznym wytworem procesów*

ment and religion. Composers had regard for these two aspects for a long time, and therefore a different emotional charge existing in them. The relationship of music with architecture seems obvious. Each piece was intended to be performed either in the ballroom or in the manor of a magnate, or in the temple, so there is a very strong relationship between a specific genre or style and the epoch in which the piece was written. Composers created their works for specific objects, their shapes and dimensions, since the physical phenomena accompanying the propagation of sound in rooms are strictly defined and have a definite impact on the aesthetic experience. We may wonder whether the music enforced architectural constructions or whether it was ancillary in relation to architecture. If the second answer is true, then what incited the development of architectural forms, and particularly religious ones. Certainly there were different aspects connected to religious ceremonies and this ceremony enforced the development of forms and structures by taking into account the physical aspects (the smallest background sound penetrating into the interior, and assisting the appropriate mental or psychoacoustical attitude), aesthetic (impressions and emotions associated with being in a particular location) [7] and functionality (an increase in the number of believers). To the new and developing architectural conditions constructors together with the builders and designers have to adapt in a proper way to affect the emotions of the people involved in specific, secular or religious, events.

\*

Getting to know the world and laws of nature has passed a long way from the myth to scientific explanations.

*Primitive belief in order and a train of causes and consequences, which is reflected by myths, goes hand in hand with the belief that the existence of each thing requires some kind of reason* [3, p. 196].

In ancient cultures, the common belief was that at the root of all things lies the order and divine harmony. The effects of this faith have been reflected in the attraction of symmetry. This was also reflected in the philosophy, science, art and architecture, social structures and statehood. Irregular phenomena, randomness, was associated with chaos and darkness, uncertainty and unpredictability. Both of these features (i.e. order and randomness) formed something along the lines of the paradigms, typical for the given social environment and the given range of space of composite events.

However, if the laws of nature and the laws of civilization evolution were deprived of chaotic phenomena and their effects were fully predictable, the picture of the world and civilization, would be fundamentally different, if there would be a world and a culture. *However, the animate world is not a marble palace. It is a chaotic product of a natural selection, process formed as a result of competition of many factors operating on* [1, p. 32].

*There is a quality, we call it beauty that we associate with the perception of harmony and unity in an apparently inhomogeneous structure* [8, p. 87]. Figure 1 illustrates this idea.

doboru naturalnego, który powstał w efekcie konkurencji wielu działających na siebie czynników [1, s. 32].

Jest taka jakość, nazywamy ją pięknem, która kojarzy nam się z zauważeniem harmonii i jedności w pozornie różnorodnej strukturze [8, s. 87]. Myśl tę obrazuje ilustracja 1.

### Znaczenie stałości. Stałe architektury

*Gdy czytam, jak architekci rozumieją problemy stojące u podstaw architektury, to często zastanawiam się, czy podobnie czułaby się architektura, gdyby czytała podręcznik do projektowania architektonicznego [8, s. 133]*

– parafraza stwierdzenia Jamesa Trefila

*W trwałości jest coś pociągającego. Instynktownie czujemy, że rzeczy, które przetrwały przez wieki bez zmian, muszą posiadać jakąś istotnie dobrą cechę. Przeszły test czasu. Czujemy, że mimo ciągłego przepływu zmiennych zdarzeń, świat ma jakieś niezmiennie podłoże, którego ogólne cechy pozostają takie same [4, s. 124].*

Czy w odniesieniu do architektury możemy mówić o jakichś stałych, pierwotnych cechach, które nazwalibyśmy jej niezmiennikami? Odpowiedź na to pytanie jest twierdząca. Architektura nie jest bowiem tylko formą

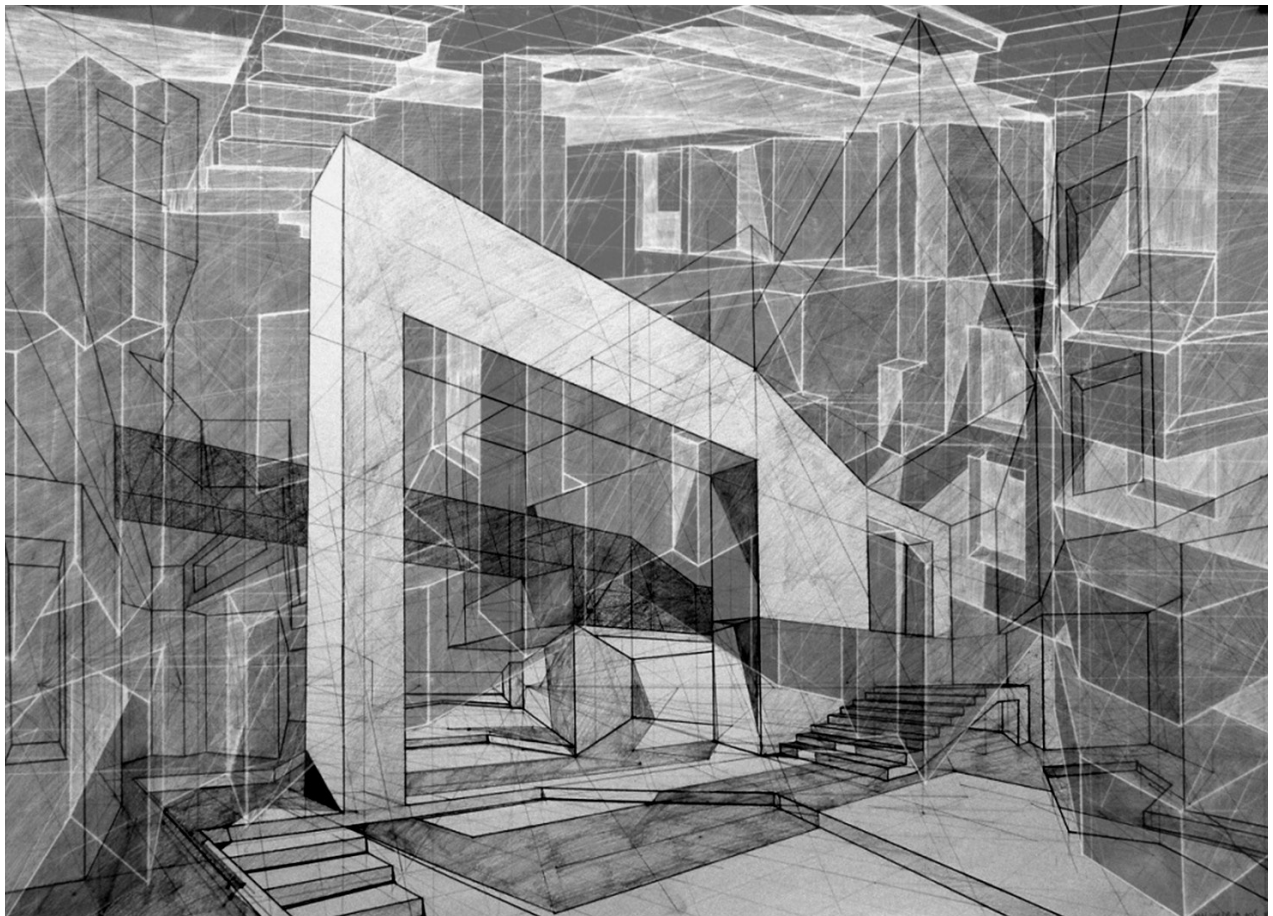
### The importance of stability. Immutable facts in architecture

*When I read how architects understand the problems which are basics of architecture, I often wonder whether architecture would feel similarly, if it read a guide to architectural design [8, p. 133]*

– a paraphrase of the statements of James Trefil

*In constancy there is something attractive. Instinctively we feel that things which have survived for centuries without change, must possess a significantly good feature. They have passed the test of time. We feel that, despite the continuous flow of variable events, the world has a certain unchanging basis, whose general characteristics remain the same [4, p. 124].*

Can we, in relation to architecture, talk about some immutable, original features, which we would call its constant features? The answer to this question is: yes. Architecture is not only a spatial form assigned to a particular function which it has to perform, but this function has to result from, something, which the architect does not invent, but discovers, that something is a determined culture and a dynamic structure of social connections by the users of architecture [9]. The architect should reach, even when



Il. 1. „W przestrzeni kultury” (rys. W. Szymańskiego inspirowany pracami jego studentów)

Fig. 1. “In the space of culture” (W. Szymanski’s work inspired by his students)

przestrzenną przyporządkowaną funkcji, jaką ma spełniać, ale funkcja ta wynikać musi z czegoś, czego architekt nie wymyśla, a odkrywa, tym czymś jest określona kultura i dynamiczna struktura więzi społecznych, jaką tworzą użytkownicy architektury [9]. Architekt powinien sięgać, nawet gdy to nie jest niezbędne, do biologicznych uwarunkowań zachowań osobniczych i społecznych.

### **Obraz a rzeczywistość**

Bliska zgodność pomiędzy obrazem rzeczywistości, jaki stworzymy, a tymi jej aspektami, które były ważne dla przetrwania, zdecydowała o sukcesie ewolucyjnym naszego gatunku [10].

Architektura jest obrazem rzeczywistości społecznej i technologicznej danej kultury. Jej sukces zależy od stopnia, w jakim odwzorowuje wspomnianą rzeczywistość, na co bezpośredni wpływ mają przyjęte metodologie projektowania układów architektonicznych (będących czymś więcej niż tylko prostym zagospodarowaniem przestrzeni fizycznej).

Kultura oczywiście nie jest tylko sumą jej zjawisk, ale funkcjonalną całością stanowiącą układ chaotyczny. Nieregularność zjawisk w kulturze powoduje, że do ich rozumienia potrzebna jest pełna znajomość całości, a także społeczno-historycznych uwarunkowań odpowiednich doświadczeń kulturowych ludzkości [11]. Z chaosem kultury wiąże się przypadek. Jego rola, jak tego dowodzi historia, jest olbrzymia. Jak w tę rzeczywistość wpisuje się architektura?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, pominiemy metody służące kolejnym kompilacjom porównawczych opisów obiektów architektury na rzecz podjęcia pewnego prostego wniosku dotyczącego pierwotnych uwarunkowań, do których można zaliczyć uwarunkowania społeczne, funkcjonalne i techniczne. Pierwsze z nich tworzą grupę zagadnień związaną z daną kulturą, formami więzi społecznych określonych grup użytkowników, instytucjami ogniskującymi życie społeczne. Całokształtem tych zagadnień zajmuje się antropologia kultury, socjologia i psychologia społeczna. I tutaj już powstają pewne ograniczenia wynikające z natury przedmiotu badań, albowiem *Generalizacje z zakresu humanistyki, historiozoficzne czy antropologiczne, mają to do siebie, że – niestety! – się sprawdzają zawsze. Każde przypuszczać, że humanistyka chętnie podaje za uogólnienie empirycznego materiału pewne myśli, które w rzeczywistości są tylko regułami interpretacji tego materiału. Jest to zwyczajny los tych gałęzi wiedzy, które jak filozofia i humanistyczne generalizacje mają w swym rozwoju ciągłość, ale nie dokonują kumulacji wyników. Wydaje się to niekwestionowalne z takim oto zastrzeżeniem: generalizacje humanistyczne, jako reguły interpretacji sensów, pewnym zbiorom zjawisk kulturowo nadanych, muszą być wprawdzie jeśli nie wywrotne w eksperymencie, to wzajemnie równoważne, tj. każda jest tyle warta (co się jej prawdziwości tyczy), ile każda inna (odnosząca się, naturalnie, do tych samych spraw). Status ich jest poznawczo podobny zatem do statusu wielu różnych gramatyk tego samego języka, które go*

it is not necessary, to the biological state of individual and social behavior.

### **Image and reality**

Good compatibility between the image of reality, which we create, and those of its aspects which were important for survival, have decided the success of our evolutionary species [10].

Architecture is the image of social and technological reality of a given culture. Its success depends on the extent to which it imitates the reality on which a direct impact have the adopted design methodologies of architectural systems (which are much more than just a simple physical space management).

Culture, of course, is not just the sum of its phenomena, but a functional whole determining the arrangement of chaos. Irregular phenomena in culture cause that to their understanding a complete knowledge of the whole is needed, as well as social-historical circumstances relevant to cultural experiences of humanity [11]. Culture chaos is linked to chance. Its role, as evidenced by history, is enormous. How into this reality is architecture enrolled?

To answer this question, we will skip descriptions of methods which compare architectural objects for a simple request relevant to the original conditions that can include social, functional and technical determinants. The first of these is formed by a group of issues related to the given culture, forms of social connections of specific groups of users and institutions focusing on social life. These issues are the subjects which cultural anthropology, sociology, and social psychology deal with. And here are some limitations arising from the nature of the subject to be researched, because *generalizations of the scope of the humanities, anthropology or the philosophy of history feature the fact that, alas!, they are always true. This makes us assume that humanities will gladly present certain thoughts as a generalization of the empirical material which in fact are the only rules for the interpretation of this material. This is the usual fate of those branches of knowledge such as philosophy and generalizations of humanities have in their development continuity, but do not make an accumulation of results. It seems unquestionable but with the following condition: generalizations of humanities, as rules for interpretation of meanings, must be, however, if not unsteady in the experiment than mutually equivalent, i.e. each one is as important worth (as related to its truth), as much as many other one as (referring to the same cases, naturally). Their status is therefore similar to that of the status of many different grammars of the same language, which describe it with the same success: as we have seen, we cannot talk sensibly about these grammars, i.e. that anyone of them could “however” be true. Conventionalism so unpleasantly brought to light, is however not ultimate* [1, p. 220].

The essential knowledge of social ecology and its rights (segregation, succession, communication, with its parameters, such as *fluidity, mobility, isochrony* – which articulates spatial objectives availability at a specific time, etc.) is necessary, especially for spatial and urban



*z analogicznym sukcesem opisują: jak zauważyliśmy, w podobnej sytuacji nie można mówić sensownie o tym, aby którakolwiek z owych gramatyk „jednak” była prawdziwa. Konwencjonalizm tak niemile odkryty nie jest jednak ostateczny [1, s. 220].*

Zwłaszcza dla planisty przestrzennego, urbanisty i architekta niezbędna jest wiedza z zakresu ekologii społecznej i jej praw (segregacji, sukcesji, komunikacji, z jej parametrami, jak choćby *fluidity, mobility, izochroną* – wyrażającą dostępność celów przestrzennych w określonym czasie itd.). Na kolejnym etapie potrzebna jest także wiedza szczegółowa dotycząca określonych funkcji danego obiektu architektury. I tak np. w przypadku architektury związanej z muzyką należałoby uwzględnić aspekty odbioru dzieł wykonywanych w odpowiednich przestrzeniach, gdyż – jak już wspomniano – z najlepszą sytuacją z punktu widzenia percepcji dzieła mamy do czynienia wtedy, gdy określone dzieło muzyczne jest wykonywane w odpowiednim pomieszczeniu, z odpowiednimi warunkami akustycznymi. W przeciwnym wypadku elementy „aury dźwiękowej” nie będą zawierały istotnych informacji o sposobie narastania i zanikania dźwięku w pomieszczeniu, więc niemożliwe będzie przekazanie wszystkich aspektów związanych z estetyką i emotywnością wykonywanego dzieła.

Dla architekta i urbanisty ustalającego program funkcjonalny obiektu architektury lub zespołu urbanistycznego istotne będą wnioski wynikające z analiz zagadnień przestrzeni społecznej. Nawet gdy nie są oni bezpośrednio zaangażowani w ich wykonanie, muszą posiadać wiedzę o komunikowaniu się w zakresie tej problematyki. Czy architekci są przygotowani do tego? Czy szkoły architektoniczne realizują odpowiadający tym potrzebom plan kształcenia? Czy kursy kształcenia architektonicznego stanowią procesy, czy raczej sumę pewnych faktów, nazwijmy je, dydaktycznych? Nie są to pytania retoryczne. Uzyskamy pewne wnioski z tym związane w wyniku prowadzonych spekulacji. Ciekawe są też, w tym kontekście, relacje późniejszych projektantów, jednak nie będziemy ich przytaczać.

Przejdźmy do rzeczywistości praktyki projektowej. W sytuacji braku bądź niekompletnych analiz architekt, zazwyczaj kierując się intuicją, życzeniowym, a czasem nawet magicznym myśleniem, przyjmuje wnioski o niededukcyjnym, postulatycznym charakterze. Jest to błąd w zakresie metodologii projektowania i stanowi zagrożenie dla racjonalnego przebiegu procesu twórczego. Na tym etapie, dla określonego programu użytkowego, architekt tworzy formę przestrzenną i jej realizację poprzez wybraną technikę i technologię. Można się domyślać, że w wielu przypadkach rozwiązanie nie odpowiada w pełni – nie zawsze jasno określonym – potrzebom inwestorów. Niektóre z błędów procesu projektowania ujawniają się natychmiast, inne po dłuższym okresie. Rzeczywistość dostarcza wielu przykładów na niedostosowanie przestrzeni architektonicznej do potrzeb społecznych i wymagań jej użytkowników.

W takiej sytuacji powstaje pytanie o miarę stopnia zgodności, która decyduje o efektywności rozwiązania względem potencjalnych i obiektywnych potrzeb, jakich lista,

planners and architects. At the next stage of knowledge it is needed to know specific functions of the architectural object. And so, for example, in the case of architecture related to music the aspects of reception of the compositions created in suitable spaces because – as it has been mentioned – the best situation from the point of view of perception we achieve when a defined musical work is carried out in an appropriate space, with appropriate acoustical requirements. Otherwise, the elements of ambience, or soundsphere will not contain important information about the rise and decrease of the sound in the room, so it will not be possible to transfer all aspects connected to aesthetics and impressions of music performed.

For the architect and urban planner determining the functional program of the architectural object or urban complex the conclusions of the analysis of issues of social space will be important. Even when they are not directly involved in their implementation, they must possess knowledge of communicating in this issue. Are architects prepared for this? Do architectural schools realize an appropriate to the needs training plan? Do architectural education courses represent processes, or rather the sum of certain facts, let us call them didactic? These are not rhetorical questions. We will obtain some conclusions from this as a result of ongoing speculation. The reports stated by later designers are also interesting in this context, however, we will not quote them.

Let us proceed to the reality of design practice. In the absence or incomplete analyses, the architect, usually guided by intuition, wishful and sometimes even magical thinking, accepts conclusions which are of a nondeductive, postulative character. This is a mistake in the design methodology and poses a threat to the rational course of the creative process. At this stage, for a specific utility program, the architect creates a spatial form and its implementation through a selected technique and technology. One can guess that, in many cases, the solution does not match the needs of investors, not always clearly defined. Some of the errors of the design process will be revealed immediately, the others – after a longer period of time. The reality provides many examples of not adapting the architectural space to social needs and requirements of its users.

In such case, there arises the question about the degree of conformity, which determines the effectiveness of a solution relating to the potential and objective requirements, whose list of unquestionable needs, must be determined through rational analysis, of designing conditions.

One of the possible answers to this question are the opinions of the architects about works. This forces us to draw our attention to the important fact that makes these reviews not fully reliable. Architects as an occupational group make up more or less hermetic societies, from the regional through national and transnational ones. In these groups there are strictly defined behavior patterns which discipline the members. The paradigms existing inside the group determine its hierarchy and ways of behavior among its members. This obviously applies in the terms of understanding architecture and as a result of this speci-

czego nie można zakwestionować, musi być ustalona na drodze racjonalnej analizy uwarunkowań projektowych.

Jedną z możliwych odpowiedzi na to pytanie są opinie samych architektów o swoich dziełach. Każde to zwrócić naszą uwagę na pewną ważną okoliczność, która czyni te opinie nie w pełni wiarygodnymi. Architekci jako grupa zawodowa tworzą mniej lub bardziej hermetyczne środowiska, od regionalnych poprzez narodowe i ponadnarodowe. W zakresie takich grup istnieją ściśle zdefiniowane dyscyplinujące wzorce zachowań. Paradygmaty obowiązujące w obszarze danej grupy określają jej hierarchię, sposoby zachowań pomiędzy jej członkami. Dotyczy to w oczywisty sposób zachowań w zakresie pojmowania architektury i w wyniku tego rodzi określone postawy i zachowania projektowe. Ci spośród członków grupy, którzy wychodzą poza obowiązujący paradygmat, są z niej wykluczeni. I odwrotnie, przynależność do grupy warunkowana jest podporządkowaniem się obowiązującemu w jej obszarze wzorcowi zachowania.

Zakres możliwych środków stosowanych przez grupę jest szeroki. Grupy organizują się w stowarzyszenia. Stowarzyszenia podejmują różne formy promocji jej członków, od organizacji konferencji i innych forów dyskusyjnych, poprzez konkursy architektoniczne do wydawnictw typu „100 najwybitniejszych architektów”, „100 najwybitniejszych dzieł architektury”. Brakuje jednak publikacji takich jak „100 największych błędów architektury” (na marginesie należy dodać, że nie ma wydawnictw o charakterze krytycznym analizujących przyczyny porażek w architekturze pojmowanej jako zjawisko społeczne i kulturowe). Miałyby one zapewne nieocenioną wartość poznawczą, dydaktyczną i praktyczną, zwłaszcza w kształtowaniu wyobraźni, wrażliwości estetycznej oraz nauczaniu kompozycji, gdzie ważne jest wyważenie relacji przestrzennych, właściwe wykorzystanie wskaźników percepcyjnych i form przestrzennych.

Naszym celem nie jest jednak rozstrzygnięcie praw, jakie ustala grupa względem swoich członków, ale stwierdzenie, że wspomniana sytuacja bez wątpienia ma olbrzymi wpływ na obraz architektury, kulturę architektoniczną i miejsce architektury w przestrzeni kultury.

Architektura zawiera też najbardziej wymierny aspekt. Poza „zagospodarowaniem” przestrzeni jest nim określone rozwiązanie techniczne. Z jednej strony składa się na nie zastosowana technika wykonania. Jest ona jednym z możliwych wyborów w zakresie technologii i użytych materiałów, a to decyduje o trwałości realizacji. Parametry określające przyjęte rozwiązanie są w pełni mierzalne i weryfikowalne. Jednocześnie to zastosowany system i ustrój konstrukcyjny stanowią rozwiązanie techniczne. Ale o tym aspekcie obiektu architektonicznego w najmniejszym stopniu decyduje architekt, jest on bowiem przestrzenią działania inżyniera konstrukcji.

Należy zwrócić tu uwagę na interesującą okoliczność. O ile architektowi często trudno dowieść nowatorstwa w zakresie tworzonej przez niego formy architektury (spełniającej określone funkcje użytkowe), o tyle piękno i nowatorstwo konstrukcyjne dostrzega się niemalże natychmiast. Doskonałość rozwiązania architektonicznego odnosi się bowiem w dużym stopniu do kompozycji

fied attitudes of design and behaviors appear. Those members who are beyond the current paradigm, are excluded from the group. Conversely, belonging to a group involves strict adherence to the laws and regulations in the area of model behavior.

The range of possible means applied by the group is wide. Groups are organized in associations. The associations take various forms of promotion of its members, from conferences and other forums, through architectural competitions to publications like “100 greatest architects”, “100 greatest works of architecture”. However, there is lack of such publications as “100 biggest mistakes of architecture” (as a side note it should be added that there are no publications of a critical analysis of the causes of failures in architecture considered as a social and cultural phenomenon). They would probably be of inestimable value in teaching, cognitive and practical areas, especially in the development of the imagination, aesthetic sensitivity and the teaching of composition. In the fields mentioned above, it is important to achieve a proper balance between spatial relationships, use of perceptual indicators and spatial forms.

Our goal, however, is not to arbitrate the laws, which the group established in relation to its members, but to present the statement that the situation has a huge impact on the image of architecture, architectural culture and the place of architecture in the field of culture.

Architecture also includes the most measurable aspect. In addition to “management” of the space it is the particular technical solution. On the one hand, it consists of the applied technique. It is one of the possible choices in terms of technology and materials, and this determines the durability of the object. The adopted parameters defining the solution are fully measurable and verifiable. At the same time it is the applied system and construction of the design that determine the technical solution. Although this aspect of the architectural object is not decided by the architect but it is suggested by the engineer.

Attention should be paid to an interesting circumstance. The architect often has difficulties proving innovation, created by the forms of his architecture (satisfying the specific utilities), the beauty and innovation of construction emerge almost immediately. Perfection of architectural solutions refers in fact to the composition and common issues of all the arts, and applied here evaluation categories of aesthetic values, do not belong to categories strictly measurable.

It is often possible to be a witness to undeserved applause for something that fits into the current fashion preferences. Not always valuable works had an unquestionable appreciation, as evidenced by the history of art and architecture. Whereas the solution of design must be assessed the laws of physics, and they are so autonomous that they do not yield to any influence, political, social or cultural. Thus, it is possible to make a highly objective assessment. Of course, it is the engineer who decides on the style in which he has constructional success. The history of achievements of the innovators and inventors proves that success in this area is extremely difficult to reach and often requires the highest price, but in the end

i zagadnień typowych dla sztuki, a stosowane tu kategorie wartościowania, kategorie wartości estetycznej nie należą do kategorii ściśle mierzalnych.

Często można być świadkiem niezasłużonego poklasku dla czegoś, co wpisuje się w nurt modnych preferencji. Nie zawsze, jak tego dowodzi historia sztuki i architektury, wartościowe dzieła znajdowały niekwestionowane uznanie. Natomiast rozwiązania konstrukcji muszą ocenić prawa fizyki, a są one tak dalece autonomiczne, że nie poddają się żadnym wpływom politycznym, społecznym czy kulturowym. Dzięki nim możliwa jest wysoce obiektywna ocena. Oczywiście to sam inżynier decyduje jednak o stylu, w jakim odnosi konstrukcyjny sukces. Historia osiągnięć nowatorów i wynalazców konstrukcji dowodzi, że o powodzenie w tej materii jest niezwykle trudno i często wymaga ono najwyższej ceny, ale w finale piękno dzieła jest bezdyskusyjne. O ile dla konstrukcji zasadniczym kryterium weryfikacji są kategorie bezwzględne, prawa fizyki i w dużej mierze ekonomii, o tyle w przypadku architektury sukces określają w zdecydowanym stopniu cechy kultury architektonicznej, w której obszarze powstaje dzieło.

Kultura architektoniczna, będąca częścią szerszej całości, rządzi się jak ona, często przypadkiem, wyborem losowym, trudnym do ogarnięcia racjonalną spekulacją. Kultura wraz ze swymi ukrytymi sensami jest jednak dużo bardziej łaskawa niż prawa przyrody. Z matczyną miłością przygarnia wszystkie swoje dzieci: te ponadczasowe i genialne, dzięki którym zachowana jest jej ciągłość w skali międzypokoleniowej (tyczy to także architektury naszych czasów), ale – co należy stwierdzić z zasmuceniem – także te niechciane: kicz, a nierzadko absurd. Skrajnia kulturowych wyborów jest współcześnie szersza niż kiedykolwiek. Otaczani jesteśmy coraz częściej pomnikami głupoty w różnych sferach kultury. Jest ich tak wiele, że przez swoją powszechność wyznaczają w dużej mierze jej charakter. Niestety, przeciętny uczestnik nierzadko nie jest w pełni tego świadomy, staje się jej mimowolną ofiarą, najczęściej niewinną. Tadeusz Kotarbiński ostrzegwał: *Doceńmy rzeczywistość doniosłość głupoty* [12, s. 57].

the beauty of the work is undisputed. If for the construction the basic verification criterion are the laws of physics and to a large economy, than in the case of architecture success is designated mainly by attributes of architectural culture in whose domain the work is created.

Architectural culture, which is part of a wider domain, governs itself, often by chance, in a random manner, which is difficult to explain by reasonable speculation. However, culture along with his hidden senses, is much more benevolent than the laws of nature. With motherly love it embraces all of its children: those timeless and brilliant, owing to which continuity in the scale between generations (this is also true of the architecture of our times) is achieved, but what should be sadly ascertained, including those unwanted: kitsch and often the absurd. Cultural margin of choices is wider today than it has ever been. We are surrounded more and more by monuments of stupidity in various spheres of culture. There are so many of them that they largely determine its nature by their universality. Unfortunately, the average participant is often not fully aware of this, he becomes an involuntary victim, mostly innocent. Tadeusz Kotarbiński warned: *Let us praise the actual importance of stupidity* [12, p. 57].

Translated by  
Maurycy J. Kin

### Bibliografia/References

- [1] Lem S., *Filozofia przypadku – literatura w świetle empirii*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- [2] Laszlo E., *Systemowy obraz świata*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- [3] Russo L., *Zapomniana rewolucja – grecka myśl naukowa a nauka nowoczesna*, Universitas, Kraków 2005.
- [4] Feynman R.P., *Przyjemność poznawania*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006.
- [5] Kaufmann A., Fustier M., Drevet A., *Inwentyka – metody poszukiwania twórczych rozwiązań*, WNT, Warszawa 1975.
- [6] Ossowski S., *U podstaw estetyki*, [w:] S. Ossowski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004, 121–124.
- [7] Ingarden R., *Ze studiów nad zagadnieniem formy i treści dzieła sztuki*, [w:] R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2005, 153–157.
- [8] Barrow J.D., *Teorie wszystkiego – w poszukiwaniu ostatecznego wyjaśnienia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995.
- [9] Read H., *O pochodzeniu formy w sztuce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- [10] Kuhn Th.S., *Dwa bieguny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- [11] Morawski S., *Studia estetyczne*, [w:] S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2007, 166.
- [12] Kotarbiński T., *Doceńmy rzeczywistość doniosłość głupoty*, „Odra. Miesięcznik społeczno-kulturalny” 1987, Nr 4, 39.

***Streszczenie***

W pracy omówiono relacje architektury, pojmowanej jako jeden z elementów kultury, z innymi obiektami przestrzeni społecznej. Podano przykłady zjawisk istniejących we współczesnej kulturze i ich związków z architekturą, którą rozpatrywano jako obraz rzeczywistości społecznej i technologicznej. Przedstawiając wiele wybranych zagadnień, wskazano zakresy rozważań, w których można i należałoby niezmiennie prowadzić procesy poznawania dotyczące tego, co określa przestrzeń architektury. Procesowi poznawczemu musi towarzyszyć wątpliwość. Jest ona warunkiem niezbędnym do stawiania pytań. A tylko wtedy, gdy zadajemy pytania, możemy uzyskiwać odpowiedzi. Są to niezbędne warunki każdego postępu. Polemiczny charakter artykułu, zdaniem autorów, spełnia ten postulat.

**Słowa kluczowe:** kultura, architektura, uwarunkowania

***Abstract***

The paper presents the relations between architecture as one of the elements of culture and various objects in the social sphere. Examples of contemporary existing phenomena and their connections with architecture considered as a reflection of social and technical realities are described. Presenting many selected problems the range of considerations has been shown, in which it is possible and obligatory to carry out cognitive processes referring to what determines architectural space. In the cognitive process the existence of doubts is a necessary condition. It is a necessary requirement for asking questions. And only when we ask questions we may obtain answers. These are necessary conditions of every development. The polemical character of this paper, according to the authors, fulfills this demand.

**Key words:** culture, architecture, backgrounds for art



**Stanisław A. Desławski\***

## *Analiza architektury wnętrz mieszkalnych w „wielkiej płycie” jako podstawa określenia terminu „architektura”*

### *Analysis of residential interiors architecture in “large-slab” as the basis of the term “architecture”*

Użytkowanie mieszkań w standardowym budownictwie systemowym, odbiór wnętrz, własne w nich samopoczucie i sposób traktowania ich materii jest zagadnieniem frapującym – tym bardziej iż od lat „wielka płyta” jest przedmiotem sporów dotyczących jej racji bytu, żywotności i trwałości. Uczestnicząc w procesie przemian społecznej opinii, oceny wartości i odniesień do użytkowania budownictwa wielkoprzemysłowego jako architekt projektant i wieloletni użytkownik mieszkania z „wielkiej płyty”, nie jest trudno ulec potrzebie zgłębienia wspomnianych sporów, starając się zrozumieć ich przyczyny, stan faktyczny, a następnie wyciągnąć odpowiednie wnioski<sup>1</sup>. Niniejsza wypowiedź – jedna zapewne z wielu tematycznych – jest istotną częścią większej rozprawy dotyczącej „świadomości architektonicznej” użytkowników własnych mieszkań.

Zagadnienie rozumienia architektury wnętrz jest podejmowane w różnych aspektach od lat 60. ubiegłego wieku<sup>2</sup>. W przedstawianym badaniu ma postać analizy kształtu architektonicznego i zasobu form wnętrz zarówno zmian

The use of apartments in standard residential construction system, the perception of their interiors, the well-being of their residents and the treatment of their substance is intriguing – especially because “large-slab” buildings have been the subject of disputes regarding their rationale, longevity, and durability for many years. Participating as an architect designer who has been living in a “large-slab” apartment building for a long time in the process of transformations of social opinion, assessment of the value and references to the use of large-scale construction industry, it is not difficult to succumb to the need of fathoming those disputes, trying to understand their causes, the current status and then draw reasonable conclusions<sup>1</sup>. This idea – certainly one of many – is a significant part of a bigger discussion on an “architectural awareness” of the users of their own apartments.

The issue of understanding the architecture of interiors has been brought up in various aspects since the 1960s<sup>2</sup>. In the presented study it is an analysis of their architectural shape and interior forms; including both the changes made by individual residents in the permanent structure of

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.

<sup>1</sup> Autor, architekt, od 1987 r. mieszka wraz z rodziną w mieszkaniu z „wielkiej płyty”, poznając i odczuwając jego braki i zalety. Dokonał też w nim zmiany. Stało się to impulsem do podjęcia rozprawy o intencjach i rozumieniu przekształceń architektury wnętrz w takich lokalach – i w konsekwencji przedstawienia rozważań w niniejszym artykule.

<sup>2</sup> Progowe wymagania mieszkalne w odniesieniu do faz przemian struktur rodzinnych ustaliła H. Skibniewska [1] pod kierunkiem H. Syrkus – kontynuując następnie temat „rodziny” i „mieszkania” samodzielnie.

<sup>1</sup> The author, an architect, has been living with his family in a “large-slab” apartment building since 1987, learning and experiencing its drawbacks and advantages. He also made some changes in it, which became an impulse to the discussion of the intent and understanding of the transformations of the architecture of the interiors in such apartments – and consequently the presentation of the discussion in this paper.

<sup>2</sup> The fundamental living requirements in reference to the stages of the transformations of the family structures were established by H. Skibniewska [1] under H. Syrkus – continuing the subject of the “family” and “apartment” on her own.

dokonanych przez pojedynczego użytkownika w stałej strukturze własnego mieszkania, jak i w jego sposobie urządzenia i użytkowania. Artykuł jest jedynie zapowiedzią takiej analizy. W nim, na pojedynczym przykładzie niewielkiego mieszkania o minimalnie wypełnionym wnętrzu zaprezentowane są zasadnicze przekształcenia.

Aby taką analizę przeprowadzić, w latach 2010–2013 badaniom autora poddanych zostało 36 mieszkań, których użytkownicy wyrazili na to zgodę. Mieszkania prezentują kategorie użytkowe od M1 do M6. Wznoszone były w technologiach wdrożonych do budownictwa systemów wielkowymiarowych. W przykładach dominują lokale z osiedli wrocławskich. Materiałem porównawczym są mieszkania spoza stolicy Dolnego Śląska, reprezentujące pięć ośrodków: Białystok, Głogów, Oświęcim, Tarnów i Warszawę. Mimo że mieszkania nie podlegały wyborowi losowemu, zarówno sposób selekcji, jak i ograniczona liczba obiektów nie powinny stać się powodem zakłócenia efektu analizy przekształceń wewnątrz. Powiększenie w przyszłości liczby badanych mieszkań pozwoli na zwiększenie obiektywizmu i zarazem weryfikację uzyskanych wyników<sup>3</sup>.

Użytkownicy tych mieszkań przedstawiają pełny przekrój wiekowy: od młodych do 35. roku życia, w wieku średnim 35–60 lat, po osoby starsze powyżej 65. roku życia. Równocześnie są to grupy:

- „tradycjonalistów”, stanowiących większość mieszkańców w różnym wieku,
- „nowatorów”, ludzi młodych, zaznajomionych z najnowszymi tendencjami kształtowania wnętrz dzięki lekturze fachowych czasopism lub korzystających z pomocy projektantów,
- architektów, młodszych i starszych, którzy z grupą nowatorów stanowią 1/3 użytkowników badanych mieszkań.

Efekty oglądu wnętrz są ujęte w postaci rysunków rzutów poziomych mieszkań, z zaznaczeniem mebli i charakterystycznego sprzętu, oznaczonych graficznie szrafowaniem, oraz wyposażenia. Wnętrza przedstawione są w dwóch podstawowych fazach: po zamieszkaniu oraz w formie ciągłości przekształceń; przebudowy technicznie oznaczonej czernią (il. 1–3). Innowacje użytkowników w wypełnieniu wnętrz przekraczają w przyjętej skali (1:75) i konwencji rysunkowej możliwości szczegółowego wykazania rozwiązań elementów zabudowy.

Stan każdego w mieszkań jest opisany z uwzględnieniem statusu użytkowników, zasadniczej przebudowy, charakteru wnętrz. Poglębiona analiza opisowa wnętrz w wynikowej syntezie służy trójwarstwowo prowadzonym badaniom w oparciu o metodę E. Panofsky’ego w interpretacji J. Sławińskiej<sup>4</sup>. Przedstawione rysunkowo, opisowo

their own apartments and in the way the apartment interiors are designed and used. This paper is just an introduction to such an analysis. It presents the basic changes made in a rather small apartment with its interior minimally filled.

In order to conduct such an analysis the author studied 36 apartments whose residents agreed to that in 2010–2013. The apartments were designed for 1–6 residents (M1-M6.) They were built in compliance with the forms of construction implemented to the large-size construction system. Most of the apartments are located in Wrocław residential estates. The apartments not from the capital of Lower Silesia, representing five cities: Białystok, Głogów, Oświęcim, Tarnów and Warsaw, were used for comparison. Although the apartments were not selected at random, neither the selection method, nor their limited number should distort the result of the analysis of interior transformations. The bigger number of the studied apartments in the future should increase objectivism and verification of findings<sup>3</sup>.

The residents of those apartments represent all age categories: young residents aged up to 35, middle-aged residents aged 35–60, and elderly residents aged over 65. At the same time they represent the following groups:

- “traditionalists” – most of the residents at different age,
- “innovators” – young people who know the latest trends in interior design from specialistic magazines or professional designers whose services they use,
- architects – both young and older who together with the group of innovators compose 1/3 of the users of the studied apartments.

The effects of the visits to the residential interiors are presented in the form of floor plans of the apartments with furniture and specific equipment marked by hachuring. The interiors are presented in two basic stages: after moving in and in the form of continuous transformations; technical remodeling marked black in the drawing (Fig. 1–3). The innovations introduced by the users in filling the interiors exceed the possibility of indicating detailed solutions in the assumed scale (1:75) and drawing convention.

Each apartment is described, taking into account the status of the users, the basic remodeling, and the nature of its interiors. A more profound descriptive analysis of the interiors in the resulting synthesis is used in the research conducted on three levels based on the E. Panofsky’s method as interpreted by J. Sławińska<sup>4</sup>. The results presented in drawings, descriptions and in a table are limited to the distinctive features. The features which are specific and go beyond the assumed – presented below – model of antagonism between ideal conditions were ignored.

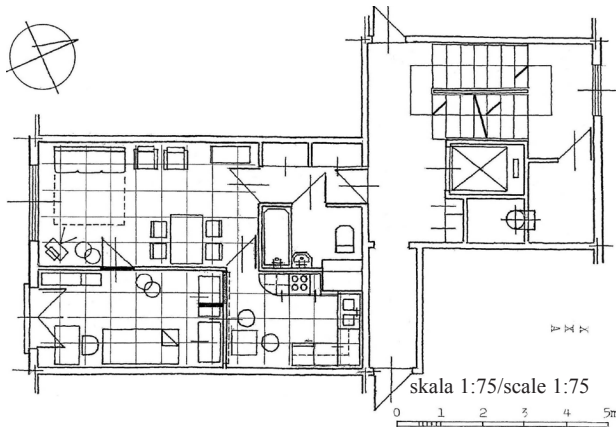
The research shall result in developing a method of analysis which potentially might be inspirational for the never-ending dispute between the opponents and the sup-

<sup>3</sup> Zadanie praktycznie jest co najmniej po dwakroć trudne: zarówno ze względu na naruszenie intymności mieszkańców, jak i ze względu na prawną ochronę wrażliwych danych osobowych. Dlatego dane dotyczące identyfikacji mieszkań i konkretnych osób zostały w rozprawie zaszyfrowane.

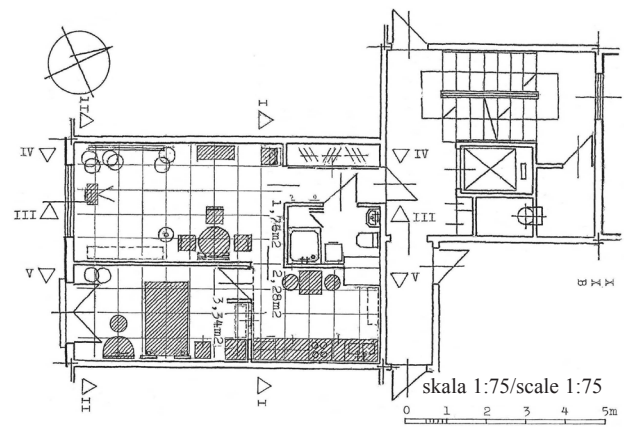
<sup>4</sup> Zastosowana metoda ikonografii i ikonologii E. Panofsky’ego [2], uzupełniona przez J. Sławińską [3], jest rzadko stosowana do dzieł architektury, jej wnętrz czy wyposażenia, zdeteterminowanego funkcją elitarną i raczej pozbawionego wątków narracyjnych.

<sup>3</sup> The task is difficult for at least two reasons: due to the violation of the intimacy of the residents as well as due to legal protection of confidential personal data. That is why the data regarding the identification of the apartments and specific persons are coded in the paper.

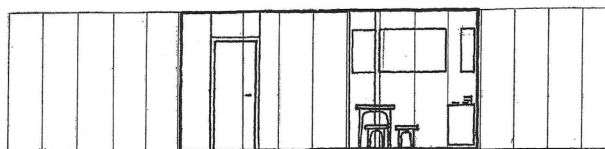
<sup>4</sup> The applied method of E. Panofsky’s iconography and iconology [2], complemented by J. Sławińska [3], is rarely used for works of architecture, its interiors or furnishing which is determined by the elite function and usually displays no narrative motifs.



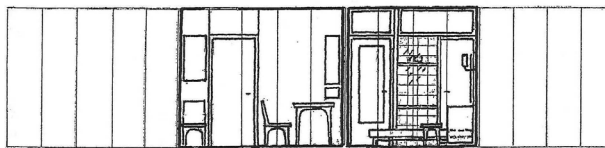
II. 1. Mieszkanie po zasiedleniu. Rzut poziomy wnętrz  
Fig. 1. Apartment after the settlement.  
The horizontal section of interiors



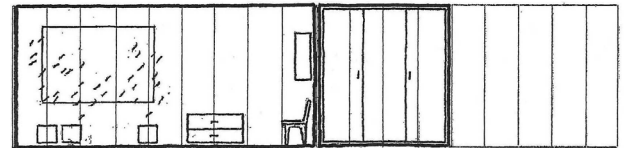
II. 2. Mieszkanie po przekształceniu.  
Rzut poziomy z planem mebli oraz wyposażenia  
Fig. 2. Apartment after transformation.  
The horizontal section with furniture and equipment



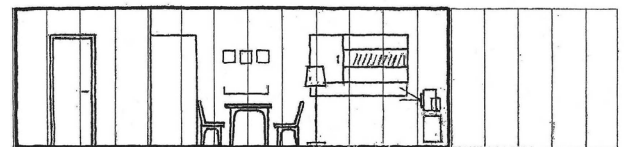
0 0,6m widok I-I/view I-I



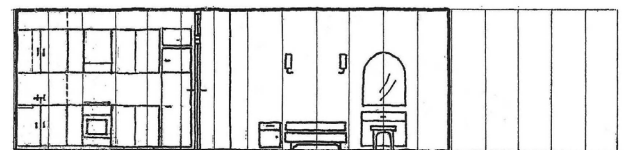
widok II-II/view II-II



widok III-III/view III-III



widok IV-IV/view IV-IV



widok V-V/view V-V

skala 1:75/scale 1:75

II. 3. Mieszkanie po przekształceniu.  
Przekroje pionowe z widokiem mebli i wyposażenia  
Fig. 3. Apartment after transformation.  
Vertical sections with views of furniture and equipment

wo, tabelarycznie wyniki ograniczone są do cech charakterystycznych. Pominięte zostały cechy osobliwe i niemieszczące się w przyjętym do badań – przedstawionym dalej – modelu antagonizmu stanów idealnych.

Rezultatem ma być wykreowanie sposobu analizy, który potencjalnie mógłby inspirująco wpłynąć na niekończący się spór adwersarzy i admiratorów nowoczesności, dotyczący zmian następujących w tworzeniu architektury, zwanych postępem<sup>5</sup>.

porters of modernity regarding the changes taking place in the development of architecture called progress<sup>5</sup>.

The analysis of forms of the interior and furnishing, being an attempt at interior “iconology”, can:

- be obtained by the historians and theoreticians of architecture as a research tool,
- provide a basis for the extension of research area for other research disciplines, especially in such a specific

<sup>5</sup> Najnowsze artykuły zawiera zbiór R. Gładkiewicza, w którym Z. Dolczewski [4] omawia przemiany wnętrza mieszkalnego, M. Jew-

<sup>5</sup> The latest papers are included in the collection by R. Gładkiewicz where Z. Dolczewski [4] discusses changes in the residential interior, M. Jewdokimow [5] analyzes the furniture specific to modern interiors, P. Szarzyński [6] presents a critique of the surroundings.

Analiza form wnętrza i wyposażenia, będąc próbą „ikonologii” wnętrza, może:

- być pozyskana przez historyków i teoretyków architektury jako narzędzie badań,
- dać podstawę do poszerzenia obszaru badań dla innych dyscyplin badawczych, zwłaszcza w tak specyficznym zakresie jak architektura mieszkania; z natury zmiennego i realizującego „styl życia” samych mieszkańców<sup>6</sup>,
- znaleźć zastosowanie praktyczne, chociażby w wytycznych do założeń projektowych architektury.

Zamiarem autora jest też stworzenie alternatywnej definicji terminu „architektura”, której oryginalną podstawą są wykonane inwentaryzacje rysunkowe.

\*

Analizę opisową i rysunkową uzupełnia celowo skonstruowana tabela (tab. 1). Ujmuje ona funkcje wnętrz mieszkań, wyposażenie i wystrój. Umożliwia interpretację tych form, przyjmowaną jako „wypowiedzi” mieszkańców. W artykule obrazuje sposób analizy przykładowego mieszkania.

36 zakodowanym w tabeli 1 mieszkaniom przyporządkowane jest 36 form. Graficznie kółkiem oznaczone są formy historyczne i eklektyczne, a kwadratem formy geometryczne i funkcjonalne. Preferencje form wyrażono następująco: tak (+), nie (–), brak zdania (○).

Wybór form i ich liczba w zagospodarowaniu wnętrza wskazują na preferencje użytkownika analizowanego lokalu, sposób odniesienia się do wnętrza oraz realizowanie – wraz z wykonaną przebudową – własnej myśli architektonicznej.

\*

Aby analiza formalna była wyrazista i rozłączna, pominięte zostały podobieństwa i analogie, a zaakcentowane kontrasty i wzajemne przeciwstawienia. Dzięki temu uzyskany został klarowny obraz w postaci dwubiegunowego, wyidealizowanego modelu; schematu badawczego zawierającego ekstremalne graniczne stany. Klarowny, mimo będącego przywilejem i cechą artysty – w tym architekta – podkreślania własnej odrębności; z pominięciem ewentualnych filiacji i podobieństw (il. 4).

Całe bogactwo zróżnicowania form i tendencji w sztuce użytkowej – w tym i architekturze – skumulowane w naszym otoczeniu i mieszkaniach, dla jasności analizy całego wywiadu i finalnej charakterystyki zostało zredukowane tym samym do wzajemnie opozycyjnych stanowisk. Wzięto tu pod uwagę zarówno tezy i programy, jak i formy wizualne, mające być ich realizacją. Dzięki

scope as residential architecture; changeable by definition and implementing the “lifestyle” of the residents themselves<sup>6</sup>,

- be practically applied for instance in the guidelines of the architecture design assumptions.

The author’s intent is also to develop an alternative definition of the term “architecture” whose original basis is conducted drawing surveys.

\*

The descriptive and drawing analysis is complemented with a specially structured table (Table 1). It shows the functions of the residential interiors, furnishing, and decoration. It allows for interpretation of these forms, assumed to be the residents’ “opinion”. It demonstrates the method of analysis of a specific apartment in the article.

36 forms were assigned to 36 apartments coded in Table 1. The historic and eclectic forms are graphically marked with a circle, whereas geometric and functional forms are marked with a square. The preferences of forms are marked as yes (+), no (–), no opinion (○).

The selection of forms and their number in the interior design indicate the analyzed apartment’s user’s preferences, their attitude to the interior and how they pursue their own architectural thought through remodeling.

\*

For the formal analysis to be clear and separate, the similarities and analogies were ignored and the contrasts as well as mutual juxtapositions were highlighted. This resulted in a clear picture in the form of a bipolar, idealized model; a research plan with extreme boundary conditions. Clear, despite emphasizing the artist’s – including the architect’s – own originality, being their privilege and a characteristic feature; ignoring any possible relations and similarities (Fig. 4).

For the clarity of the analysis of the whole interview and final characteristics, the great variety of forms and trends in applied art – including architecture – accumulated around us and the apartments, was reduced to the mutually oppositional conditions. Both the theses and programs as well as the visual forms which they were supposed to express were taken into account. Such a reduction resulted in the development of a clear opposition and mutually exclusive trends which could be shown in a diagram where they provide a kind of boundaries, that are actually impossible to reach, with specific works in between them. The names of such ideal conditions are taken from historic disputes which are still going on – which go back to the 1920<sup>s</sup> and 1930<sup>s</sup>.

dokimow [5] zajmuje się analizą mebla wyróżniającego wnętrza współczesne, P. Szarzyński [6] wnosi krytykę otoczenia.

<sup>6</sup> Równoległe do socjologicznych i kulturowych badań nad „stylem życia” prowadzone były liczne analizy „stylów” wnętrz; w tym i mieszkań z wielkiej płyty. Z wybranej literatury szczególną inspiracją były artykuły: K. Dörhöfer [7] oraz U. Tarlinden [8], zawarte w zbiorze niemieckiej badaczki K. Dörhöfer. W literaturze rodzimej pomocne pozostają artykuły będące częścią lub wynikami obszernych badań kultury mieszkaniowej w Polsce, publikowane w miesięczniku „Architektura”. Wśród autorów wymienić należy: porównującą przydatność rozwiązań projektowych mieszkań W. Malicką [9]; wprowadzającą opis potrzeb i aspiracji użytkowników A. Rębowską [10]; szukającą miejsca dla wzorów kulturowych w projektowaniu współczesnych mieszkań K. Trautsolt-Kleyff [11].

<sup>6</sup> Numerous analyses of interior “styles”. including large-slab apartments were conducted along with sociological and cultural research on “lifestyle”. In the selected literature special inspiration came from the articles by K. Dörhöfer [7] and U. Tarlinden [8] included in the collection by the German researcher K. Dörhöfer. The domestic literature provides helpful articles, being part of findings of large research of the residential culture in Poland, published in the monthly “Architektura”. The authors who should be mentioned include: W. Malicka – comparing the usefulness of the apartment design solutions [9]; A. Rębowska – introducing a description of the users’ needs and aspirations [10]; K. Trautsolt-Kleyff – looking for room for cultural patterns in designing modern apartments [11].





takiej redukcji osiągnięta została czytelna opozycja i wykluczające się tendencje, które można zobrazować na wykresie. Na nim stanowią one rodzaj granic realnie nieosiągalnych, między którymi mieszczą się konkretne dzieła. Nazwy tych stanów idealnych są zapożyczone z historycznych, choć nadal toczonych polemik – sięgających lat 20. i 30. XX w.

Jedną z tych skrajności jest neohistoryczny tradycjonalistyczny eklektyzm z całym bogactwem romantycznego dekoratywizmu, eksploatującego dawne formy stylowe. Jego opozycją jest ascetyczny geometryzm, realizujący antyhistoryczny i antyromantyczny program funkcjonalizmu.

Wyróżniającą formą historyzmu są dekoracyjne symbole, realizujące dominującą w nim potrzebę tradycyjnego – może „konserwatywnego” – prestiżu. Natomiast ahistoryczny geometryzm wyróżnia się dążeniem do funkcjonalnej prostoty i realizacji celów użytkowych. W zaproponowanym modelu dominującemu prestiżowi w historyzmie odpowiadają cele praktyczne geometryzmu.

Cechy charakteryzujące oba stany idealne przybierają formy opozycji, obejmując zarówno szczegóły wyposażenia i kompozycji, jak i sprzęty w analizowanych wnętrzach. Każdy z opozycyjnych stanów wyróżnia po 18 cech określających formy. W odniesieniu do form wyposażenia, sprzętom „ciężkim i wielkim”, charakterystycznym dla historyzmu, odpowiadają – jako ich przeciwieństwo – meble „lekkie i delikatne”, typowe dla ahistorycznego geometryzmu. W zakres tej charakterystyki włączone są też preferencje materiałowe i kolorystyczne.

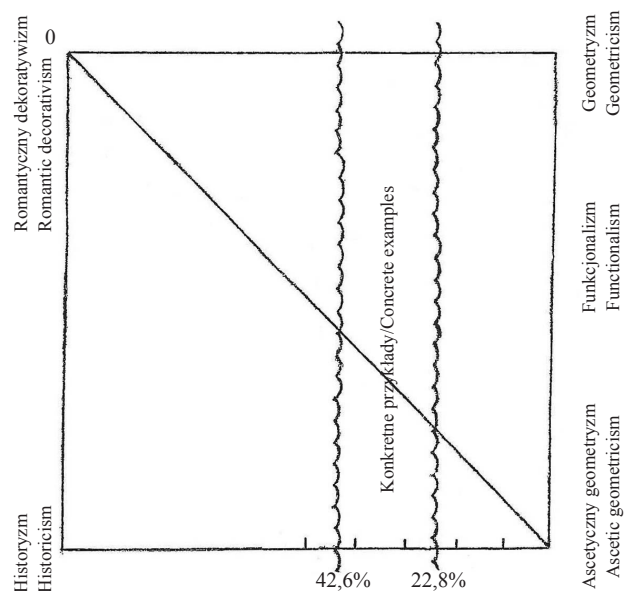
Oprócz analizy formalnej charakterystykę architektury uzupełnia wskaźnik obrazujący diametralność wykluczających się tendencji: jednej dążącej do „komfortu”, drugiej zaś do swobody ruchu, będącej namiastką „wolności”.

Zgodnie z ideałem antyhistorycznego „ascetycznego geometryzmu” mieszkanie powinno zapewnić maksymalną swobodę ruchu, pozwalającą mieszkańcom czuć się wolnymi. Granicą idealną i praktycznie nieosiągalną byłoby w takim przypadku mieszkanie całkowicie pozbawione mebli. Natomiast chęć osiągnięcia prestiżu i form symboliczno-dekoracyjnych charakterystycznych dla historycznego „romantycznego dekoratywizmu” objawia się wyposażaniem mieszkań w coraz to nowe sprzęty i urządzenia mające podnieść standard życia. Uzyskany komfort powoduje wydatne zmniejszenie wolnej przestrzeni<sup>7</sup>.

Diametralność tych tendencji wyraża wskaźnik przedstawiający stosunek powierzchni zajętej przez meble i inne urządzenia do powierzchni mieszkania. Poglądowo ilustruje go funkcja  $y = 100\%/x$  o formie krzywej, której ramiona zbliżają się asymptotycznie do obu osi:  $x$  i  $y$ . Gdzie  $x$  to wielkość powierzchni wyposażonej, zajętej przez meble, a  $y$  to wielkość powierzchni mieszkalnej (il. 5).

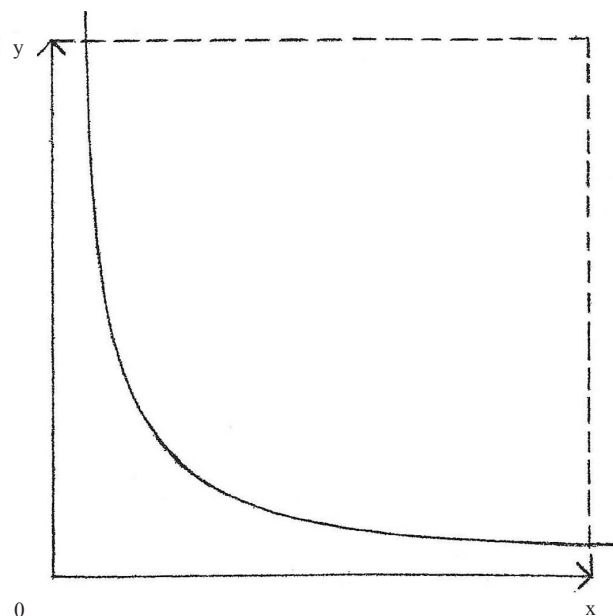
Przykład wybrany losowo z całego zbioru (36) mieszkań, mający reprezentować przyjętą metodę badań, ilu-

<sup>7</sup> Inspiracją były tu eksperymenty przeprowadzone w trakcie projektowania wnętrz, przy konieczności umieszczenia w nim zbyt wielu sprzętów. Uświadomiło to dialektyczny związek oraz „antagonizm” komfortu i wolności. Stan będący konkretyzacją szerszego, egzystencjalnego dylematu: „mieć czy być” przedstawiony przez E. Geislera [12]. Choć paradoksalnie komfortem może być też stan prestiżowej pustki.



Il. 4. Stany opozycyjne i graniczne

Fig. 4. Oppositional and boundary conditions

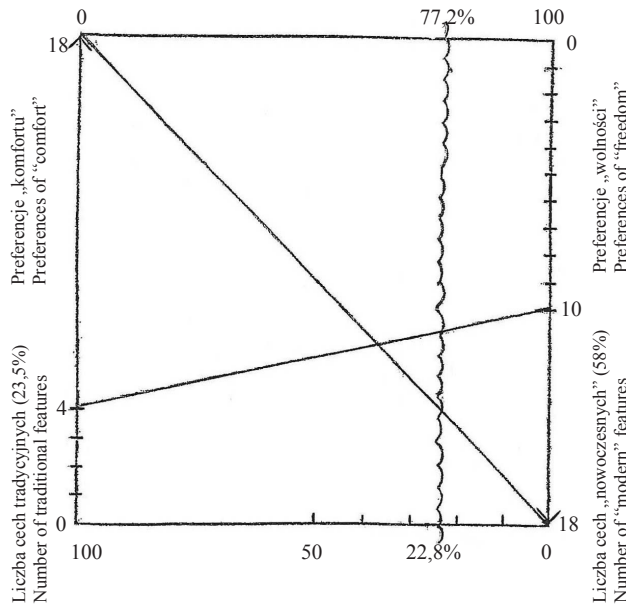


Il. 5. Dychotomia komfortu i wolności

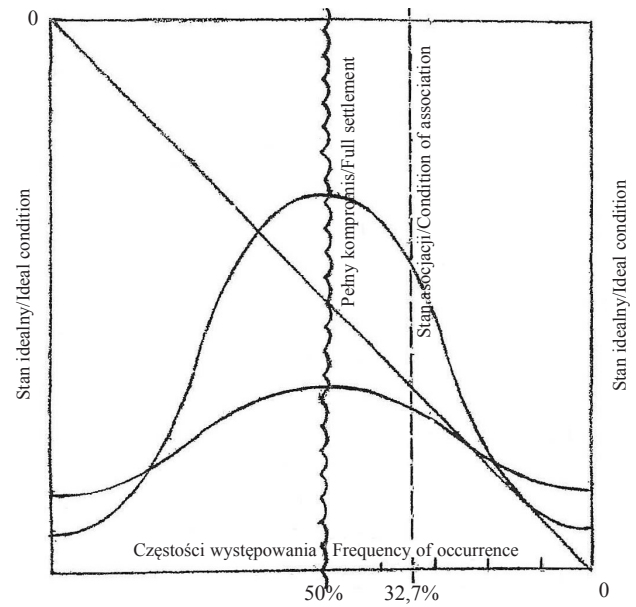
Fig. 5. Dichotomy of freedom and comfort

If that dose of subjectivism proves too big, then the quantitative factors complementing the analysis become even more significant.

The table shows the forms of both distinctive, mutually exclusive trends. The described example demonstrates the features of both of them – which is shown in the analysis. The qualification of the example to one of these trends is determined by the relations between those features as getting closer to one and at the same time away from the other trend – its opposite. The formal description can be also presented by percentages. This is a relation of the number of observed features of forms to their full scope (Fig. 6).



Il. 6. Relacje cech stanów opozycyjnych  
Fig. 6. Relations of features of oppositional conditions



Il. 7. Teoretyczny model stanów ekstremalnych  
Fig. 7. Theoretical model of extreme conditions

struje dwa aspekty analizy formalnej. Mimo dążenia do eliminacji subiektywizmu przez proste i jednoznaczne kwalifikacje formalne zawarte w tabelarycznym zestawieniu są (i pozostaną) one w pewnym stopniu oparte na indywidualnych wrażeniach i ocenach, nie poddając się weryfikacji. Jeśli taka doza subiektywizmu okaże się być może zbyt duża, wówczas tym większe znaczenie uzyskują wskaźniki ilościowe wzbogacające tę analizę.

Zestawienie tabelaryczne obejmuje formy obu wyróżnionych, przeciwstawnych tendencji. Rozpatrywany przykład zawiera zarówno cechy jednej, jak i drugiej z nich – co ujawnia analiza. O zakwalifikowaniu przykładu do którejś z tych tendencji przesądza relacja tych cech jako zbliżenie do jednej, przy jednoznacznym oddaleniu od tendencji jej przeciwstawnej. Charakterystykę formalną można przedstawić też procentowo. Jest to relacja stosunku liczby zaobserwowanych cech form do pełnego ich repertuaru (il. 6).

Ilustracja 6 obrazowo przedstawia opozycyjne cechy formalne i antagonizm komfortu i swobody, wykazując także powinowactwo cech: ich zbliżenie się bądź oddalenie od stanów idealnych. W prezentowanym przykładzie wnętrza cztery cechy (23,5%) łączą go z eklektyzmem, zaś dziesięć (58,0%) łączy z funkcjonalizmem. Wprowadzony wskaźnik opozycji komfortu i wolności, informując o relacji przestrzeni zajętej przez sprzęt (22,8%), obrazuje stopień komfortu. Tym samym określa też stopień wolności (77,2%).

Większość spośród 36 analizowanych mieszkań jest „umiarkowana” – „odległa genetycznie” od doktrynalnych skrajności, łącząc cechy obu wykluczających się tendencji. Całość zbioru omawianych przykładów spełnia warunki rozkładu naturalnego (krzywej dzwonowej Gaussa). Przykładów ekstremalnych, zbliżonych do idealnych stanów granicznych, jest relatywnie mało. Dominują rozwiązania nieortodoksyjne funkcjonalno-eklektyczne, łą-

Figure 6 presents the oppositional formal features and the antagonism of comfort and freedom, demonstrating also the affinity of the features: their proximity to the ideal conditions. Four features (23.5%) in the selected interior combine it with eclecticism, whereas ten (58.0%) with functionalism. The ratio of opposition between comfort and freedom, providing information about the relation between the space taken by equipment (22.8%), demonstrates the degree of comfort. Consequently, it also indicates the degree of freedom (77.2%).

Most of the 36 analyzed apartments are “moderate” – “genetically distant” from the doctrinal extremes, combining the features of both mutually exclusive trends. The whole group of the discussed examples meet the conditions of the natural distribution (the Gaussian distribution). There are relatively few extreme examples (close to the ideal boundary conditions). Most of them are non-orthodox functional and eclectic ones, combining the mutually exclusive forms determined by the state of associations (Fig. 7).

The characteristics provided by this analysis can be used in the attempt at defining the term “architecture”. The simplification and the reduction of the diversification resulted also in the form of the characteristics, demonstrating similarly oppositional and alternative structure.

The reconstruction of the meaning of the term “architecture” included by “self-taught” architects in the forms of their own apartments, ignored their own verbal opinions and explanations because they are usually some idealization and projection of their own ideas or dreams and not a description of real programs or executed works.

Such an analysis of the interiors of the studied apartments provided a description of ideas and programs which are hidden behind their forms. This is a technique

czące przeciwstawne formy określone stanem asocjacji (il. 7).

Charakterystyka będąca wynikiem takiej analizy może posłużyć do próby ustalenia terminu „architektura”. Konsekwencją uproszczenia i redukcji zróżnicowania jest również forma tej charakterystyki, wykazująca podobnie opozycyjną i alternatywną strukturę.

W rekonstrukcji sensu terminu „architektura”, zawarte przez „domorosłych” architektów w formach własnego mieszkania, pominięte zostały ich własne wypowiedzi słowne i wyjaśnienia. Są one bowiem z reguły idealizacją i projekcją własnych wyobrażeń czy marzeń, a nie opisem realnych programów lub wykonanych dzieł.

Z takiej analizy wewnątrz badanych mieszkań uzyskana została charakterystyka idei i programów, które kryją się za ich formami. Jest to zabieg podobny do zaproponowanej analizy i określenia – o formie alternatywnej definicji – zastosowanej już w odniesieniu do dzieł sztuki<sup>8</sup> (tab. 2).

similar to the suggested analysis and determination – in a form of an alternative definition – already applied to works of art<sup>8</sup> (Table 2).

Historians of architecture and architects are intrigued by the question of where the architect designer’s own apartment fits in the characteristics. They would surely show their own preferences in it. Maybe they would demonstrate the academic indoctrination: a valuable indication of the effects of modern education.

Both the studies of specific apartments and the developed characteristics are verifiable, thus meeting the criteria of scientific verification. The effectiveness of the method of the analysis of forms can be determined by extending its application to other examples. Another form of verification might include a comparison of these findings with the traditional methods which are more flexible and intuitive and not so formalized and not based on a bipolar model of oppositional conditions.

Tabela 2. Charakterystyka idei i programów  
Table 2. Characteristic of ideas and programs

Lp. No.	Architektura może być/Architecture can be		
1	Odtworzeniem czy też stylizacją form Natury Reproduction or stylization of forms of Nature	jak i as well as	abstrakcją, grą i rytmem geometrycznych form abstraction, play, and rhythm of geometric forms
2	Nośnikiem znaczeń i symboli A carrier of meanings and symbols	jak i as well as	pozbawioną znaczeń with no meanings
3	Cieszącą ozdobami, wstrząsającą i szokującą With decorations, astonishing, and shocking	bądź or	służącą wygodzie i łagodzącą nastroje providing comfort and soothing
4	Kompozycją otwartą, częścią otoczenia i krajobrazu, dążącą do pełnej integracji Open composition, part of surroundings and landscape, aimed at full integration	bądź or	dziełem autonomicznym odizolowanym od otoczenia, dążącym do doskonałości independent work isolated from the surroundings, aimed at perfection
5	Masą i objętością, a także wielkością wyrażającą trwanie i nieprzemijalność Mass and volume as well as entity expressing lasting and timelessness	bądź or	charakteryzującą się dematerializacją struktur, eksponując formy lekkie, sugerując przypadkowość i przemijalność dematerializing structures, exposing light forms, suggesting randomness and transience

Historyka architektury i architekta nurtuje pytanie, jakie miejsce w tej charakterystyce zajmuje własne mieszkanie architekta projektanta. Zapewne ujawni w nim swe upodobania, może własny warsztat. Być może zawarta w nim będzie akademicka indoktrynacja: cenna wskazówka na temat efektów współczesnego kształcenia.

Zarówno badania konkretnych mieszkań, jak i sformułowana charakterystyka są możliwe do weryfikacji, spełniając tym samym kryteria naukowej sprawdzalności. Efektywność metody analizy form określić można, rozszerzając je na inne, dalsze przykłady. Inną formą weryfikacji mogłoby być porównanie uzyskanych tu wyników z tradycyjnymi metodami, bardziej swobodnymi i intuicyjnymi, nie tak sformalizowanymi i nieopartymi na dwubiegunowym modelu opozycyjnych stanów.

Charakterystyka taka nie jest również formą zamkniętą: jej opozycyjne i wariantowe człony można w zależności od dodatkowych założeń redukować bądź uzupełniać.

Such a characteristic is not a closed form either: its oppositional and variant units can be reduced or complemented, depending on additional assumptions

*Translated by  
Tadeusz Szalamacha*

<sup>8</sup> Art is defined and alternative definitions are developed by W. Tatarkiewicz [13].

<sup>8</sup> Sztukę definiuje i alternatywne definicje tworzy W. Tatarkiewicz [13].

### Bibliografia/References

- [1] Skibniewska H., *Zależność układu mieszkań od struktury rozwoju rodziny, technologii i ekonomii*, praca doktorska, Politechnika Warszawska, Warszawa 1966, 61–100.
- [2] Panofsky E., *Studia z historii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, 11–19.
- [3] Sławińska J., *Estetyka dla projektantów*, Wydawnictwo PWR, Wrocław 1979.
- [4] Dolczewski Z., *Przemiany wnętrza mieszkalnego*, [w:] R. Gładkiewicz (red.), *Dom w zwierciadle minionego czasu. Przestrzeń kulturowo-społeczna na przełomie XIX i XX wieku*, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko 2001, 32–52.
- [5] Jewdokimow M., *Meblościanki i ich użytkowanie w polskich mieszkaniach*, [w:] R. Gładkiewicz (red.), *Dom w zwierciadle minionego czasu. Przestrzeń kulturowo-społeczna na przełomie XIX i XX wieku*, Muzeum Ziemi Kłodzkiej, Kłodzko 2001, 285–301.
- [6] Szarzyński P., *Wrzask przestrzeni. Dlaczego w Polsce jest tak brzydko*, Polityka Spółdzielnia Pracy, Warszawa 2012.
- [7] Dörhöfer K., *Dreizehn Haushalte und ihr Ambiente*, [w:] K. Dörhöfer (red.), *Wohnkultur und Plattenbau*, Berlin 1944, 9, 17, 39, 155–224.
- [8] Tarlinden U., Dörhöfer K., *„Die „andere“ Wohnkultur – zur Balance zwischen vorgefertigter Außenwelt und privaten Wünschen. Ein Fazit*, [w:] K. Dörhöfer (ed.), *Wohnkultur und Plattenbau*, Berlin 1944, 225–229.
- [9] Malicka W., *Użytkowanie mieszkań o różnych układach*, „Architektura” 1960, Nr 3, 117–122.
- [10] Rembowska A., *Warunki zamieszkiwania w opiniach społecznych*, „Architektura” 1982, Nr 3, 20–21.
- [11] Trautsolt-Kleyff K., *Portret Polaka we wnętrzu*, „Architektura” 1988, Nr 3, 63–68.
- [12] Geisler E., *Psychologie für Architekten. Eine Einführung in die architekturpsychologische Denk- und Arbeitsweise*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1978, 71.
- [13] Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa 1972.

### Streszczenie

Zmiany w kształcie i funkcji wnętrz dokonywane przez lokatorów podczas zasiedlania mieszkań z „wielkiej płyty” pozwalają na poznanie powodów tych przekształceń i rozumienia architektury przez użytkowników. W artykule przekształcenia przedstawione są na wybranym spośród 36 badanych mieszkań przykładzie. Wprowadzone formy ujęte są tu tabelarycznie oraz modelowo diagramami. Uzyskane tak materialne ślady architektonicznej samowiedzy mieszkańców – a nie tylko ich deklaracje – dają podstawę do charakterystyki terminu „architektura”, jego cech i zakresu.

**Słowa kluczowe:** architektura, wnętrza mieszkalne, style życia, przekształcenia, definicja

### Abstract

Changes in the form and function of interiors carried out by the users during the setting of large slab flats allow us to become acquainted with the reasons for these changes and the owners' understanding of the term “architecture”. In the article, basing on examples of flats chosen from 36 examined apartment rooms, transformations made by the users are presented. These transformations are displayed in tables and models. The obtained material traces of architectural self-knowledge of the tenants and not only their declarations, permit the characterization of the “term” architecture – its features and range.

**Key words:** architecture, flat interiors, lifestyles, transformation, definition



A. Koźmierczak 12.03.15

Tradycyjny dom wiejski  
(piórko, rys. A. Kaźmierczak)  
Traditional village house  
(stylus, by A. Kaźmierczak)



## Nasi Mistrzowie/Our Masters

*Frei Otto (1925–2015). Laur i śmierć*

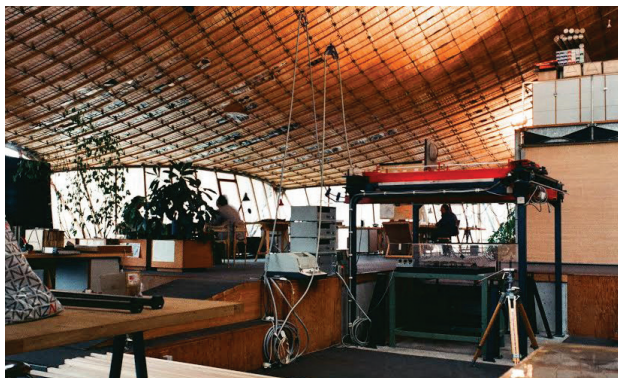
*Frei Otto (1925–2015). Laurels and Death*

Zmarł Frei Otto, architekt, a zarazem konstruktor – jeden z najbardziej oryginalnych w swoich koncepcjach przekryć namiotowych twórców architektury XX w. Jego śmierć zbiegła się z przyznaniem mu prestiżowej Nagrody Pritzкера. Ta niezwykła osobowość – o niecodziennym imieniu Frei, wybranym mu przez matkę – widząca swe lekkie budowle w symbiozie z przyrodą i szeroko otwarta w tym aspekcie dla dobra sprawy na współpracę z innymi – w tym również z Polską – zasługuje na przypomnienie.

Frei Paul Otto urodził się 31.05.1925 r. w Siegmara (dziś wchłoniętym przez Chemnitz) w Niemczech. Pochodził z rodziny, w której zarówno ojciec, jak i dziadek uprawiali rzeźbę artystyczną i w ich pracowniach mały Frei spędzał wiele czasu. Jego zainteresowania szły jednak też w kierunku opanowania powietrznej przestrzeni, latania na szybowcu i związanego z tym modelarstwa. Niewątpliwie z tego powodu w roku 1943, po skończeniu nauki w szkole średniej, nie mogąc kontynuować edukacji na wybranych studiach architektonicznych, znalazł się jako pilot – trwała przecież wojna – w niemieckiej Luftwaffe. Nie miał już zresztą większych szans na aktywne w niej działanie. W ostatnich jej tygodniach, w okolicach Norymbergi dostał się do niewoli i trafił do obozu we Francji (koło Chartres). Tam też należy szukać – w warunkach powojennych zniszczeń i potrzeb budowy choćby prowizorycznego schronienia – jego pierwszych refleksji nad dostosowanym do tego lekkim i łatwym do realizacji budownictwem. Właściwe studia architektury podjął jednak dopiero w Berlinie na Uniwersytecie Technicznym. Ukończył je w roku 1948. Zdecydowanie ukierunkowany w swych zainteresowaniach na typ lekkiej architektury, związanej często z wzorcami zaczerpniętymi z przyrody, wyjechał w roku 1950 w ramach przyznanego mu stypendium do USA, gdzie w kontakcie z czołowymi architektami tego kraju, w tym również niemieckimi przedwojennymi uciekinierami przed nazizmem, uzyskał

Frei Otto has passed away. He was an architect as well as a constructor – one of the most original architects and structural engineers of the 20<sup>th</sup> century famous for his membrane structures. His death coincided with honoring him with the prestigious Pritzker Prize. We will remember him because he was a special person – with a special name Frei chosen by his mother – who designed his lightweight structures in symbiosis with nature and was wide open in this respect to cooperation with others – also in Poland.

Frei Paul Otto was born on May 31, 1925 in Siegmara (today it is in Chemnitz) in Germany. Both his father and his grandfather were artistic sculptors and young Frei spent a lot of time in their workshops. He was, however, more interested in conquering space in the air, flying gliders, and building plane models. Undoubtedly, because of that in 1943, after graduating from secondary school and because he could not continue education and study architecture, he was drafted as a pilot – there was war after all – in the German Luftwaffe. He could not, however, make a career there and at the end of the war he was caught near Nuremberg and interned in a POW camp in France (near Chartres). This is where – among post-war ruins and because there was a great demand to build at least some temporary shelters – he first began experimenting with light and easy to build structures. In fact he began his architecture studies later in Berlin at the Technical University. He graduated in 1948. With his interests closely focused on light architecture often connected with nature patterns, he was awarded in 1950 a scholarship and went to the USA where he met some key American architects as well as pre-war German refugees from Nazism and learned about their achievements. He told me that he was also going to visit Maciej Nowicki about his innovative design of the roof for the hall in Raleigh NC but after landing in New York he learned that the Polish architect had died in a plane crash on his



Il. 1. Instytut Lekkich Poziomych Przekryć na Uniwersytecie w Stuttgarcie. Wnętrze (fot. T. Barucki)

Fig. 1. Institute for Lightweight Structures at the University of Stuttgart. Interior (photo by T. Barucki)



Il. 2. Pawilon niemiecki na wystawie EXPO w Montrealu (1967) (fot. T. Barucki)

Fig. 2. German pavilion for EXPO 67 in Montreal (photo by T. Barucki)

wiedzę o ich osiągnięciach. Jak mi powiedział, zamierzał tak że odwiedzić Macieja Nowickiego, ze względu na jego nowatorski projekt przekrycia hali w Raleigh NC, ale po wylądowaniu w Nowym Jorku dowiedział się, że polski architekt dzień wcześniej zginął w katastrofie lotniczej w drodze z Indii. Czas w USA Frei Otto wykorzystał również na dodatkowe studia, np. w Washington University w St. Louis (Missouri) i University of Virginia w Charlottesville (Virginia), gdzie poszerzył swą wiedzę o socjologię i rozwój miast. Po powrocie do Niemiec w roku 1952 założył w Berlinie własną pracownię i w 1954 r. na tamtejszym Uniwersytecie Technicznym za pracę „Dach wiszący. Kształt i konstrukcja” uzyskał stopień doktora. Rozprawa ta wydana została też jako książka (*Das hängende Dach*, Bauweltverlag, Berlin 1954) i przetłumaczona niebawem na język hiszpański, rosyjski i... polski (tłum. Stanisław Janicki, Arkady, Warszawa 1959). W tym miejscu wypada dodać, że obszerne opracowanie jego przemysła ukazało się później w USA pt. *Tensile structures – design, structure and calculation of buildings of cables, nets and membranes* (MIT Press 1973). Szersze zainteresowanie propozycjami jego namiotowej architektury wywołują zrealizowane przez niego pawilony na Wystawie Ogrodowej w Kassel (1955) i Kolonii-Tanzbrunnen (1957), co pozwoliło mu na założenie w roku 1958 w Berlinie-Zehlendorf własnego instytutu badawczego. Działalność ta wsparta została niebawem w sposób zasadniczy przez państwo, które umożliwiło utworzenie w roku 1964 przy Uniwersytecie w Stuttgarcie instytutu pod nazwą *Institut für leichte Flächentragwerke IL* (Instytut Lekkich Poziomych Przekryć). Jednostką tą Frei Otto kierował – już jako profesor tego uniwersytetu – aż do roku 1991, to jest do chwili przejścia na emeryturę. Jej powołanie do życia wiązało się z przewidywanym do opracowania tam nowatorskim projektem niemieckiego pawilonu na zbliżającą się wystawę EXPO w Montrealu, a siedziba instytutu stała się dla niego pierwszą próbną konstrukcją. W rezultacie powstał on tam rzeczywiście w postaci gigantycznego namiotu (1967, wsp. Rolf Gutbrod, Fritz Leonhardt), wzbudzającego zainteresowanie całego profesjonalnego świata. Tam też – parę lat później – opracowane zostało podobnie intrygujące przekrycie

way back from India a day earlier. While in the USA, Frei Otto also studied, e.g. at the Washington University in St. Louis (Missouri) and the University of Virginia in Charlottesville (Virginia) where he extended his knowledge to include sociology and urban development. In 1952, after his return to Germany, he began his own practice in Berlin and in 1954 at the Technical University he earned a doctorate for “The Suspended Roof, Form and Structure”. That dissertation was also published as a book (*Das hängende Dach*, Bauweltverlag, Berlin 1954) and soon translated into Spanish, Russian and... Polish (transl. Stanisław Janicki, Arkady, Warszawa 1959). It should be noted now that a large presentation of his ideas was published later in the USA: *Tensile structures – design, structure and calculation of buildings of cables, nets and membranes* (MIT Press 1973). His tent structures designed for the pavilion at the Federal Garden Exhibition in Kassel (1955) and Cologne-Tanzbrunnen (1957) brought him his first significant attention, which enabled him in 1958 to found his own research institute in Berlin-Zehlendorf. His operations were soon strongly supported by the state, which enabled him in 1964 to establish the Institute for Lightweight Structures (*Institut für leichte Flächentragwerke IL*) at the University of Stuttgart. Frei Otto was director of that institute – already as professor at the university – until 1991 that is until he retired. Its foundation was connected with the design of an innovative German pavilion for EXPO 67 in Montreal, and it was the first commission for the institute. As a result, it was actually built there as a gigantic tent (1967, with Rolf Gutbrod, Fritz Leonhardt), attracting the attention of the whole professional world. This is where – a few years later – the roof of the Olympic Stadium in Munich was designed (1972, with Günther Behnisch, Fritz Leonhardt) Presenting just those two famous projects by Frei Otto unfairly narrows his works to what is called “tent architecture”, whereas his interests were much wider and important for the development of architecture and maybe even for the world because he postulated a complete symbiosis between what is built by man and nature. In 1984, the architect organized, in cooperation with four biggest German universities, an interdisciplinary project





Il. 3. Stadion Olimpijski w Monachium. Dach (1972)  
(fot. T. Barucki)

Fig. 3. The roof of the Olympic Stadium in Munich (1972)  
(photo by T. Barucki)



Il. 4. Hala wystawowa w Mannheim. Wnętrze (1978)  
(fot. T. Barucki)

Fig. 4. Exhibition hall in Mannheim. Interior (1978)  
(photo by T. Barucki)

Stadionu Olimpijskiego w Monachium (1972, wsp. Günther Behnisch, Fritz Leonhardt). Podając tu te dwa tak znane projekty Freia Otta zawęża się niebezpiecznie jego twórczość do pojęcia „architektury namiotowej”, gdy tymczasem jego zainteresowania były znacznie szersze i istotne dla rozwoju architektury, a może i świata, gdyż postulowały pełną symbiozę tego, co buduje człowiek, z naturą. W tym duchu architekt zorganizował w roku 1984 przy udziale czterech największych uniwersytetów niemieckich interdyscyplinarny projekt „Naturalne konstrukcje” (ukończony w roku 1995). Wzięło w nim udział wielu specjalistów z różnych dziedzin związanych ze środowiskiem, w którym żyje człowiek. Równocześnie akcja ta poszerzona została do skali międzynarodowej w sympozjum pt. „Człowiek i przestrzeń” zorganizowanym na Technicznym Uniwersytecie w Wiedniu w roku 1984. Swe poglądy na ten temat utrwalił on też w książce *Biologie und Bauen (Biologia i budowanie)* (1972 i 1973). W podobnym duchu utrzymane jest też jego credo, które napisał do mej książki *Architekci świata o architekturze*, kiedy odwiedziłem go w końcu lat 70. w Stuttgarcie.

Frei Otto eksperymentował z różnym budulcem, sięgając często wprost do przyrody, wykorzystując np. bambus czy wzorując się na kształcie bańki mydlanej bądź doświadczeniach pająka. Traktował nawet powietrze jako budulec w konstrukcjach nadmuchiwanym. Godne podkreślenia jest też to, że projektowanie jego rewelacyjnych obiektów rozpoczynało się nie od obliczeń – co z czasem przejęły zresztą komputery – ale od wykonania modelu. Cienkie druciki szkieletu i napięta na nich błonka mydlin ograniczały do minimum użyty materiał i kształtowały jednoznacznie poszukiwaną formę. Rezultaty takich działań, jak np. ptaszarnia w ogrodzie zoologicznym w Monachium (1980), szokują wręcz swoim „nieistnieniem”, czy też – jak można to ująć – idealną integracją z otaczającą przyrodą. W osobowości Freia Otta charakterystyczną i niezmiernie cenną cechą była jego otwartość na współpracę z innymi specjalistami, też zainteresowanymi środowiskiem życia człowieka, oraz z kolegami architektami, zapraszany przez niego często do współdziałania. W rezultacie jego biografowie mają pewien kłopot z prezentacją wyłącznie jego au-

“Natural Constructions” (completed in 1995). Many specialists in different fields connected with the human environment participated in it. Furthermore, this project was extended internationally at the symposium titled “Man and Space” organized at the Technical University of Vienna in 1984. He presented his ideas on that subject also in a book *Biologie und Bauen (Biology and Building)* (1972 and 1973). Similar ideas are presented in the creed that he wrote for my book *Architekci świata o architekturze (World Architects about Architecture)* when I visited him at the end of the 1970<sup>s</sup> in Stuttgart.

Frei Otto experimented with different building materials, often taken straight from nature, such as bamboo, soap bubbles or a spider web. He even treated the air as a building material in inflatable structures. It should be also noted that designing his great objects began not with calculations – which were in time taken over by computers anyway – but with making a model. The skeleton made of thin pieces of wire and a soap bubble membrane stretched on it limited the material to be used to a minimum and gave specific shape to the final form. The results of such operations, including the aviary at the zoological garden in Munich (1980) are indeed shocking with their “absence” or – it could be said – perfect integration with the surrounding nature. One of the characteristics and especially noble traits of Frei Otto’s personality was his openness to cooperation with other specialists, including those interested in the human living environment as well as other architects often invited by him to work together. As a result, his biographers find it somewhat difficult to present his very own individual projects, stressing at the same time, when describing them, his creativity and the role in proposing new ways of development in architecture. In this respect, it should be added that as the number of orders for objects in his type of architecture grew a design studio was founded around 1980 in Warmbronn near Stuttgart where – together with his colleague architects, such as his student Mahmoud Bodo Rasch – he created many projects for the world of Islam in the Middle East countries. The following should be mentioned due to their scale and significance: the sports hall in Jeddah (1975–1980, with Rolf Gutbrod), the Diplomatic Club



Il. 5. Wręczenie medalu IASS im. E. Torroja Freiowi Otto w Warbrunn (2014) (fot. P. Ogielski)

Fig. 5. Presentation of the E. Torroja medal to Frei Otto in Warbrunn (2014) (photo by P. Ogielski)

torskich projektów, podkreślając zarazem przy każdym z nich jego inwencję i rolę w proponowaniu nowych dróg rozwoju architektury. Na tym tle warto dodać, że wraz ze wzrostem zamówień na obiekty w jego typie architektury powstała około roku 1980 w okolicy Stuttgartu pracownia projektowa w Warmbronn, w której – właśnie we współpracy z kolegami architektami, m.in. z uczniem Mahmoudem Bodo Raschem – stworzył wiele projektów dla świata islamu w krajach Środkowego Wschodu. Z racji skali i znaczenia wymienić można tu halę sportową w Jeddah (1975–1980, wsp. Rolf Gutbrod), Klub Dyplomatyczny w Rijadzie (1980, wsp. Buro Happold) oraz pałac Tuwaiq w Rijadzie (1981–1985, wsp. Buro Happold, Omrania), wszystkie w Arabii Saudyjskiej, a także papierową konstrukcję japońskiego pawilonu na Światową Wystawę EXPO w Hanowerze (2000, wsp. Buro Happold i Shigeru Ban). Do rozprzestrzenienia się jego poglądów i twórczości przyczyniła się też poważnie wystawa zorganizowana w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (1971), wędrująca następnie przez kolejne kraje Europy, Azji i Australię (1975–1977), oraz wystawa przygotowana przez Instytut Kontaktów Międzynarodowych w Stuttgarcie „Naturalne konstrukcje” (1972), eksponowana następnie aż w 80 krajach. W Polsce po politycznej „odwilży” w roku 1956 staraliśmy się odzyskać w świadomości architektonicznej ukrywany przed nami świat Zachodu, zapraszając wybitnych jego przedstawicieli z wykładami oraz organizując ich wystawy. Oprócz Oscara Niemeyera i Kenzo Tange jednym z gości był też Frei Otto. Jego bardzo obszerna i inte-

in Riyadh (1980, with Buro Happold), and the Tuwaiq Palace in Riyadh (1981–1985, with Buro Happold, Omrania), all of them in Saudi Arabia as well as the paper structure of the Japanese pavilion for the 2000 Hannover EXPO (2000, with Buro Happold and Shigeru Ban). His ideas and works became much more popular after the exhibition organized at the Museum of Modern Art in New York (1971) which later travelled to other venues in Europe, Asia, and Australia (1975–1977) as well as the exhibition prepared by the Institute of International Relations in Stuttgart “Natural Constructions” (1972) that was later shown in as many as 80 countries. During the political thaw in Poland in 1956, we tried to rediscover in our architectural minds the Western world that had been hidden from us by inviting its eminent representatives with lectures and by organizing their exhibitions. Apart from Oscar Niemeyer or Kenzo Tange the guests included also Frei Otto. On Oct. 6, 1975, a very large and interesting exhibition dedicated to Frei Otto was opened in the SARP Pavilion in Warsaw in the presence of the ambassador of the Federal Republic of Germany and other officials, and Frei Otto himself gave a lecture to the students at the Faculty of Architecture at the Technical University in Warsaw.

The achievements of that architect were appreciated by the world, which is evident by the number of various awards and distinctions he received, e.g.: Auguste Perret Prize in 1967, Berliner Kunstpreis für Baukunst (Berlin 1967), Honorary Membership of The American Institute of Architects (1968), Thomas Jefferson Founda-

resująca wystawa została otwarta w Pawilonie SARP w Warszawie 6.10.1975 r. w obecności ambasadora RFN i innych oficjalnych gości, a sam Frei Otto miał ponadto wykład dla studentów na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.

Osiągnięcia tego architekta zostały przez świat docenione, o czym mówią kolejno uzyskane – różnej skali i charakteru – nagrody i odznaczenia, jak np. Nagroda Auguste’a Perreta w 1967, Nagroda za Sztukę w zakresie architektury (Berlin 1967), Honorowe Członkostwo AIA (1968), Medal Thomasa Jeffersona Uniwersytetu Virginia (1974), Nagroda Agi Khana za architekturę (centrum konferencyjne Mekka, 1980), Wielka Nagroda Związku Architektów Niemieckich (niem. Große BDA Preis, BDA – Bund Deutscher Architekten), doktorat *honoris causa* Uniwersytetu w Essen (1980), doktorat *honoris causa* Uniwersytetu w Bath (1980), Nagroda Honda za architekturę (1990), Medal Akademii Architektury w Paryżu (1982), Nagroda Agi Khana za architekturę (Klub Dyplomatyczny w Rijadzie) (1998), Medal Kraju Badenii Wirtembergii (2000), honorowe obywatelstwo miasta Leonberg (2000), Nadzwyczajna Nagroda VII Międzynarodowego Biennale Architektury za Dzieło Życia (2000), Złoty Medal RIBA (Royal Institute of British Architects) (2005), doktorat *honoris causa* uniwersytetu w Monachium (2005), Federalny Krzyż Zasługi 1 Klasy (2006), Praemium Imperiale (Japonia) (2006), doktorat honorowy uniwersytetu w Innsbrucku (2007), Nagroda Große Nike BDA za architekturę Parku Olimpijskiego w Monachium (2013), Medal Eduardo Torroja (IASS, Wrocław) (2013), Nagroda Pritzкера (2015). Dla nas, Polaków, szczególnie miłe w tym wykazie jest przyznanie Freiowi Otto medalu „Eduardo Torroja” – najwyższego odznaczenia międzynarodowej organizacji IASS (International Association for Shell and Space Structures) – na Sympozjum IASS we Wrocławiu w roku 2013. Niestety stan zdrowia architekta uniemożliwił mu przyjazd do naszego kraju i osobiste odebranie wyróżnienia, ale decyzja jego przyznania Freiowi Otto, ogłoszona przez prezydenta IASS prof. René Motro, przyjęta została przez uczestników sympozjum owacją. Sam medal wręczony został nieco później przez Przewodniczącego Komitetu Organizacyjnego tego Sympozjum Profesora Romualda Tarczewskiego, który udał się w tym celu do Warmbronn. Wręczenie medalu – sprawiające Laureatowi wyraźną przyjemność – stało się też okazją do jego polskich refleksji, wspominających ciepło tłumaczenie jego książki, wystawę w SARP-ie, jak i oglądanie na Wawelu (ponieważ robiliśmy to wówczas wspólnie, było to i dla mnie bardzo miłe) zdobytego pod Wiedniem namiotu sułtana.

U honorowanie go najwyższą architektoniczną nagrodą, jaką jest Nagroda Pritzкера, zbiegło się z jego śmiercią. Zmarł w Warmbronn 9.03.2015 r. Oficjalne przyznanie tego wyróżnienia nastąpić miało w końcu marca, ale w związku ze stanem zdrowia Laureata przyspieszono je, a sam Frei Otto zawiadomiony został o tym wcześniej telefonicznie. „Zdobywanie nagród nie jest celem mego życia – oznajmił. – Starłem się pomóc biednym ludziom – ale cóż mam powiedzieć teraz – jestem bardzo szczęśliwy”.

tion Medals, awarded by the University of Virginia and Thomas Jefferson Foundation (1974), Aga Khan Award for Architecture (Mecca) in 1980, BDA Grand Award (ger. Große BDA Preis, BDA – Bund Deutscher Architekten), Honda Prize for Ecotechnology (1990), Medaille de la recherche et de la technique de l’Académie d’Architecture, Paris (1982), Award of Aga Khan for architecture (Diplomatic Club in Riyadh, 1998), medal of the Baden Württemberg Land (2000), Honorary Citizenship of Leonberg city (2000), Highest Award of the 7<sup>th</sup> International Biennial of Architecture for his Lifework (2000), Honoris causa doctor’s degree of the University in Innsbruck, Royal Gold Medal of the Royal Institute of British Architects (RIBA) (2005), World Culture Prize in Memory of His Imperial Highness Prince Takamatsu (2006), Grand Nike (ger. Große Nike, BDA) in 2013, Torroja Medal in 2013, Pritzker Architecture Prize in 2015. We are especially happy in Poland because the numerous accolades include the Eduardo Torroja Medal – the highest distinction awarded by the international organization IASS (International Association for Shell and Space Structures) – presented to Frei Otto at the IASS 2013 Symposium in Wrocław. Unfortunately, due to the architect’s health problems he could not come to Poland and receive the medal personally, however, the decision to present Frei Otto with the medal, announced by Professor René Motro, President of IASS, received a huge ovation of the participants in the symposium. The medal itself was presented a little later in Warmbronn by Professor Romuald Tarczewski, President of the Organization Committee of the Symposium. The presentation of the medal – with which Frei Otto was truly happy – was also an opportunity for him to warmly recall the memories from Poland, from the translation of his book into Polish, the exhibition at SARP as well as visiting Wawel Castle (which we did together and it was fun for me too) to see the sultan’s tent captured at Vienna.

Honoring him with the greatest award in architecture, that is the Pritzker Prize, coincided with his death. He died in Warmbronn on March 9, 2015. The official presentation with the prize was scheduled at the end of March but because of his health Frei Otto was informed of the decision to award him with the prize earlier on the phone. “Winning awards is not the purpose of my life – he said. – I was trying to help poor people – but what can I say now – I am very happy”.

Tadeusz Barucki

Translated by  
Tadeusz Szalamacha

### **Streszczenie**

Największe uhonorowanie działalności Freia Otta w postaci nagrody Pritzкера zbiegło się z jego śmiercią w roku 2015. Jego specyficzna twórczość znana głównie z konstrukcji namiotowych (pawilon niemiecki na EXPO w Montrealu) obejmuje znacznie szerszy zakres rozwiązań konstrukcyjnych czerpanych często ze wzorów przyrody. W tym właśnie zakresie – stosunkowo mniej znanym – Frei Otto uruchomił międzynarodową inicjatywę rokującą zachowanie wartości środowiska naturalnego w rozwijającym się intensywnie świecie. Dla zawodowego środowiska polskiego ważny jest jego pełen sympatii stosunek i zaoferowanie nam w trudnych czasach izolacji od świata zachodniego swoich doświadczeń – w postaci eksponowanej w Warszawie wystawy swej twórczości, połączonej z wykładem na Wydziale Architektury, jak również udostępnienia książki *Dachy wiszące*. Swoistym zrzędzeniem losu – w aspekcie kontaktów z Polską – było to, że jedną z ostatnich swych nagród Frei Otto otrzymał właśnie w naszym kraju, we Wrocławiu, na Międzynarodowym Sympozjum IASS w roku 2013. W niniejszym artykule przedstawiono sylwetkę tego wybitnego architekta oraz najbardziej charakterystyczne jego obiekty, jak wnętrze Instytutu w Stuttgarcie, będące prototypem planowanego pawilonu niemieckiego na EXPO w Montrealu, tenże pawilon, stadion olimpijski w Monachium, a także wnętrze hali wystawowej w Mannheim.

**Słowa kluczowe:** przekrycia namiotowe, dachy wiszące, biologia i budowlę, architektura organiczna, nagroda im. Eduardo Torroja, Frei Otto

### **Abstract**

The greatest honor for Frei Otto's activity in the form of the Pritzker award coincided with his death in 2015. His specific creativeness mainly known from his pavilion constructions (German Pavilion at the EXPO in Montreal) embraces a much larger range of constructive solutions often based on examples from nature. Precisely in this range – relatively less known – Frei Otto initiated an international enterprise presaging the values of preservation of the natural environment in the intensely developing world. For the professional Polish environment very important is his relationship full of sympathy and his offering us, in the difficult times of isolation from the Western world, his experiences – in the form of a display, in Warsaw, of his creations, combined with a lecture at the Faculty of Architecture, and also making accessible his book *Das hängende Dach (The Suspended Roofs)*. A specific decree of fate – in the aspect of relations with Poland – was the fact that one of his latest awards Otto Frei received precisely in our country, in Wrocław, at the International Symposium IASS in 2013. This article presents the character of this eminent architect, his most distinctive objects, such as the interior of the Institute in Stuttgart, being the prototype of the planned German pavilion at the EXPO in Montreal, the pavilion itself, the Olympian Stadium in Munich, and also the interior of the Exhibition Hall in Mannheim.

**Key words:** tent structures, hanging roofs, biology and buildings, organic architecture, The Eduardo Torroja award, Frei Otto

# WSKAZÓWKI DLA AUTORÓW

Redakcja pisma Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej „Architectus”, chcąc usprawnić prace redakcyjne i edytorskie, prosi wszystkich Autorów o przestrzeganie zaproponowanych zasad w przygotowywaniu tekstów i materiałów ilustracyjnych. Zasady te należą do powszechnie obowiązujących.

## Informacje ogólne

Redakcja przyjmuje niepublikowane wcześniej prace dotyczące teorii architektury, urbanistyki, kształtowania zieleni, estetyki itp. z następujących działów:

- a) Dziedzictwo i współczesność
- b) Prezentacje
- c) Nasi mistrzowie
- d) Sprawozdania.

Czasopismo ukazuje się w dwóch wersjach językowych, dlatego Redakcja przyjmuje prace w języku polskim, angielskim lub innym języku kongresowym. Artykuł powinien liczyć od 0,5 do 1 arkusza wydawniczego w języku polskim.

Po akceptacji artykułu do druku Wydawca nabywa ogół praw do druku i rozpowszechniania na wszystkich polach eksploatacji. Publikacje mają wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część publikacji nie może być reprodukowana żadnymi dostępnymi środkami, publikowana ani udostępniana bez zgody Wydawcy i właścicieli praw autorskich.

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja on-line.

## Recenzje

Autorzy, przysyłając pracę, wyrażają zgodę na proces recenzji. Procedury recenzowania są zgodne z wytycznymi MNiSW zamieszczonymi na jego stronie ([www.nauka.gov.pl](http://www.nauka.gov.pl)). Wszystkie nadesłane prace są poddawane ocenie w pierwszej kolejności przez Redakcję, a następnie przez Recenzenta. Obowiązuje zasada dwustronnej anonimowości (double-blind). Autor jest informowany o wyniku recenzji. Ostateczną decyzję w sprawie przyjęcia do druku podejmuje Redaktor Naczelny.

## Zapobieganie nierzetelności naukowej

Redakcja nie przyjmuje artykułów, w których występują zjawiska „ghostwriting” i „guest authorship”, a wszelkie wykryte nieprawidłowości będą ujawniane przez Redakcję.

## Odpowiedzialność cywilna

Redakcja stara się dbać o merytoryczną zawartość pisma, jednak za treść artykułu odpowiada Autor. Redakcja i Wydawca nie ponoszą odpowiedzialności za ewentualne nierzetelności wynikające z naruszenia przez Autora pracy praw autorskich.

Autorzy otrzymują 1 egzemplarz pisma, w którym zamieszczono artykuł.

## Artykuł

Do Redakcji należy dostarczyć jeden wydruk całego artykułu (wydruk komputerowy na stronie A4, z zachowaniem podwójnej interlinii i marginesem równym 3 cm

przynajmniej z jednej strony). Koniecznie trzeba do niego dołączyć osobny wydruk wszystkich rycin i tabel.

### 1. Na pierwszej stronie należy podać:

- tytuł pracy w języku polskim i angielskim
- tytuł skrócony, który będzie umieszczony w żywej paginie (w obu wersjach językowych)
- pełne imię i nazwisko Autora/Autorów pracy \*

\* w przypisie dolnym: pełną nazwę ośrodka/ośrodków, z którego pochodzą Autorzy (w oficjalnym brzmieniu).

**2. Streszczenie** – do artykułu należy dołączyć streszczenie w dwóch wersjach językowych (polskiej i angielskiej). Streszczenie nie może liczyć więcej niż 300 słów.

**3. Słowa kluczowe** w języku polskim i angielskim (3–5 słów).

**4. Przypisy** – zaleca się stosowanie przypisów rzeczowych (komentujących i uzupełniających fragmenty tekstu), a nie będących li tylko powołaniami na bibliografię.

**5. Skróty, symbole, terminy obcojęzyczne** – należy używać tylko standardowych skrótów czy symboli, przy czym należy pamiętać o podaniu pełnej nazwy przy pierwszym pojawieniu się terminu w tekście.

### 6. Bibliografia

Bibliografia powinna być uporządkowana według kolejności cytowań. Nie może zawierać więcej niż 30 pozycji. Do każdej z tych pozycji powinien znaleźć się stosowny odnośnik w tekście (numer pozycji w nawiasie kwadratowym). Bibliografię należy umieścić na końcu tekstu. Obowiązuje następujący zapis adresów bibliograficznych:

#### • książki:

nazwisko i inicjał imienia autora, tytuł pracy, tom, nazwę wydawcy, miejsce i rok wydania, np.:

[1] Huntington S.P., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, MUZA, Warszawa 2008.

#### • artykuły z czasopisma:

nazwisko i inicjał imienia autora, tytuł pracy, nazwę czasopisma w cudzysłowie, rok, tom, strony, np.:

[1] Norberg-Schulz Ch., *Heideggera myśli o architekturze*, „Architektura” 1985, Nr 1(243), 18–21.

#### • prace zbiorowe:

nazwisko i inicjał imienia autora, tytuł pracy, [w:] inicjał imienia i nazwisko redaktora, tytuł pracy, tom, nazwę wydawcy, miejsce i rok wydania, strony np.:

[1] Butters Ch., *Housing and timber construction in Norway: status, trends and perspectives for sustainability*, [w:] K. Kuismanen (red.), *Eco-House North*, Pohjois-Pohjanmaan Litto/Econo projekti, Oulu 2007, 138–147.

### 7. Ilustracje i tabele

W pracy można zamieścić do 10 ilustracji (w zależności od objętości pracy). Wszystkie ilustracje i tabele muszą być ponumerowane (zgodnie z kolejnością ich omawiania/pojawiania się w tekście) i opatrzone podpisami (w dwóch wersjach językowych – polskiej i angielskiej). W tekście należy umieścić powołania na wszystkie ilustracje i tabele (w odpowiedniej kolejności, w nawiasach okrągłych).

### 8. Załączniki:

- adres Autora odpowiedzialnego za korespondencję, zawierający tytuł naukowy, imię i nazwisko, adres

- ośrodka, numer telefonu, adres e-mail (do wiadomości Redakcji)
- podpisane odręcznie oświadczenie, że praca powstała zgodnie z zasadami etyki obowiązującymi w nauce (wzór dostępny na stronie www czasopisma)
  - pisemną akceptację artykułu przez promotora (doktoranci).

### **9. Wersja elektroniczna**

Wraz z wydrukiem należy dostarczyć wersję elektroniczną pracy na nośnikach CD, DVD lub mailowo. Tekst w wersji ostatecznej (dokładnie tej samej co na wydruku) powinien być wpisany z rozszerzeniem rtf lub doc (docx). Ilustracje mogą być zapisane w powszechnie stosowa-

nych formatach graficznych TIFF, PCX, BMP, JPG (niekompresowany). Rozdzielczość takich plików musi wynosić 300 dpi.

Prace przygotowane niezgodnie z przedstawionymi zaleceniami będą odsyłane Autorom w celu uzupełnienia.

### **Korekta autorska**

Po opracowaniu redakcyjnym artykułu i akceptacji tekstów przeznaczonych do druku Autorzy nie dokonują zmian w tekście, można jedynie poprawić błędy, które wynikają z formatowania i nanoszenia koniecznych poprawek redakcyjnych w tekście.

Autorzy są zobowiązani do wykonania korekty autorskiej w ciągu 3 dni od jej otrzymania.