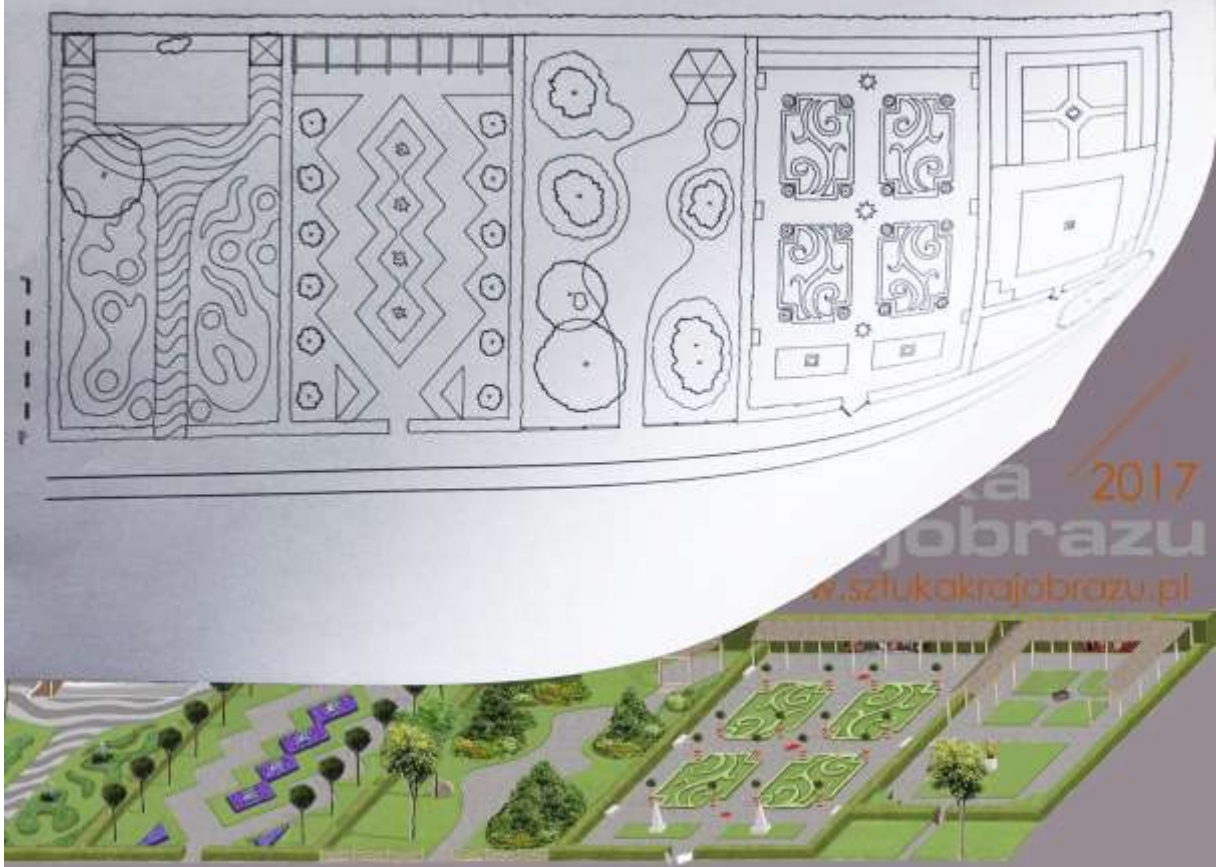


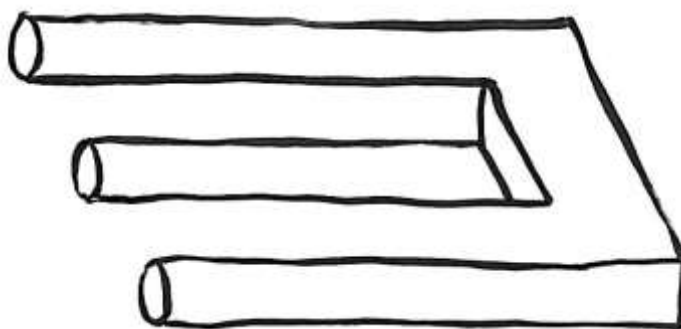
Jan Rylke

TEORIA I ZASADY PROJEKTOWANIA DLA ARCHITEKTÓW KRAJOBRAZU

sztuka
ogrodu
sztuka
krajobrazu 1
2017
www.sztukakrajobrazu.pl



Teoria i zasady projektowania dla architektów krajobrazu



Jan Rylke

Teoria i zasady projektowania dla architektów krajobrazu



MONOGRAFIA

sztuka 1[17]
ogrodu
sztuka 2017
krajobrazu
www.sztukakrajobrazu.pl

SSN 2084-6150

ISBN 978-83-947762-0-6

Redagują: Beata J. Gawryszewska, Jan Rylke
arkuszy wydawniczych 17

Recenzenci:

dr hab. Beata J. Gawryszewska

dr hab. Piotr Urbański

Redakcja: Joanna Dziecioł

Druk: Fabryka Druku,
ul. Zgrupowania AK "Kampinos" 6, 01-943 Warszawa

Warszawa 2016

Rada Naukowa:

prof. Włodzimierz Dreszer

dr hab. Beata J. Gawryszewska

dr Narcyz Piórecki

prof. Jan Rylke (przewodniczący)

prof. Jan St. Wojciechowski

prof. Agata Zachariasz

Spis treści

Wprowadzenie	7
Rozdział 1. Zasady postrzegania krajobrazu	13
Geneza	13
Fizjologia	15
Percepcja.....	17
Prototyp.....	18
Struktury metaforyczne: archetyp, topos, symbol	20
Struktury metafizyczne: magia, religia	26
Struktury poznawcze: figura i tło, schron i widok, ogląd dzieł sztuki	29
Struktury porządkujące: ład przestrzeni, barwy.....	33
Człowiek jako narzędzie porządkowania przestrzeni.....	42
Mapy mentalne	42
Człowiek jako podmiot w przestrzeni	44
Ja i inni.....	47
Człowiek i miejsce	51
Człowiek jako użytkownik krajobrazu	54
Rozdział 2. Kompozycja	60
Elementy kompozycji. Ich liczba	60
Numerologia	60
1 (jeden).....	60
2 (dwa)	65
3 (trzy)	69
4 (cztery)	73
5 (pięć)	76
6 (sześć)	78
7 (siedem)	80
8 (osiem)	83
9 (dziewięć)	86
10 (dziesięć)	86
12 (dwanaście)	87
Elementy kompozycji ogrodowej	89
Relacje pomiędzy elementami kompozycji. Proporcje	94
Proporcja rozłączna	95

Proporcja ciągła.....	97
Proporcja stała.....	99
Formalne relacje pomiędzy elementami kompozycji	101
Zasady grupowania elementów kompozycji	101
Kanon	102
Moduł.....	106
Ergonomia	107
Historyczne zasady komponowania.....	108
Średniowieczna kompozycja symboliczna	110
Renesansowa kompozycja perspektywiczna	113
Architektoniczna kompozycja z okresu reformacji	115
Osiowa kompozycja z okresu kontreformacji.....	116
Arkadyjska kompozycja ogrodów angielskich.....	118
Kompozycja funkcjonalna	121
Kompozycja abstrakcyjna.....	126
Kompozycja współczesna.....	131
Rozdział 3. Zasady projektowania	141
Proces projektowania	141
Teoretyczne zasady projektowania.....	145
Zasady projektowania konserwatorskiego	154
Wartości starych parków	154
Zasady projektowania konserwatorskiego	162
Społeczne zasady projektowania	166
Demokratyczna metoda projektowania krajobrazu.....	169
Partycypacja.....	170
Rewitalizacja	171
Przyrodnicze zasady projektowania	173
Postawy etyczne wobec świata przyrody	174
Świat przyrody	182
Artystyczne zasady projektowania	186
Artefakty sztuki w krajobrazie	188
Sztuka krajobrazu	190
Sztuka ogrodowa.....	193
Zakończenie.....	193

Wprowadzenie

Na studiach architektury krajobrazu jest przedmiot *Teoria i zasady projektowania*, ale trudno znaleźć do niego podręcznik. Dlaczego? Uważa się projektowanie za sztukę, w której podchodzimy do rozwiązywania zadania projektowego, jako do zadania za każdym razem innego. Wymaga to innego postępowania, nie takiego, w którym powszechnie przyjęte reguły postępowania są ułatwieniem prowadzącym do rozwiązań powtarzalnych, rzemieślniczych. Projektowanie, traktowane jako umiejętność dana od Boga wraz z talentem, było uważane za sztukę mistrzowską, w której można było podpatrzeć proces twórczy od mistrza, ewentualnie opierać się na istniejących realizacjach jako wzorcach dla własnej twórczej kreacji. Masoni odwoływali się do mistrzostwa średniowiecznych budowniczych katedr, którzy łączyli myślenie twórcze z racjonalnym. Architekturę, rzeźbę i malarstwo uznano w renesansie za sztuki wyzwolone i godne nauczania w akademiach. Jeszcze niedawno postrzegano projektowanie jako dziedzinę zindywidualizowaną i wyższą od urządzania, w którym należy stosować algorytmy *dobrej roboty*. W tak rozumianym urządzaniu nie jesteśmy architektami krajobrazu, ale kształtujemy tereny zieleni podobnie jak budujemy drogi i parkingi.

Obecne programy nauczania architektury krajobrazu zakładają opanowanie, przed samodzielną pracą, określonego zakresu wiedzy i umiejętności. Jednym z przedmiotów takiego programu jest *Teoria i zasady projektowania*. Dlatego, żeby spełnić te formalne wymagania, musimy uczyć zarówno wiedzy, jak i umiejętności projektowania, starając się jednak nie używać uproszczonych algorytmów postępowania, które będą trywializować nasze zamierzenie projektowe. To, że projektowanie jest sztuką, nie powoduje, że nie powstają akademickie podręczniki do projektowania. W poprzednich numerach naszego pisma znalazły się dwa tomy: *Projektowanie obiektów architektury krajobrazu – część 1. i część 2.* (Zinowiec - Cieplik 2016).

Pierwszy podręcznik projektowania powstał ponad dwa tysiące lat temu. Jego autorem był architekt rzymski Marcus Vitruvius Pollio (ryc. 1), znany pod spolszczonym imieniem Witruwiusza. Jego podręcznik: *O architekturze ksiąg dziesięć*, od sześciuset lat, czyli od czasu renesansu, kiedy ponownie wydano ten starożytny manuskrypt, był podstawą nauczania wielu pokoleń architektów (ryc. 2). Witruwiusz tak określił w swoim dziele zakres wiedzy i umiejętności niezbędnych dla architekta: *Wiedza architekta łączy w sobie wiele nauk różnorodnych umiejętności i dopiero na jej podstawie można ocenić dzieła wchodzące w zakres wszystkich innych sztuk. Wiedza ta rodzi się z praktyki i teorii. Praktyka jest to przez ustawiczne ćwiczenie zdobyte doświadczenie, które pozwala na wykonanie rękodziela z jakiegokolwiek materiału, stosowanie do założenia. Teoria zaś jest tym czynnikiem, który na podstawie biegłości i znajomości zasad proporcji może wyjaśnić i wytłumaczyć stworzone dzieło. Jak bowiem wszędzie, tak przede wszystkim w architekturze istnieją dwa elementy: przedmiot, który jest określany, i jego określenie. Przedmiotem określanym jest rzecz, o której się mówi; tym, co go określa, jest wywód oparty na zasadach naukowych. (Architekt) powinien opanować sztukę pisania, być dobrym rysownikiem, znać geometrię, mieć dużo wiadomości historycznych; powinien pilnie słuchać filozofów, znać muzykę; nie*

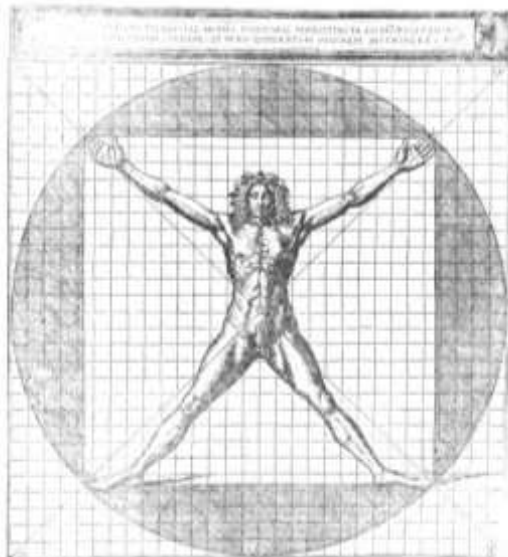
powinny mu być obce medycyna i orzeczenia prawnicze; powinien znać astronomię i prawa ciał niebieskich.



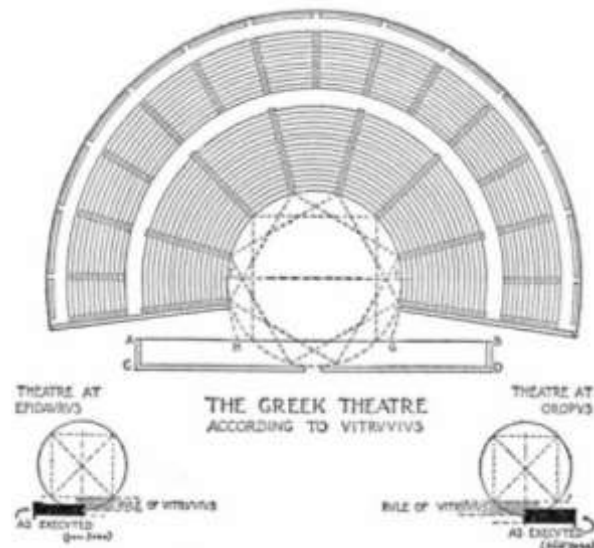
Ryc. 1. Marcus Vitruvius Pollio, I w. p. n. Chr.

M. VITRUVII
VIRI SVAE PROFES-
SIONIS PERITISSIMI,
DE ARCHITECTVRA
LIBRI DECEN, AD AVGV-
STVM CAESAREM CIVITATIS,
CONSCRIPTVS
NUNC PRIMUM IN GERMANIA QVA
PETAVS D'IGNACIUS, ANGLICVS IN L'YONNA
ET L'ASNIENSIS ACADEMIAE EXCULT.
★ ADIECIMVS ETIAM PROPTER
ARGUMENTI CONFIRMATIONEM,
SEXTI IVLII FRONTINI DE
AQVAEDVCTIBVS VRBIS ROMAE,
LIBELLVM, LVMEN HIC
NICOLAI CVSANI CARD.
DE STATICIS EXPERIMEN-
TIS PRÆFECIMVS.
Cum in hoc opere Vitruvii, et L'YONNA
HANC LONGE MELIORIS QVAEM ANTEA,
ARGENTORATI IN OFFICINA
KREBSCHIANI per Georgium MARSHENOPICINVM,
ANNO M. D. XLIII.

Ryc. 2. Wydanie dzieła Witruwiusza z 1543 roku



Ryc. 3. Człowiek witruwiański (Homo quadratus) i zaprojektowany według odpowiednich proporcji grecki teatr antyczny (rysunki Cesare Cesariano do wydania z 1521 roku).



Tych umiejętności Witruwiusz przytacza wiele, ale istota jego teorii polega, jak czytamy, na znajomości zasad proporcji. Ta zasada jest przez niego wyobrażona poprzez człowieka kwadratowego, czyli człowieka wpisanego poprzez przekątne, zarówno w kwadrat (przedstawiający ziemię), jak i w opisaną na tym kwadracie koło (przedstawiające niebo). Jednym słowem proporcje ludzkiego ciała stanowią podstawę har-

monii występującej tak w niebie, jak na ziemi. Podanym przez Witruwiusza przykładem takiej proporcjonalnej budowli jest amfiteatr grecki (ryc. 3). Jak widzimy, z tego geometrycznego ale i mistycznego rysunku, architektura w koncepcji starożytnych była uważana za naukę ścisłą, pochodną geometrii, która łączy się na tym gruncie z innymi naukami (sztukami). Według Witruwiusza wartość architektury polega na zachowaniu trzech zasad: trwałości (*Firmitas*), użyteczności (*Utilitas*) i piękna (*Venustas*). Stąd tak szeroki zakres wiedzy przypisanej przez niego architektom.

W XIX wieku w wyniku rozwoju miast i pozytywistycznej rewolucji w nauce, która zmierzała do podziału architektury na specjalizacje, wyłoniły się nowe dyscypliny: urbanistyka i architektura krajobrazu. Zakres działania samej architektury (gr. ἀρχιτεκτονική - architektonike) został równocześnie ograniczony i jest dzisiaj definiowany, jako: nauka i sztuka projektowania, konstruowania i wykonywania budynków oraz innych budowli przestrzennych.

Hiszpan Ildefons Cerdà (ryc. 4, 4a) wyodrębnił w połowie XIX wieku z architektury *Urbanistykę*, jako naukę o planowaniu miast i osiedli oraz ich powstawaniu i historii rozwoju. Definiując urbanistykę jako naukę, Ildefons Cerdà usunął z zakresu urbanistyki pojęcie sztuki.



Ryc. 4. Ildefons Cerdà, 1815-1876



Ryc. 4a. Ildefons Cerdà. Plan rozplanowania Barcelony z 1859 roku

Osierocone pojęcie sztuki kształtowania przestrzeni przeniesiono do architektury krajobrazu. Amerykanin Charles Eliot (ryc. 5, 5a) zdefiniował w końcu XIX wieku architekturę krajobrazu, jako: *samą w sobie sztukę, której najważniejszą funkcją jest tworzenie i ochrona piękna w otoczeniu siedzib ludzkich oraz szerzej – w naturalnej scenerii kraju* (Kuc 2011). Inny czołowy amerykański architekt krajobrazu Frederick Law Olmsted (ryc. 6, 6a) pisał w tym czasie: *Jeżeli artysta wbije w ziemię łaskę, a natura po upływie czasu przemieni ją w drzewo, sztuka i natura nie powinny być w nim widziane oddzielnie* (Jedliński 1988). Przez ponad sto lat, które upłynęły od tych określeń, sztukę dotknęło wiele przewartościowań, ale te definicje są wciąż przytaczane jako aktualne. Dlatego projektowanie określamy tutaj, jako projektowanie artystyczne, a nie projektowanie rozumiane tylko, jako przygotowanie do zamierzonego działania w rozumieniu podlegającego regułom postępowania inżynierskiego.



Ryc. 5. Charles Eliot 1859–1897



Ryc. 5a. Charles Eliot. Rysunek Eliota (1902) z jego książki o architekturze krajobrazu



Ryc. 6. Frederick Law Olmsted, 1822–1903



Ryc. 6a. Frederick Law Olmsted. Projekt parku

Jeżeli spojrzymy na dzisiejszy zakres nauczania architektury krajobrazu, to w ramach wspólnej struktury kierunku dla wyższych szkół europejskich, stowarzyszonych w ramach Unii Europejskiej, przewidziano minimum cztery lata studiów. Celem *Programu Nauczania Architektury Krajobrazu* jest rozwijanie wrażliwości, wiedzy, zdolności intelektualnych i umiejętności studentów, składających się na umiejętności projektowe i planistyczne. W ramach tego realizowane są cztery podstawowe cele nauczania:

- 1 - rozwijanie umiejętności projektowania i planowania, opartych na kreatywności i talencie artystycznym oraz zdolności do logicznego myślenia;
- 2 - rozwój intelektualny, oparty na szerokich podstawach i umiejętności refleksji nad wiedzą humanistyczną oraz na znajomości procesów przyrodniczych;
- 3 - opanowanie umiejętności (know-how) technicznych, w celu rozumienia skutków i wpływu na krajobraz decyzji projektowych i planistycznych;
- 4 - zrozumienie zróżnicowanej roli architektów krajobrazu, pełnionej w zespołach interdyscyplinarnych i nabycie zdolności do kierowania procesem planowania krajobrazu.

W Polsce wygląda to podobnie, z tym, że studia są dwustopniowe. Studia pierwszego stopnia trwają nie krócej niż siedem semestrów. Absolwent powinien posiadać wiedzę z zakresu nauk przyrodniczych, rolniczych, technicznych i sztuk pięknych oraz umiejętności wykorzystania jej w pracy zawodowej z zachowaniem zasad prawnych i etycznych. Powinien posiadać umiejętności kształtowania obiektów architektury krajobrazu zgodnie z potrzebami użytkowymi, psychicznymi i biologicznymi człowieka. Studia drugiego stopnia trwają nie krócej niż trzy semestry. Absolwent powinien posiadać umiejętności wykonywania zadań badawczych, projektowych i realizacyjnych w zakresie: kształtowania krajobrazu w skali regionu, w tym parków narodowych, parków krajobrazowych i innych obszarów prawnie chronionych; kształtowania krajobrazu w skali miejscowej, w tym w zakresie ochrony i rewitalizacji historycznych układów urbanistycznych i ruralistycznych oraz kształtowania krajobrazu miejskiego i otwartego, w tym w otoczeniu budowli inżynierskich. Jeżeli te zadania odniesiemy do przytoczonej wcześniej definicji Eliota, to studia pierwszego stopnia (inżynierskie) kształcą w zakresie: *tworzenia i ochrony piękna w otoczeniu siedzib ludzkich*, a studia drugiego stopnia (magisterskie): *tworzenia i ochrony piękna w naturalnej scenerii kraju*.

Czy we wstępie powinniśmy wyjaśnić definicje ogrodu, parku i krajobrazu? Nie możemy tworzyć wykluczających się definicji, bo zawierają się w przenikających zbiorach, które kolejno powstawały. Zaczęło się od raju, wygradzonego miejsca stworzonego dla rozkoszy człowieka, który z czasem przekształcił się w ogród. Później to pojęcie rozszerzyliśmy na przenikający się z krajobrazem park, wreszcie nasze uczucie estetyczne rozszerzyliśmy na cały krajobraz. Zresztą, jak zauważyła Beata Gawryszewska (2013), w zakładanym przez nas ogrodzie zapisujemy obraz krajobrazu, a sam ogród, mimo chroniących go ogrodzeń, jest częścią krajobrazu. Architektura krajobrazu obejmuje więc zakresem swojej definicji ogród, park i krajobraz.

Architekturę, obok malarstwa i rzeźby, jako sztuki wyzwolone, nauczano od renesansu w szkołach wyższych – akademiach. Tradycyjne, akademickie programy nauczania sztuki rozróżniały *rysunek wewnętrzny* i *rysunek zewnętrzny*. *Rysunek wewnętrzny* zakładał opanowanie kreacyjności i innowacyjności, a w ślad za tym stworzenia w umyśle studenta koncepcji rozwiązania projektowego. *Rysunek zewnętrzny*, to realizacja tej koncepcji, najpierw w formie projektu ogólnego, później skonkretyzowanego w rysunkach wykonawczych i kosztorysie, wreszcie zrealizowanego w terenie. Ten podręcznik jest skonstruowany następująco. Pierwszy rozdział: *Zasady postrzegania krajobrazu*, da nam pewną wiedzę dla opracowania *rysunku wewnętrznego*, żebyśmy mogli naszą kreacyjność i innowacyjność oprzeć na racjonalnych podstawach. Drugi rozdział pozwoli nam poznać, czym jest komponowanie przestrzeni. Trzeci rozdział zapozna nas z teorią i zasadami projektowania krajobrazu.

Recenzentka zwróciła mi uwagę, dlaczego w zasadach postrzegania nie uwzględniłem *teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego (1958), którą wszyscy znają. Spojrzałem do tej pozycji jeszcze raz. Kluczowe dla Strzemińskiego pojęcie ewolucji świadomości wzrokowej, oparte na marksistowskim pojęciu postępu i ewolucji społeczno-ekonomicznej, wydało mi się teorią odległą od genetycznych, fizjologicznych i percepcyjnych zasad postrzegania, chociaż zawiera interesujące obserwacje ewolucji formy. Dlatego te obserwacje, które moim zdaniem mają znaczenie dla architektury

krajobrazu umieściłem w rozdziale dotyczącym podstaw kompozycji, który ujmuje te podstawy w ujęciu historycznym. Nie tylko tę uwagę otrzymałem od recenzentów. Zarówno Pani Beata Gawryszewska ze Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie, jak Pan Piotr Urbański z Uniwersytetu Przyrodniczego w Poznaniu zwrócili uwagę na wiele niedoskonałości recenzowanej pozycji, za co jestem im wdzięczny. Usterki z pracy starałem się usunąć, a pochwały zamieściłem na ostatniej stronie okładki. Jeżeli praca czyta się poprawnie, to zawdzięczam to Pani Joannie Dzieciot, która usunęła z niej liczne niezręczności stylu i niezrozumiałe zwroty. Najwięcej jednak zawdzięczam studentom Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie, bo przyczyną powstania tego podręcznika było podjęcie przeze mnie zajęć z przedmiotu: *Zasady projektowania krajobrazu*.

Z tego rozdziału powinniśmy zapamiętać, że według Witruwiusza, wartość architektury polega na zachowaniu trzech zasad: trwałości, użyteczności i piękna oraz definicję Eliota architektury krajobrazu, jako: samej w sobie sztuki, której najważniejszą funkcją jest tworzenie i ochrona piękna w otoczeniu siedzib ludzkich oraz szerzej – w naturalnej scenerii kraju.

Rozdział 1. Zasady postrzegania krajobrazu

Geneza

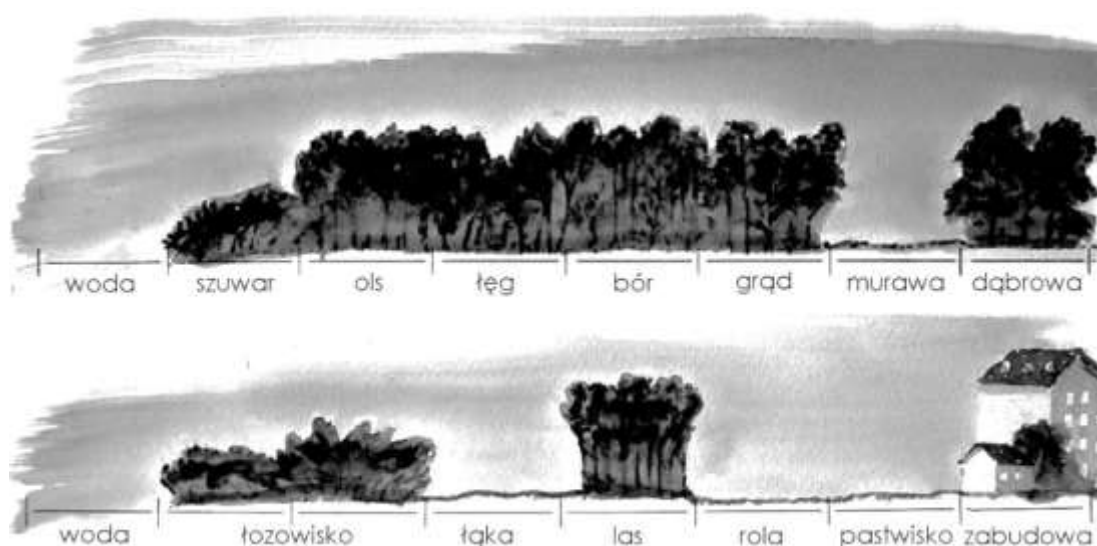
W tym podrozdziale zajmiemy się zasadami postrzegania naszego otoczenia, które wywodzą się: po pierwsze z doświadczenia ukształtowanego w nas przez nasze pochodzenie, czyli nasze genetyczne dziedzictwo; po drugie z budowy naszych receptorów i fizjologii naszych zmysłów; po trzecie z tego, jak porządkujemy w naszym umyśle swoje spostrzeżenia.

Uważa się, że poczucie estetyczne jest zjawiskiem pierwotnym, nie wykształconym przez kulturę i które posiadają także zwierzęta. Ogon pawia jest dla jego partnerki atrakcyjny nie dlatego, że tak szeroko rozpostarta symetria świadczy o prawidłowych genach, ale dlatego, że jest dla niej po prostu piękny. Niemiecki estetyk Wolfgang Welsch (2005) przytacza przykład altanników, ptaków posiadających niewątpliwie zmysł estetyczny, które wabią partnerkę nie ozdobą z piór ale przeznaczonym do prokreacji miejscem, pięknie ukształtowanym i ozdobionym. Jak pisze Welsch już altanniki dokonały: *eksternalizacji funkcji bycia pięknym, przeniosły inwestycję piękna z ciała na artefakty*. Gdy u zwierząt zmysł estetyczny można rozumieć jako stałe zachowania instynktowne, trudno za takie przyjąć je, rozpatrując zmysł estetyczny człowieka. Należy przyjąć, że w toku rozwoju kultury, człowiek rozwinął zmysł estetyczny jako element kultury i posługuje się nim w relacjach z innymi ludźmi i z środowiskiem. Ten zmysł ma trwałe, sięgające naszej zwierzęcej przeszłości, podstawy, ale jest elastyczny i zmienia się w miarę zmian zachodzących w ludzkiej kulturze, ponieważ, jak wiemy z własnego doświadczenia, ulega on zmianom nawet w rytm zmieniającej mody. Poznanie niektórych zasad, które ten zmysł cechują i są w projektowaniu architektury krajobrazu przydatne, może być dla nas wartościowe.

Wszyscy ludzie, jako gatunek, wywodzą się z obszarów afrykańskiej sawanny i jest to miejsce, które człowieka ukształtowało jako gatunek. Tamte też strefy klimatyczne określiły jego wyjściowe wymagania przestrzenne i siedliskowe. Do Europy człowiek przybył ze stepów azjatyckich. Znalazł się w naszej strefie klimatycznej stosunkowo niedawno, ale i tak wcześniej niż ukształtował się w Europie współczesny krajobraz. Większość Europejczyków zamieszkuje ją od 15-20 tysięcy lat, ale dopiero 12 tysięcy lat temu z Europy ustąpił lodowiec. Po ustąpieniu lodowca, w strefie klimatycznej w której znajduje się Polska, naturalnym środowiskiem stał się las.

Chociaż wymagania produkcji drewna bardzo zniekształciły skład gatunkowy drzewostanów, to w zasadzie w lasach utrzymały się warunki dla właściwego rozwoju drzew. Dla człowieka te warunki nie są właściwe. Jeżeli spojrzymy na nasze podejście do środowiska tworzonego przez zespoły drzew, to zauważymy, że cechują nas dwie postawy. Pierwsza, to postawa eksploatacyjna, w której staramy się wykorzystać istniejące zasoby środowiska leśnego. Druga, to postawa środowiskowa, w której staramy się zbudować korzystne dla nas miejsce bytowania, chociaż trochę przypominające środowisko, w którym powstał człowiek jako odrębny gatunek. Na ryc. 7, u góry pokazane są potencjalne siedliska przyrodnicze, które w naturalnych warunkach mogły dominować na terenie Polski. Potencjalne, czyli takie, które powstałyby

bez ingerencji człowieka. U dołu możemy zobaczyć, jak te środowiska są wykorzystywane zastępczo dla maksymalnego wykorzystania ich wartości użytkowych. Czyli jak wykorzystując zasoby środowiska zamieniamy siedliska leśne w tereny użytkowe, uprawne.



Ryc. 7. Porównanie siedlisk występujących potencjalnie w krajobrazie Polski do sposobu ich zagospodarowania (Janecki 1999)



Ryc. 8. Porównanie krajobrazu sawanny ze stadiami sukcesyjnymi siedlisk Polski i strukturą parku.

Druga postawa, kiedy dążymy do utworzenia estetycznie akceptowanego środowiska skłania nas do kształtowania przyrody w formę parku krajobrazowego. W tym celu przekształcamy środowisko poprzez wstrzymywanie stadiów sukcesyjnych, które występują na drodze tworzenia się lasu z ugorów. Jeżeli teraz spojrzymy, do czego ten park jest podobny, zauważymy wyraźne jego podobieństwo do sawanny, która nas ukształtowała. Na ryc. 8 od góry widzimy, jakie formy krajobrazowe cechują afrykańską sawannę, niżej możemy zobaczyć stadia pośrednie występujące w procesie kształtowania się głównie leśnych siedlisk docelowych zwanych klimaksowymi. Na najniższym rysunku widzimy formy krajobrazowe występujące w układzie przestrzennym parku krajobrazowego. Znalezienie sposobu życia w sytuacji kompromisu pomiędzy użytkowym i estetycznym kształtowaniem krajobrazu, czyli zespoleniem warsztatu pracy z miejscem zamieszkiwania, jest istotnym zadaniem do rozwiązania przy projektowaniu krajobrazu.

Fizjologia

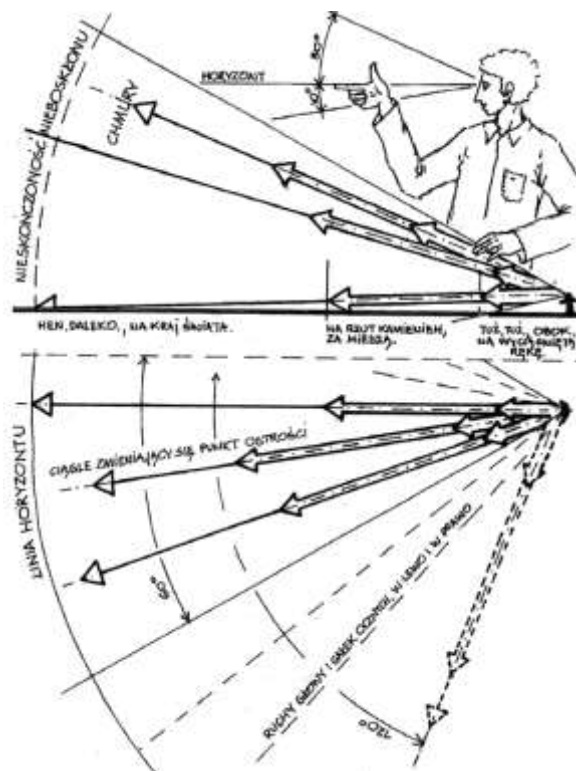
Człowieka zawsze interesowały mechanizmy poznawania świata. Już w starożytności filozofowie interesowali się, w jaki sposób dowiadujemy się, na czym polega porządek świata. Jednak dopiero rozwój nauk przyrodniczych pozwolił na lepsze poznanie zasad naszej fizjologii. Żeby poznać zasady postrzegania rozwinęto badania nad fizjologią widzenia. Poznano budowę oka i zasady postrzegania. Okazało się, że człowiek ostro widzi w małym zakresie postrzegania, i obserwując otoczenie musi wodzić oczyma, skupiając się na punktach węzłowych oglądanych widoków. Co więcej, widzenie nie polega na prostym odbieraniu bodźców wzrokowych, ale jest skomplikowanym odbiorem znaczeń przesyłanych do nas z otaczającego nas środowiska. Ta zasada przekłada się na naszą percepcję krajobrazu. Janusz Skalski (2007) uważa, że zasady percypowania krajobrazu przebiegają w przestrzeni wzrokowej (ryc. 9), która jest pojęciem czasoprzestrzennym i w tej przestrzeni możemy, według niego, wyodrębnić trzy podstawowe wymiary: *na wyciągnięcie ręki, na rzut kamieniem i do horyzontu* (ryc. 10).

Widzenie jest też powiązane z naszym poruszaniem się – widzimy po to, by się poruszać i zarazem poruszamy się, by widzieć (Bańka 2002). Jeżeli spojrzymy na krajobraz pod kątem jego postrzegania, wówczas wyróżniamy w nim coś, co nazywamy *rdzeniem krajobrazu*, czyli trasę, po której się przemieszczamy i z której krajobraz oglądamy, oraz sam oglądany krajobraz. Rdzeń krajobrazu może przebiegać konkretną trasą naszego spaceru, ale może być też pojęciem bardziej abstrakcyjnym. W miastach na przykład występuje główny trakt, z którego miasto urosło. W Polsce przeważnie nazywany Traktem Królewskim. Stanowi on historyczny rdzeń krajobrazu tego miasta (Fortuna - Antoszkiewicz 2012). Poznanie takiej głównej arterii miasta pozwala nam zorientować się w wyrazie także tych partii miasta, których nie widzimy. Kazimierz Wejchert (1984) określa taką arterię, jako element krystalizujący miasto i ocenia jego wartość przy pomocy ilości i jakości płynących do nas bodźców w trakcie naszego przemieszczania się tą trasą. Podniesienie przy projektowaniu atrakcyjności percypowanych widoków wpływa na wzrost jakości płynących do nas bodźców. Z tego wynika, że projektując krajobraz, czy to krajobraz miejski, parkowy, czy otwarty, mu-

simy pamiętać, że ogląd tego krajobrazu i obraz, jaki w wyniku tego oglądu mamy, jest widokiem określonym przez nasze przemieszczanie się wzdłuż rdzenia krajobrazu. Dzisiaj przemieszczając się drogami, które są zamknięte w dźwiękoszczelnych ekranach i patrząc w ekran GPS-u zapominamy o widokach, ale w okresie międzywojennym tak projektowano zadrzewienia przydrożne, żeby luki między drzewami miały wymiary leżącego okna. W ten sposób krajobraz był ujmowany, jak obraz, w przyjęty format ramy okien.

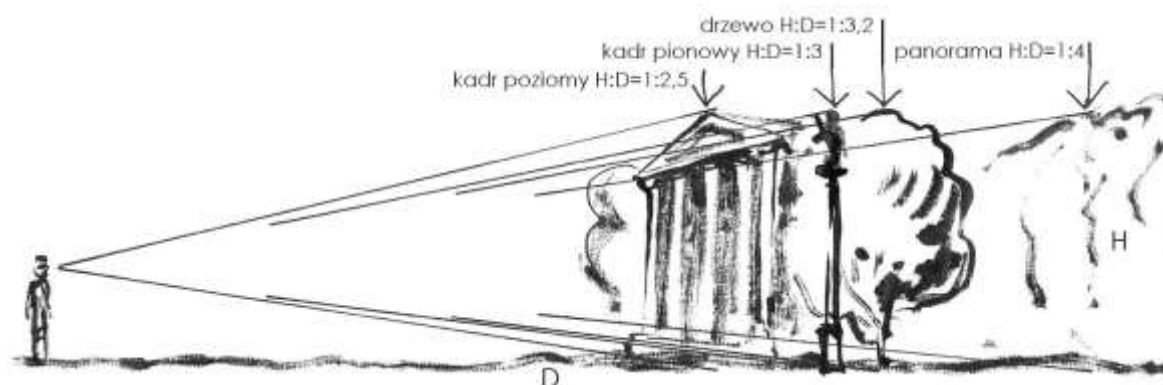


Ryc. 9. Janusz Skalski. Krajobraz dostrzegany w przestrzeni wzrokowej



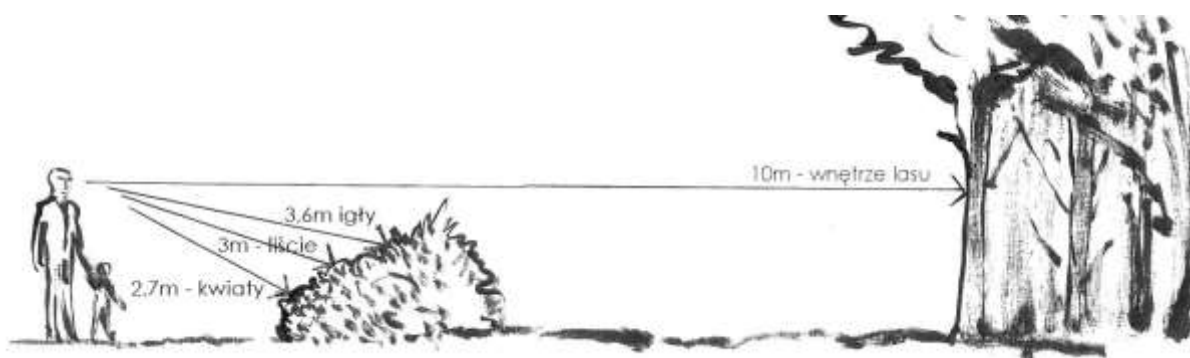
Ryc. 10. Janusz Skalski. Wyznaczanie określonych głębokości przestrzeni wzrokowej, którą penetrujemy krajobraz

Podobnie, jak przy oglądaniu każdego obrazu, jeżeli oglądamy krajobraz, to żeby dostrzec konkretny element krajobrazu, musimy od niego odejść, lub przybliżyć się do niego na odpowiednią odległość. Zazwyczaj podaje się stosunek wielkości oglądanej formy H , do odległości z której ją widzimy D , według wzoru - $H:D=1:3$. Oglądamy formę w kącie rozwarcia 18° , musimy więc od tej formy odejść na trzykrotną odległość od jej rozmiarów (Jastrząb 2002). Z moich badań wynika, że jest to wartość przybliżona, bo nasze oko różne formy inaczej ujmuje. W krajobrazie miasta, tak się dzieje przy percepcji elementów pionowych; przy widoku panoramy jest to już przy kącie rozwarcia 15° , stosunek - $H:D=1:4$; przy kadrze poziomym, przy kącie rozwarcia 21° , ten stosunek wynosi - $H:D=1:2,5$ (Rylke 2003). W krajobrazie otwartym pokrój drzew możemy ocenić w stosunku $H:D=1:3,2$ (ryc. 11).



Ryc. 11. Kąt, pod którym oglądamy krajobraz i odległość, na jaką musimy odejść dla właściwego oglądu jego elementów składowych

Oprócz widoczności formy istotna jest odległość, z której możemy rozpoznać strukturę elementów oglądanych w krajobrazie. Strukturę wnętrza lasu można ocenić z odległości 10 metrów. Struktura, czyli wewnętrzny pokrój drzew i krzewów, wymaga mniejszej odległości liczącej około 3 metrów. Z podobnej odległości 3,6 metrów czytamy strukturę igieł, a strukturę kory z odległości 3,4 metrów, liści z odległości 3 metrów, wreszcie kwiatów z odległości 2,7 metra (Rylke, Gawryszewska 1999). Są to średnie wartości, zależne od wielkości liści i kwiatów, ale projektując trasy, z których oglądamy formy i struktury tych elementów krajobrazu, powinniśmy pamiętać o odległościach, z których je widzimy (ryc. 12).



Ryc. 12. Kąt, pod którym oglądamy strukturę elementów krajobrazu

Percepcja

Poprzez nasze receptory dociera do nas obraz otoczenia. Ten obraz nie jest odbierany tylko wzrokiem, ale wszystkimi naszymi zmysłami: słuchem, węchem, zmysłem kinestezji oraz receptorami ciała. Większość z tych zmysłów działa poza progiem naszej świadomości, nastawiając nas do odbieranego obrazu otoczenia emocjonalnie. Patrząc na otoczenie angażujemy nie tylko nasze zmysły, ale cały skomplikowany aparat percepcyjny. Postrzeganie, to nie sam proces widzenia, ale proces, w który jest zaangażowane całe nasze doświadczenie – nie tylko osobiste, ale także doświadczenie zbiorowe. Odbierany obraz jest konfrontowany z tym doświadczeniem, które pozwala nam na zrozumienie odbieranego obrazu. To doświadczenie opiera

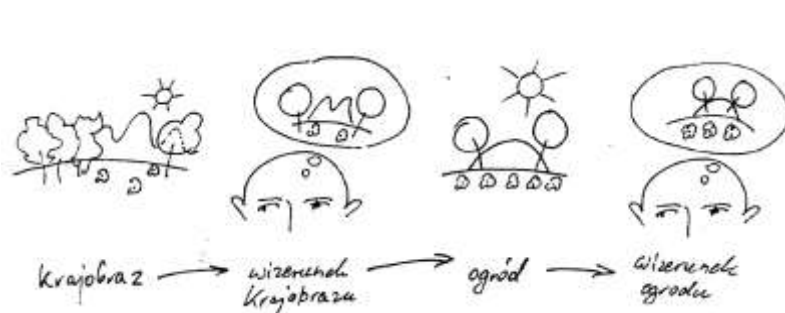
się na zasobach naszej pamięci. Zasoby pamięci obejmują także głębsze pokłady sięgające podstaw naszej kultury, które porządkują odbierane przez nas bodźce. Aby widok przyswoić, przywołujemy podobne widoki z zasobów pamięci, co pozwala nam na rozpoznanie oglądanego widoku. Rozpoznając twarze, konfrontujemy odebrany obraz z zasobem twarzy, który mieści się w bibliotece naszego umysłu. Podobnie patrząc na krajobraz konfrontujemy go z biblioteką obrazów krajobrazu, jaką w naszym umyśle posiadamy. Robimy to często w sposób nieświadomy, automatyczny, ale podobnie do reakcji na widok znanej nam twarzy, uruchamiamy cały ciąg skojarzeń, znaczeń i wartości związany z percepowanym obrazem krajobrazu. Te odniesienia noszą różne nazwy: stereotypów, prototypów, archetypów, toposów, symboli. Stereotyp, to odniesienie potoczne, konwencjonalne, ale pozostałe nazwy odniesień ukrywają znaczenia, które omówię poniżej.

Na koniec trzeba dodać, że człowiek posiada niezwykłą właściwość. Może poprzez narysowanie tego co widzi, sprowadzić przestrzeń trójwymiarową do dwóch wymiarów. Umiejętność redukcji wymiarów do prostszej, ale równoważnej postaci jest zdolnością niezwykłą. Jako tzw. *zasada holograficzna*, jest z powodzeniem stosowana we współczesnej nauce, na przykład w *teorii strun* (Moskowitz 2017).

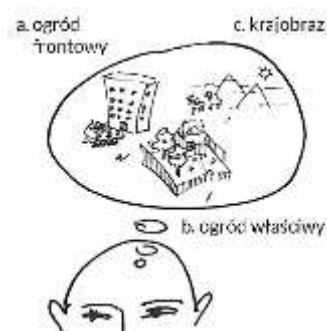
Prototyp

Stereotyp jest określeniem nacechowanym ujemnie, jako obraz spłaszczony przez leniwe umysły. Ważniejsze od pojęcia stereotypu, jest pojęcie *prototypu*, czyli egzemplarza najlepiej reprezentującego daną dziedzinę (Kleiber 2003). Możemy na przykład zbudować pojęcie prototypu ogrodu. Izabela Myszk-Stąpór (2014), pisze, że taki ogród prototypowy: *jest wyodrębniony z krajobrazu i ma oznaczoną granicę. W granicy tej budowane jest wejście, z którego odczytać można stopień otwarcia ogrodu. Na wejściu gospodarze zawieszają informacje. Ogród ma wyraźną strukturę, a droga, która wyznacza podziały jest rdzeniem ogrodu. W ogrodach są centra, oznaczające miejsca przebywania człowieka. Mają elementy dekoracyjne roślinne określające wartości estetyczne ogrodu i wskazujące ważne miejsca.* Beata J. Gawryszewska (2013) stwierdziła, że nasze wyobrażenie krajobrazu wpływa na wizerunek ogrodu, a w efekcie na kształtowanie naszego bezpośredniego otoczenia. W swojej pracy zamieszcza ilustrujący ten proces schemat, w jaki sposób dochodzi do budowania tego wizerunku (ryc. 13) i w jaki sposób tworzy on całość naszego wyobrażenia (ryc. 14). Mamy więc w głowie prototyp ogrodu, który jest odbiciem wizerunku krajobrazu. Ale prototyp krajobrazu nie istnieje jako wyobrażona forma, ponieważ nie można bogactwa krajobrazu ująć w jednym obrazie. Istnieje, jako *prototyp rozszerzony*, pojęcie idealne, które możemy wyobrazić sobie tylko częściowo. Co więcej, z naszych badań wynika, że pojęcie *krajobraz Polski* (Rylke 2015) jest inaczej niż przez nas, interpretowane przez naszych sąsiadów z północy, wschodu i południa (ryc. 15). W szerszej perspektywie, w Europie, funkcjonują jako punkty odniesienia ułożone równoleżnikowo trzy odrębne prototypy krajobrazu. Według Wioletty Pacholec (2015), w Europie północnej, wokół mórz: Północnego i Bałtyckiego dominuje obraz krajobrazu rolniczego nizinnego, niżej od niego występuje obraz krajobrazu rolniczego wyżynnego, wreszcie na południu na wybrzeżach Morza Śródziemnego funkcjonuje obraz krajobrazu miejskiego, morskiego. Pojęcie krajobrazu było także inaczej

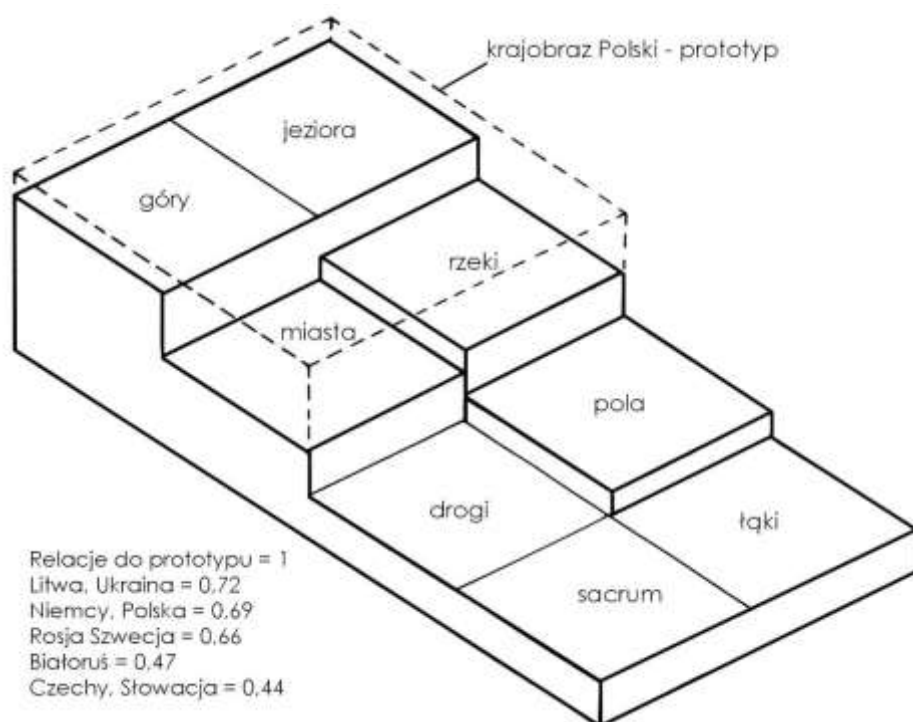
interpretowane w przeszłości. Z badań Jolanty Godlewskiej (2012) nad przekazem artystycznym zawartym w przedstawieniach pejzażowych wynika, że obraz krajobrazu podlega ewolucji. Do XVIII wieku krajobraz był traktowany, jako tło sceny, na której toczyły się zdarzenia o charakterze religijnym lub mitologicznym. W XVIII wieku ta scena jest już skomponowana z krajobrazem, a w XIX wieku zostaje zredukowana do sztafazu wzbogacającego krajobraz, by w XXI wieku krajobraz stał się podmiotem przedstawienia. Przytoczone przykłady mają wymiar praktyczny. Jak możemy zaobserwować, percepcja w odniesieniu do prototypu, czyli wizerunku wzorcowego, jest silnie uwarunkowana kulturowo i ulega zmianom zarówno w przestrzeni, jak i w czasie.



Ryc. 13. Beata J. Gawryszewska. Schemat budowania wizerunku ogrodu na podstawie zinternalizowanego wizerunku krajobrazu



Ryc. 14. Beata J. Gawryszewska. Relokacja struktury. Dopiero w umyśle użytkownika tworzą całość



Ryc. 15. Wzorcowe wyobrażenie krajobrazu Polski i występujące relacje do prototypu w wyobrażeniach krajobrazu Polski u jej sąsiadów

Struktury metaforyczne: archetyp, topos, symbol

Archetyp

Prototyp jest wyobrażeniem wprowadzonym do architektury krajobrazu niedawno. Spośród tradycyjnych wyobrażeń krajobrazu, które wpływają na naszą percepcję możemy wyróżnić struktury metaforyczne. Spośród nich możemy wyodrębnić archetypy, toposy i symbole, jako struktury niosące znaczenia alegoryczne. Część teoretyków uważa, że nie tylko alegoryczne, że: *ostatecznym odkrywaniem i uzasadnieniem dzieła sztuki jest odnajdywanie jego sensu, czyli wzajemnego przenikania i wyjaśniania „struktury znaków i znaczeń”*; a nawet: *w ciągłym odczytywaniu i przekazywaniu znaków i symboli językiem sztuki, czyli w tzw. sztuce wysokiej, medytacyjnej i kontemplacyjnej, dokonuje się trud nawiązywania więzi z samym Bogiem* (Nadrowski 2016). Odniesienia magiczne i religijne angażują nas emocjonalnie. Fizjologiczne i kulturowe normy percepcji otoczenia pozwalają nam zrozumieć i wprowadzić do świadomości to, co widzimy. Najpierwotniejsze ze struktur alegorycznych są archetypy. Do psychologii pojęcie archetypu wprowadził Carl Gustaw Jung (1996), określając za jego pomocą pierwotne obrazy i symbole stanowiące treść zbiorowego ludzkiego doświadczenia. Takie wyobrażenia charakteryzują ogólnoludzką kulturę, która jest zapisana w naszej nieświadomości (psychoanalitycy wyróżniają w naszym umyśle oprócz świadomości, także podświadomość i nieświadomość). Oznacza to, że niektóre obrazy odczuwamy jako znane, nie uświadamiając sobie ich pochodzenia. Takim archetypem jest na przykład drzewo życia łączące niebo i ziemię. Po takim drzewie wędrował szaman, jako ptak wzbijał się z jego gałęzi do nieba, jako wąż wędrował po jego korzeniach do świata podziemnego. Takim archetypem jest kamień, w który wciela się dusza zmarłego i takim archetypem jest źródło. Razem określają nasze środowisko; na przykład ludzką siedzibę z ogrodem i studnią. W krajobrazie takim archetypicznym miejscem nadawano, w antycznej starożytności, bóstwo opiekuńcze nazywane duchem miejsca (*genius loci*). Takie miejsca także dzisiaj posiadają wartość szczególną, a w krajobrazie naturalnym są nazywane uroczyskami. Niektóre z archetypów przybierają abstrakcyjną formę znaku, która podświadomie jest stosowana jako ogólnoludzki schemat kompozycyjny. Poniżej jedna z takich form, tzw. mandala (ryc. 16). Jeszcze w XX wiekach wzornikach (Bielski 1908) polecano mandalę, jako motyw dla wzorów kwiatowych (ryc. 17).



Ryc. 16. Rysunek mandali

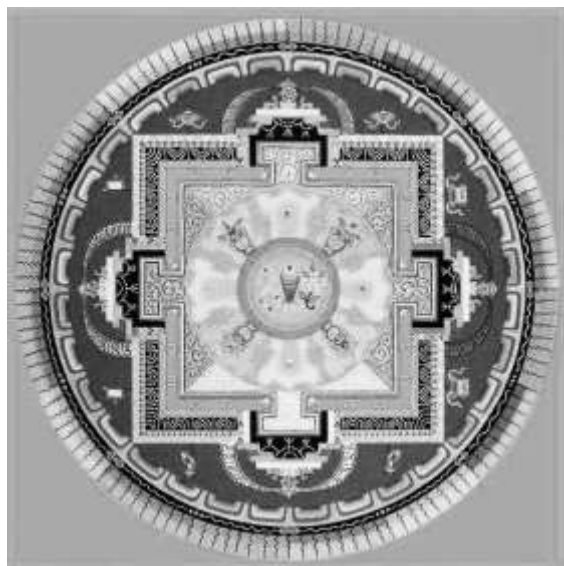


Ryc. 17. Wzór kwietnika w formie mandali

Przez wiele lat w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej tybetańscy mnisi sypali mandalę z kolorowego piasku przypominając o walce o niezależność Tybetu (ryc. 18, 19). Jak pisze Beata J. Gawryszewska (2013) archetyp mandali pojawia się w licznych przedogródkach, jako czytelny znak wiążący jego mieszkańców ze społeczeństwem (ryc. 20). Magdalena Swaryczewska (2008) przywołała archetypiczny obraz Jerozolimy, jako pierwowzór warmińskich kościołów pielgrzymkowych (ryc. 21).



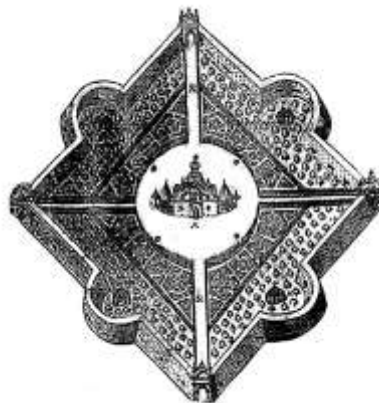
Ryc. 18. Sypanie mandali w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej



Ryc. 19. Mandala usypana z piasku w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej



Ryc. 20. Rangoli – rysunki, które pełnią rolę ogrodów frontowych, stan Karnataka (fot. B. Rothimel)



Ryc. 21. Symboliczny obraz Jerozolimy w kształcie mandali

Projektowanie. Obok motywu mandali, widocznej w klasycznym alkierzowym polskim dworze i rysunku parterów ogrodowych, często odwołujemy się w projektowaniu do archetypów. Archetypy drzewa, to oprócz drzew soliterowych, sadzone powszechnie drzewa opatrzone imionami. Są to znane nam dęby z Krasiczyna i Gucin Gaju, opatrzone imionami dzieci właściciela. Są to, powszechnie dzisiaj sadzone dęby papieskie, czy drzewa fundacyjne. Kamienie pamiątkowe, to stały motyw zarówno romantycznych, jak i współczesnych parków (ryc. 22). Motyw źródła jest dzisiaj najbardziej rozpowszechniony. Bijąca w niebo fontanna, to obraz źródła, najbardziej

pożądany element ogrodu (ryc. 23). Sterowane komputerem fontanny w paryskim parku Andre Citroena, możemy odnaleźć na placach naszych miasteczek. W projektowaniu niezwykle istotne jest, że forma archetypowa nie wymaga specjalnego uzasadnienia przy jej użyciu. Jest czytelna dla wszystkich i nie wymaga kształtowania tła, czyli tworzenia kontekstu, który by tłumaczył jej znaczenie.



Ryc. 22. Archetypiczne drzewo soliterowe z kamieniem pamiątkowym w podręczniku Izabelli Czartoryskiej (1806).



Ryc. 23. Archetyp źródła. Fontanna w warszawskim parku im. Rydza Śmigłego

Topos

Podobne, chociaż nie o charakterze ogólnoludzkim jak archetypy, ale związane z konkretną kulturą są toposy. Wywodzone są z konstrukcji mnemotechnicznych, czyli motywów pozwalających na pamięciowe odtwarzanie opowieści (Rymkiewicz 1968). Toposy oddziałują podobnie do archetypów, ale ich czytelność jest ograniczona nie tylko w przestrzeni ale i w czasie (można określić gdzie występują oraz kiedy nastąpił początek i koniec ich oddziaływania). Na przykład jeden z toposów funkcjonujących w kulturze europejskiej od 4500 lat i który powstał na wyspach Morza Śródziemnego, przedstawia znaki zodiaku (Barrow 1998). Te znaki do dzisiaj w tabloidach przewidują naszą przyszłość w najbliższym tygodniu (ryc. 24). Inny, bardziej ogrodowy, odwołujący się do mitologii greckiej topos, to przywołująca mit o Akteonie, położona nad wodą świątynia Diany (ryc. 25). Najważniejszy z naszych toposów wywodzi się z dwóch źródeł. Pierwszy, wywodzący się z antyku, to pogląd Platona, że nasza rzeczywistość stanowi odbicie bytu idealnego. Stąd sztuka, także sztuka ogrodowa, powinna nawiązywać do tego idealnego wzoru, a istota ładu, charakteryzująca ten wzór, kryje się w proporcjach odpowiadających wzorom idealnym. Proporcje, to odbicie harmonijnej budowy wszechświata, która jest widoczna we wzajemnych relacjach pomiędzy wymiarami budowanego przez nas środowiska. Mamy więc matematyczny język, który pozwala nam tworzyć doskonalsze od potocznego odbicie bytu idealnego. Na tym toposie opiera się kompozycja klasyczna, o której opowiemy później. Druge źródło bije z tradycji chrześcijańskiej. Jest to topos raju. Raj jest archetypem, ale posiada odmiany

lokalne, będąca toposami. Według toposu chrześcijańskiego, raj został zbudowany według porządku boskiego. Ten porządek naturalnej, reprezentowanej przez przyrodę, wartości, jest pięknem, które należy uszanować. Na przykład Anglicy, tworząc parki krajobrazowe, starali się zestawić te źródła w topos arkadyjski, gdzie klasycznej, opartej na proporcjach architektury, towarzyszy naturalny, odwołujący się do porządku boskiego, krajobraz.



Ryc. 24. Znaki gwiazdozbiorów północnego nieba



Ryc. 25. Świątynia Diany w parku Arkadia

Projektowanie. Ponieważ toposy, jako konstrukcje mnemotechniczne, zawierają treści, nawet treści fabularne, odwołanie się do nich pozwala nasycić tworzoną formę czytelnym kontekstem i ten kontekst rozwijać, podobnie jak to ma miejsce w retoryce. Najpowszechniej stosuje się toposy o charakterze religijnym, które nasycają krajobraz wątkami eschatologicznymi (ostatecznymi). Girardin, stawiając sarkofag na wyspie topolowej w Ermenoville, odwołał się do toposu antycznego sarkofagu, jako miejsce spoczynku zmarłego (ryc. 26). Po topolach, archetypicznych i smukłych drzewach, dusza Jana Jakuba Rousseau miała wędrować do nieba. Ten symbol wiek później podchwycił malarz Boecklin, tworząc *Wyspę umarłych*, gdzie jako motyw śmierci nie występował już sarkofag, wystarczyły same topole (ryc. 27). Na tym przykładzie widzimy, jak z przedstawienia symbolicznego powstaje topos, który ewoluje w kolejne figury mnemotechniczne.

Treść fabularna pozwala, jak widzimy, na ewolucję znaczeń. Taką współczesną ewolucję znaczeń możemy zaobserwować na przykładzie popularnych figur ogrodowego krasnala. W Niemczech odwołano się do nordyckiego mitu/toposu o krasnalach – pierwszych ludziach, tworząc motyw ogrodowych krasnali, jako znak odrębności niemieckich ogrodów. We Wrocławiu, w latach 80. Ruch Pomarańczowej Alternatywy eksponował krasnale jako abstrakcyjnych przeciwników wojskowej junty, która w tych latach rządziła Polską. Topos krasnali pokazywał w tym wypadku pełną alienację rządzących od rządzonych. Z kolei we Francji powstał Front Wyzwolenia Krasnali, wywożący gipsowe krasnale do lasów. Odwoływał się do krasnali, jako bytów pierwotnych i przeciwstawiał się niszczeniu naturalnej przyrody.

Widzimy, że opierając się na tak prostym toposie, możemy nasycić zastosowaną formę bogactwem znaczeń i kontekstów.



Ryc. 26. Wyspa topolowa w Ermenoville
René de Girardina, 1776



Ryc. 27. Arnold Böcklin. Wyspa umarłych, 1880

Symbol

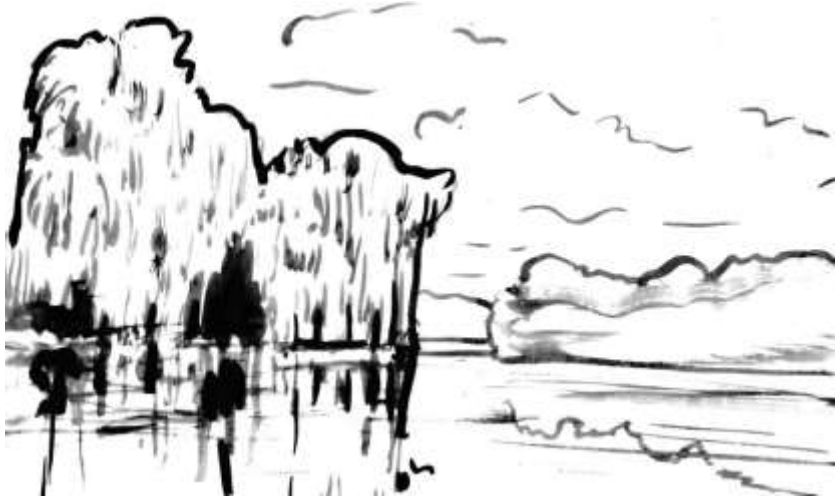
Oprócz archetypów i toposów występują, jako najczęściej stosowane struktury metaforyczne, symbole, które odnoszą się do konkretnego czasu i miejsca. Symbol jest metaforą, która pokazuje pod postacią obrazu określoną treść. Symbol w trakcie przekształceń kultury zmienia znaczenie i jest czytelny tylko w ograniczonym czasie i na ograniczonej przestrzeni. Takim symbolem była na przykład przedstawiająca kobietę rzeźba Rytm, postawiona przed pawilonem polskim na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu. Była manifestem polskiego ugrupowania artystycznego Rytm i symbolem *art deco*, czyli sztuki dekoracyjnej z okresu dwudziestolecia międzywojennego (ryc. 28).

Projektowanie. W średniowiecznej Europie dominowała symbolika teologiczna, w renesansie dołączyła do niej symbolika mitologiczna. Do końca XVIII wieku był wykorzystywany podręcznik symboli Cezarego Ripy (2011), pod nazwą *Iconologia*, który był słownikiem pojęć abstrakcyjnych, tłumaczonych przez przedstawienia symboliczne. Obok pojęć abstrakcyjnych, symboliki antycznej i chrześcijańskiej, w XVIII wieku doszła symbolika masońska. Pod koniec XIX wieku ten zestaw uzupełniła symbolika przejęta z Dalekiego Wschodu. Jej przykładem jest umieszczona nad wodą wierzbą płacząca. W Chinach była ona toposem poety Ku Juana, który utopił się z tęsknoty za ojczyzną. Do Europy przeszła wraz z modą na chińskie ogrody, ale w Europie występuje już tylko jako symbol smutku (ryc. 29).

W rezultacie od renesansu do połowy XIX wieku, w architekturze klasycznej dominowała symbolika związana z antyczną architekturą sakralną. Później, w wyniku dyfuzji kultur, została ona wzbogacona egzotycznymi budowlami, romantycznymi ruinami i eklektyczną dekoracją. Przykładem takiej eklektycznej budowli był zamek Ludwika II Bawarskiego Neuschwanstein (ryc. 30), który stanowił pierwowzór dla współczesnego Disneylandu (ryc. 31).



Ryc. 28. Symbole. Henryk Kuna, rzeźba Rytm



Ryc. 29. Symbole. Wierzba płacząca nad wodą



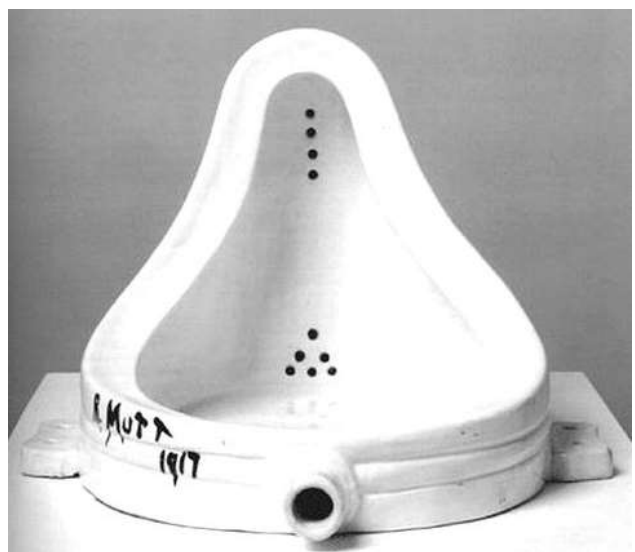
Ryc. 30. Zamek Nenschwanstein Christiana Janka, 1886



Ryc. 31. Disneyland



Ryc. 32. Symbole. Marcel Duchamp, Koło rowerowe, 1913



Ryc. 33. Symbole. Marcel Duchamp, Fontanna, 1917

W XX wieku zaczęła dominować symbolika funkcjonalna, eksponująca materiały produkowane przemysłowo, jak: cement, szkło, aluminium oraz formy określone przez funkcję przedmiotów. Jako skrajny przykład form funkcjonalnych można przytoczyć *ready-made* Marcela Duchampa, czyli przedmioty znalezione. Artysta wybierał z przedmiotów produkowanych przemysłowo takie, które jego zdaniem były piękne poprzez idealnie dobraną do funkcji formę artefaktu i ekspozycję je, jako dzieła sztuki. Takim symbolem funkcjonalnego piękna były np. koło rowerowe z 2013 roku (ryc. 32) lub pisuar z 1917 roku (ryc. 33), nazwany przez autora *Fontanną* (Mink 2000). Jeden z jego obiektów znalezionych, suszarkę na butelki porównano nawet do archetypu, za jakie jest uważane buddyjskie niebiańskie drzewo (Cook 1992).

Struktury metafizyczne: magia, religia

Magia

Archetypy, toposy i symbole, tworząc struktury metaforyczne, poprzez obrazy przekazywały treści ważne dla odbiorców. Magia i religie odwoływały się do struktur metafizycznych, opartych na wierze i związanych z nią emocji, angażując głębsze pokłady kultury. Symbol pochodzący od słów *rzucić razem*, pozwala powiązać rzeczywistość z jej symbolicznym odwzorowaniem. Prowadzi to do kompozycji o związkach magicznych. Magicznymi oddziaływaniami tak długo się posługiwaliśmy w ludzkiej przeszłości, że w swoim działaniu często, nawet nieświadomie, odwołujemy się do form magicznych. Magia ma także wpływ na odczytywanie znaczeń artefaktów kulturowych występujących w krajobrazie. Magia występuje w trzech formach:

- Pierwsza z nich, to *magia sympatyczna*, w której **podobne wywołuje podobne**. Na tej zasadzie są ukształtowane ogrody japońskie. Kompozycja japońskiego ogrodu powtarza w miniaturze krajobraz Japonii. Zagrabiony żwir, to otaczające japońskie wyspy ocean, latarnia oznacza księżyc. Japończyk w takim ogrodzie czuje związek z przyrodą swojego kraju. Wzmacnia on jego poczucie tożsamości. W ogrodach europejskich odwołujemy się przede wszystkim do tradycji greckiej w rzeźbie i w klasycznej architekturze – odwołujemy się do złotego wieku kultury, z którą odczuwamy związek. Stąd rzeźby o mitologicznych korzeniach jak przedstawienie Flory, bogini urodzaju, z warszawskiego Ogrodu Saskiego (ryc. 34), czy wodozbiórów z warszawskich Łazienek i Ogrodu Saskiego, które mają formy antycznej świątyni (ryc. 35). Można mieć wątpliwości czy poczucie ciągłości kulturowej, które starano się osiągnąć w parkach klasycznych poprzez antyczne odwołania, opierały się na związkach magicznych, ale jest to, moim zdaniem, komponent istotny, funkcjonujący równolegle do religii chrześcijańskiej.
- Druga forma magii, to magia apotropeiczna, w której **poprzez zabiegi magiczne odwracamy złe wpływy**. W sztuce ogrodowej obok zabiegów geomantycznych, według których projektowano ogrody w różnych kulturach, mamy całą symbolikę posągów, drzew, kwiatów i zwierząt, które umieszczone w odpowiednich miejscach chroniły naszą siedzibę. Geomancja, czyli projektowanie zgodne z magicznymi zasadami, pod chińską nazwą Feng Shui (wiatr i woda), stanowiła podstawę formalną projektowania ogrodów chińskich. Poniżej fragment, projektowanego według jej zasad ogrodu w Hangzhou (ryc. 36).



Ryc. 34. Rzeźba Flory z Ogródu Saskiego w Warszawie



Ryc. 35. Wodociąg w Łazienkach

- Trzecia forma magii, to magia kontaktowa, w której **przedmioty zetknięte ze sobą pozostają na zawsze we wzajemnym związku**. W sztuce ogrodowej funkcjonowały przywożone z daleka rzeźby, detale architektoniczne i materiały, jak przywożona z Neapolu wulkaniczna lava. Takie importy stanowiły, na przykład, podstawowy materiał dekoracyjny Arkadii koło Nieborowa (ryc. 37). Podobnie funkcjonują drzewa *pamięci*, sadzone dla upamiętnienia ludzi i wydarzeń. Dzisiaj w wielu miejscach Polski sadzone są dęby z żołądźmi poświęconych przez papieża. Przesycenie magią i symbolicznymi znaczeniami środowiska wywołało ten skutek, że przejawy sztuki miały obok znaczenia estetycznego, powiązane z nim znaczenie magiczne. Często w parkach, przy ich przebudowie, pozostawiano dawne fragmenty, wskazujące na ciągłość trwania parku.



Ryc. 36. Ogród w Hangzhou



Ryc. 37. Antyczny nagrobek w parku Arkadia

Religia

Religia przez większość czasu naszego istnienia określała nasz stosunek do świata, w tym oczywiście także do krajobrazu. Krajobraz opatrzony artefaktami odnoszącymi się do religii stawał się dla jego mieszkańców krajobrazem bezpiecznym. W tym celu kształtowano w neolicie kamienne kręgi i piorunowe drogi, aby służyły panującemu wówczas księżycowemu kultowi płodności. W pogańskich czasach antycznych, kiedy ludzkim zajęciom patronowali poszczególni bogowie, wzdłuż antycznych dróg stały hermy, czyli słupy poświęcone nagiemu Hermesowi, który opiekował się podróżnymi (ryc. 38). W Nieborowie możemy zobaczyć połowcowe baby, które stanowiły dla koczowników punkty orientacyjne w stepach Ukrainy (ryc. 39). Także w chrześcijaństwie, obok kościelnych wież, do sakralizacji krajobrazu codziennego służą dzisiejsze kapliczki i krzyże przydrożne. Jeżeli w ogrodzie postawimy kapliczkę, nagle odnajdujemy w ogrodzie fragment krajobrazu. W ten sposób Franciszek Szanior, stawiając kapliczkę niedaleko wodospadu, wyczarował w Parku Skaryszewskim krajobraz naszych gór (ryc. 40).



Ryc. 38. Herma antyczna



Ryc. 39. Baba z Nieborowa



Ryc. 40. Kapliczka w Parku Skaryszewskim

Podobnie w Bolestraszczykach, zrobiony przez nas (Gawryszewska, Rylke, Skalski) ogródek z kapliczkami, stał się kawałkiem polskiego krajobrazu (ryc. 41). Często w ogrodach stosujemy elementy religijne, które przestały mieć znaczenie dla wiernych, a stały się pamiątkami kultury. W ogrodach renesansu, baroku i klasycyzmu tak wykorzystywano religie antyczne. W romantyzmie odwoływano się do egzotycznych religii. Stąd liczne minarety w parkach krajobrazowych. Dzisiaj często posługujemy się archaicznymi motywami religii neolitycznych, które mają dla nas tylko znaczenie dekoracyjne. W Warszawie kamienne kręgi powstały przy Bibliotece Narodowej i Centrum Nauki Kopernik (ryc. 42).



Ryc. 41. B. J. Gawryszewska, J. Rylke, J. Skalski. Kapliczka w Bolestraszcach

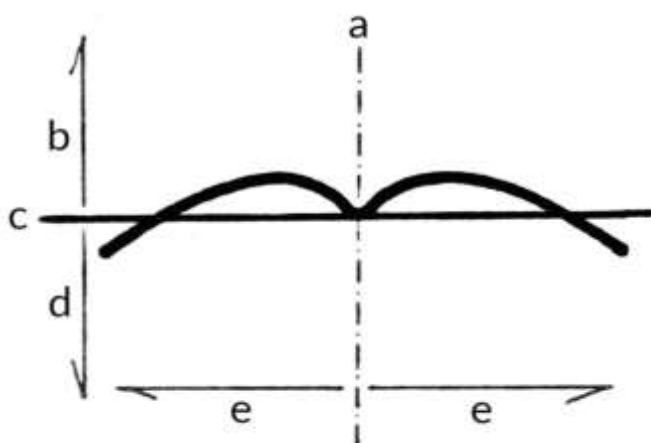


Ryc. 42. Kamienny krąg przy Centrum Nauki Kopernik w Warszawie

Struktury poznawcze: figura i tło, schron i widok, ogląd dzieł sztuki

Figura i tło

Poprzednio zajmowaliśmy się kulturowymi strukturami percepcji. Omawiane w tej części struktury, to raczej dziedzina psychologii. Nasz umysł rozpoznaje otoczenie, posługując się regułami, które możemy nazwać *strukturami poznawczymi*. Do struktur poznawczych naszego umysłu, poprzez które percypujemy otoczenie dochodzi nasza aktywność poznawcza. W jej wyniku lubimy widoki zbliżone do znanych nam, ale nie identyczne z nimi. Występuje tu tak zwana *krzywa przyjemności* (Hochberg 1970). Jak widzimy z tej krzywej (ryc. 43), niewielkie odstępstwa od standardowego widoku jest odczuwane przez nas jako przyjemne. Większe odstępstwo od standardowego widoku odczuwamy jako niepokojące i określamy jako nieprzyjemne. Aktywne widzenie powoduje, że w trakcie percepcji następuje wyodrębnienie z tła widoku figury, czyli motywu wiodącego w obrazie. Wodzenie oczyma, które wyodrębnia kontur figury z tła powoduje, że dla naszej percepcji figura ma kształt, a tło staje się bezkształtne. Wyraźnie możemy to zaobserwować w sytuacji równowagi figury i tła, kiedy następuje ich wymiana. Poniżej, widzimy niepewność w naszej interpretacji motywu wiodącego na rysunkach, gdzie występuje pomiędzy czarnymi twarzami biały wizerunek kielicha (ryc. 44).

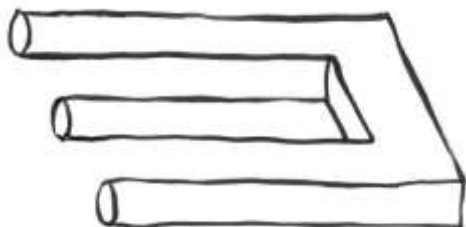


Ryc. 43. Odczucie przyjemności w zależności od odchylenia od poziomu adaptacji: a – poziom adaptacji, b – odczucia przyjemne, c – odczucia obojętne, d – odczucia nieprzyjemne, e – odchylenie od normy adaptacji

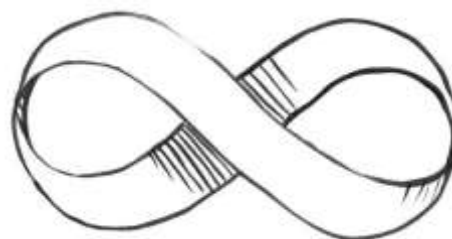


Ryc. 44. Kielich, czy twarze?

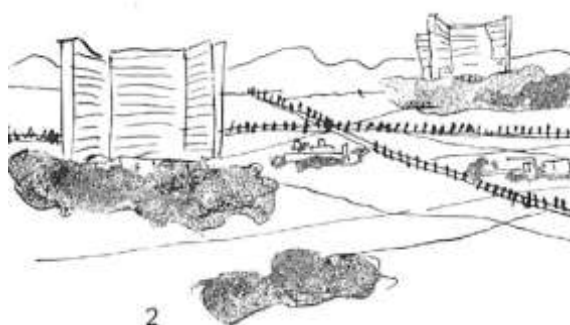
Na tej samej zasadzie widzimy, poprzez odnoszenie ich do nabytego doświadczenia, brylowość przedmiotów. Można nasze wzory percepcyjne odcyfrować odnosząc się do tzw. figur niemożliwych, płaskich rysunków, które sprawiają wrażenie przedstawień przestrzennych. Przy oglądaniu takich figur widzimy, zawartą w tej pozornej przestrzenności, sprzeczność, ale trwałość ugruntowanych w naszym umyśle obrazów utrudnia nam dostrzeżenie tej sprzeczności. Niektóre z nich odnoszą się do relacji figura – tło lub ich rozwinięcia w rysunkach typu *diabelskie widły* (ryc. 45), niektóre nawiązują do trudności w ocenie położenia powierzchni jednoprzestrzennych, takich jak znana ze znaku firmowego samochodów Renault, wstęga Möbiusa (ryc. 46), czyli zapętlenia wzroku przy wodzeniu wzdłuż rogatych *torusów* lub w ocenie położenia zapętlnionych schodów (Kulpa 1987). Percepcja zgodnie z zasadami widzenia figury na tle, pozwala nam wyodrębnić z krajobrazu takie wyraziste elementy, jak drzewa soliterowe, rzeźby, fontanny czy elementy architektoniczne. Wydobywane z przyrodniczego tła stają się punktami zaczepienia w komponowaniu terenu parku. Podobnymi figurami w krajobrazie miejskim mogą być na tle architektonicznym drzewa, głazy i inne formy naturalne. Także w procesie projektowania, kiedy operując rzutem cechowanym, obwodzimy liniami obrysowymi elementy kompozycji, wydobywamy je konturem, jako figurę, z projektowanego tła całości. Projektując, wyodrębniamy rzeczy uważane przez nas za istotne z bezkształtnego tła, które według nas pełni tylko rolę kontekstu. Na rysunkach Le Corbusiera (ryc. 47, 48) możemy zauważyć, że elementy przez niego uważane za figury istotne (bloki mieszkalne), są zatopione w bezkształtnym krajobrazie, który stanowi dla nich tło.



Ryc. 45. Diabelskie widły



Ryc. 46. Wstęga Möbiusa



Ryc. 44. Le Corbusier. Projekt zabudowy w okolicach Rzymu, 1935



Ryc. 45. Le Corbusier. Miasto wież

Schron i widok

To, że nasi przodkowie ukształtowali się w środowisku sawanny, nie tylko wpłynęło na ich preferencje w kształtowaniu przestrzeni w krajobrazową formę parku, ale określiło przez nich podział przestrzeni na dwa komplementarne składniki, czyli *schron* i *widok*.

To znaczy siedzimy sobie spokojnie w ukryciu i obserwujemy przestrzeń przed nami wyglądając ewentualnych zdobyczy lub zagrożeń. Możemy to zobaczyć w obrazie prymitywnego schronienia australijskich aborygenów (ryc. 46), lub parkowego odpowiednika takiego schronienia, czyli groty ogrodowej (ryc. 47). W widoku musimy wyróżnić to, na co patrzymy i odległość, która nas dzieli od tego, na co patrzymy. Żeby ocenić odległość od zdobyczy, czy zagrożenia, musimy znaleźć dla niej punkty odniesienia przed nią i za nią. Stąd konieczność podziału widoku na przedplan, scenę i tło. Dlatego w teatrze, żeby śledzić akcję z naszego fotela na widowni (schron) potrzebujemy rampy (przedplan), sceny i horyzontu (namalowanego tła). Tak wygląda przestrzeń zorganizowana w minimalny sposób, ale lepiej się czujemy mając daleki wgląd w otoczenie i mogąc optymalnie umiejscowić w nim każdą ze zdobyczy, czy zagrożeń. Widok powinien być jak najbardziej rozległy. Janusz Skalski (2007) określa rozległy widok *komfortem dalekiego patrzenia* i uważa za największą wartość, jaką możemy osiągnąć w projektowaniu przestrzeni. W takim widoku im więcej planów możemy zaobserwować, tym lepiej możemy ocenić odległość, stąd preferujemy widoki z jak największą liczbą widzianych przez nas planów. Porządkujemy je w naszym umyśle w struktury rytmiczne. Wszystko to wykorzystujemy przy projektowaniu krajobrazu. Przede wszystkim wyróżniamy w naszym projekcie miejsca, z których patrzymy oraz miejsca, na które patrzymy. Romantyczne parki były projektowane na zasadzie sceny. Te sceny były oglądane z określonych punktów widokowych. W Muskau (Mużaków, Łęknica, to nazwy parku krajobrazowego leżącego na obu brzegach Nysy), w takich miejscach, stawiano kamienne ławki. Przed nimi rozciągało się wnętrze krajobrazowe w formie sceny. Na tej scenie instalowano do oglądania kompozycję zbudowaną z roślin, wody, rzeźby i architektury. Taka kompozycja była umieszczona na tle ściany wnętrza krajobrazowego. Obok kompozycji scenicznej, w tak urządzonym parku, z wybranych punktów widokowych, rozciągały się interesujące lub odległe widoki (ryc. 48, 49). Każdy z tych widoków był osobno komponowany, jak widzimy tu na schemacie komponowania widoków na rysunku (ryc. 50) Edmunda Jankowskiego (1888). Układ widoków stanowił podstawę ogólnej kompozycji parku, co widzimy na schemacie Adama Idzikowskiego z połowy XIX wieku (ryc. 51) (Majdecki 1976). Jeżeli sytuacja nie pozwalała na budowę pełnej scenerii i dalekich widoków posługiwano się ekwiwalentem dużej liczby obserwowanych planów, czyli rytmem. Takie rytmy tworzone poprzez alejowe nasadzenia drzew, rytm kolumn i okien w elewacjach budynków i zestawy rzeźb wzdłuż ścian strzyżonych szpalerów.



Ryc. 46. Schronienie australijskiego aborygena



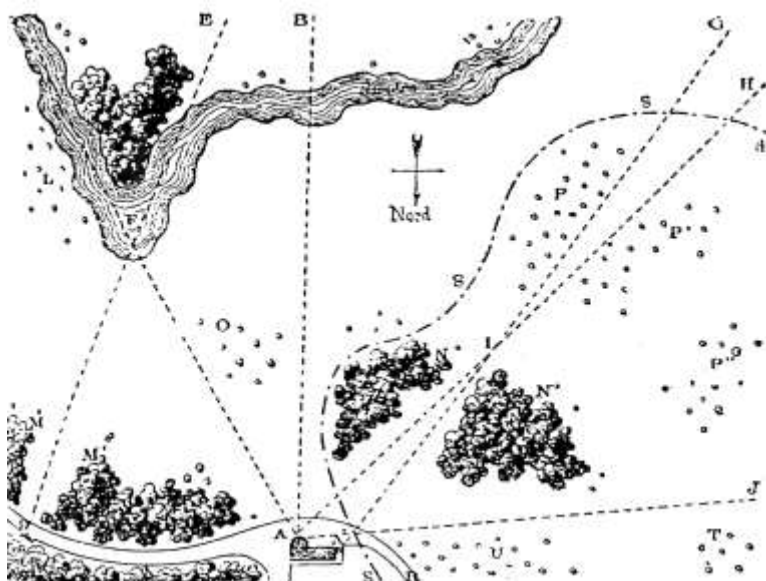
Ryc. 47. J. P. Norblin. Grota Sybilli w Arkadii



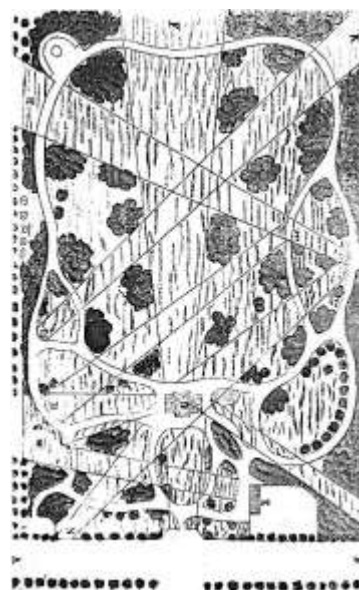
Ryc. 48. August Schirmer. Widok na most w parku Pücklera w Muskau



Ryc. 49. August Schirmer. Widok na park Pücklera w Muskau (Gothein 1914)



Ryc. 50. Edmund Jankowski. Widoki w parku



Ryc. 51. Adam Idźkowski. Widoki w parku

Ogląd dzieł sztuki

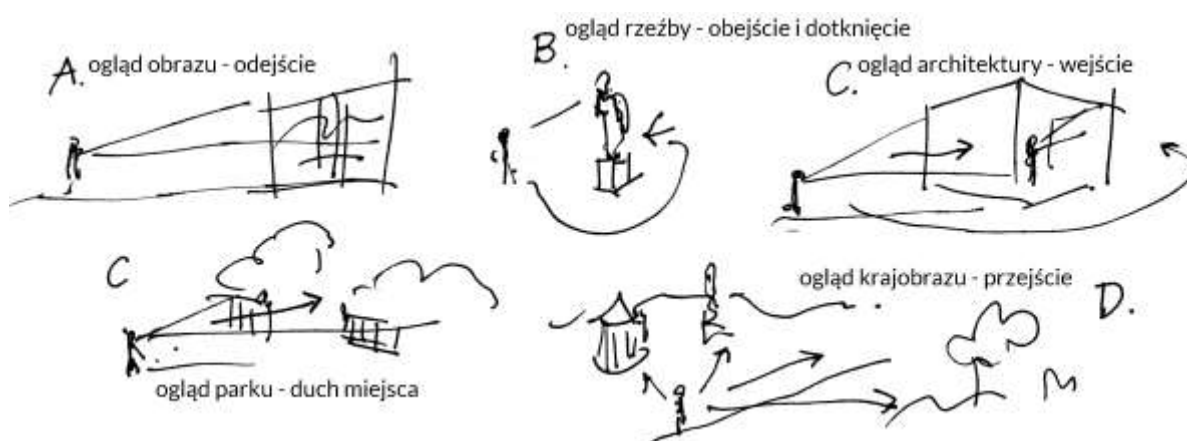
Nasza percepcja nie ogranicza się do przedmiotów i krajobrazów pospolitych. Jeżeli mówimy o sztuce ogrodowej albo o sztuce krajobrazu, to odwołujemy się do przestrzeni sztuki. Projektując, dostosowujemy się często do panujących wzorów estetycznych. One powodują, że w poszczególnych okresach panuje stylowa jednolitość, pozwalająca na datowanie stosowanych w parku rozwiązań. Stąd percepcja dzieł sztuki ma duże znaczenie w architekturze krajobrazu. Percepcja dzieł sztuki jest zróżnicowana i zależna od rodzaju sztuki. Na przykład obraz jest przez nas oglądany z pozycji wykonawcy obrazu. Konieczne jest odejście od niego na odległość pozwalającą na całościową percepcję obrazu, ale też wymagane jest dojście do niego w celu obejrzenia detalu i techniki wykonania. Istotną rolę w tym procesie odgrywa kontekst, który może naszą percepcję ukierunkować. Przy projektowaniu krajobrazu, takim modelem obrazu jest elewacja, czyli twarz ogrodu. Dla wielu ogrodów, takich, jak warszawskie Łazienki czy Wilanów, jest to elewacja pałacowa wykorzystywana, jako logo całego zespołu pałacowo – ogrodowego. W mniejszych założeniach for-

mę obrazu ma położony pomiędzy ulicą i domem przedogródek przeznaczony do oglądania przez przechodzących ulicą.

Podczas gdy obraz wymaga zależnego od ujęcia kadru odejścia, rzeźba, jako forma przestrzenna, jest oglądana także z pozycji rzeźbiarza. Dochodzi w niej do obejścia rzeźby i konieczności jej dotknięcia. Dlatego rzeźba jest umieszczana w kluczowych punktach ogrodu, gdzie ruch jest największy. Stąd jej wyjątkowe znaczenie w kompozycji parku. Także tutaj jest istotny kontekst, który może ukierunkować lub ograniczyć percepcję, ponieważ rzeźba może stanowić na przykład element, oglądanego wraz z tłem, obrazu.

Architektura może być oglądana jako obraz (elewacja), rzeźba (bryła), ale też jako miejsce (wejście, centrum, struktura miejsca) i dekoracja (wypełnienie i ozdobienie miejsca). Tak bogaty program dzieła architektonicznego powoduje, że stanowi on często centralny element ogrodu lub dominantę w krajobrazie.

Ogród oglądany jest jako obraz (elewacja) i miejsce. Stąd ważny jest obraz ogrodu, który zostaje nam w pamięci i jego nastrój, duch miejsca (genius loci), który w sztuce ogrodowej zajmuje miejsce szczególne. Często projektujemy ogród na wzór dzieła architektonicznego, czyli złożonego z wnętrz krajobrazowych. Krajobraz jest oglądany jako dzieło z pozycji wędrowca (rdzeń krajobrazu, wnętrza i widoki). Tak zwany park krajobrazowy zawiera iluzję przebywania w krajobrazie, który został zakomponowany jako dzieło sztuki. Percepcja krajobrazu jest zbliżona do współczesnego widzenia dzieła jako doświadczenia. Ma obok znaczenia kompletywnego również znaczenie poznawcze. Funkcjonujące w krajobrazie dzieła wymienionych wyżej dyscyplin sztuki funkcjonują, jako dzieła w krajobrazie (ryc. 52).



Ryc. 52. Ogląd dzieł sztuki: A – obrazu; B – rzeźby; C – architektury i ogrodu; D – krajobrazu

Struktury porządkujące: ład przestrzeni, barwy

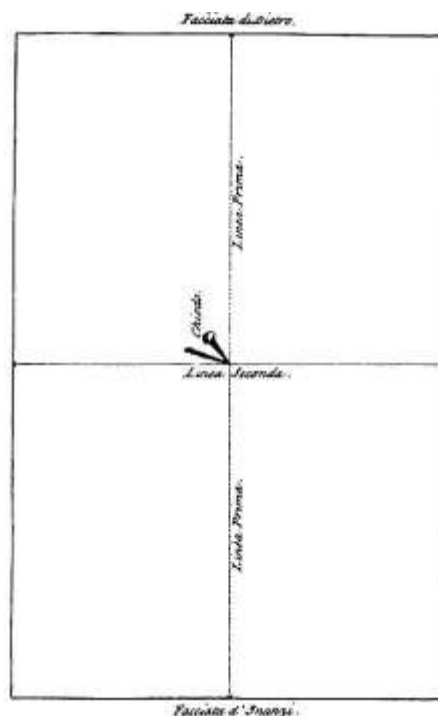
Ład przestrzeni

Symetria. Wspomniany przez nas wcześniej paw ma piękny ogon, który z pewnością zawadza mu podczas ucieczki przed drapieżnikiem. Z tego powodu powinien żyć krócej od pawia z małymi ogonami. Jednak mimo krótszego życia osiągnął tzw. sukces reprodukcyjny, bo podobał się pawicom. My także, podobnie jak pawie, preferujemy symetrię, bo świadczy ona, że nasze geny nie są uszkodzone. Tę zasadę symetrii odnosimy, jak pawie, do oceny urody naszego partnera (ryc. 53). Tę pierwotną

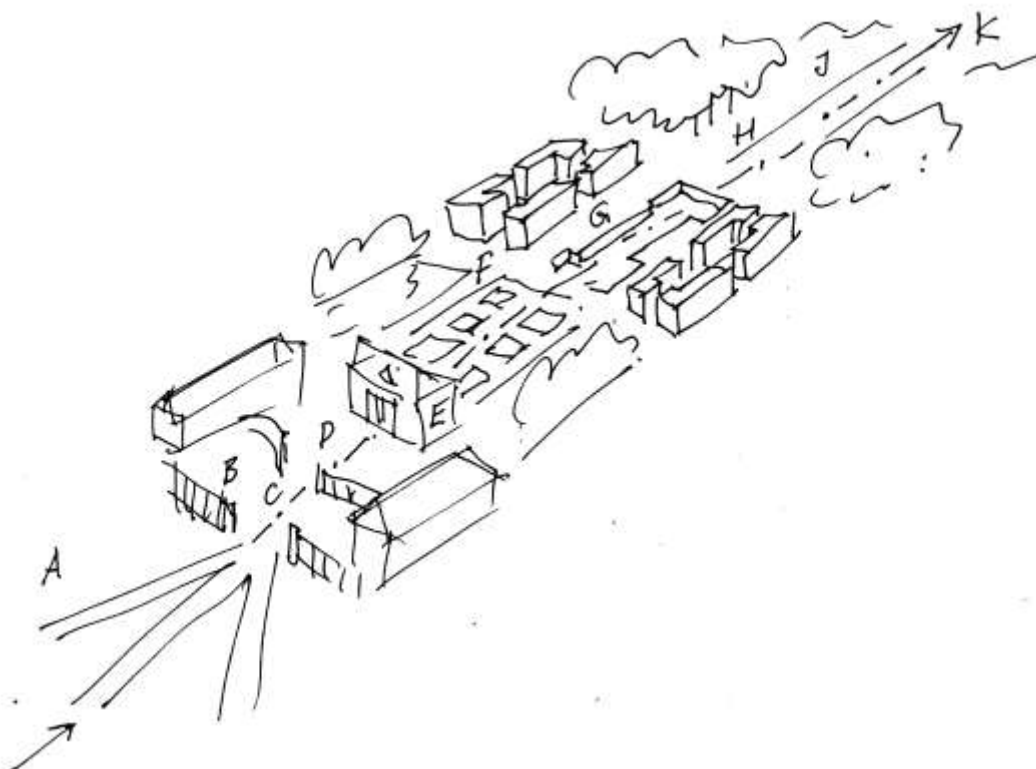
zasadę preferowania układów symetrycznych przenosimy także na nasze otoczenie. Dlatego nasze wyroby są symetryczne, chociaż nie wymaga tego ich funkcja, na przykład reflektory w samochodach są symetryczne, chociaż oświetlając z jednej strony pobocze a z drugiej oś jezdni, powinny być inaczej zbudowane. Symetria powoduje, że powstają, oparte na niej, układy osiowe. Najprostsza oś, to kierunek naszego patrzenia. Oś prowadzi nasz wzrok, a za naszym wzrokiem idziemy wzdłuż rdzenia krajobrazu patrząc na lewo i na prawo. Zasada symetrii została przedstawiona przez Alberta w jego traktacie z 1452 roku (Benevolo 1995) i od tego czasu stała się podstawą przy komponowaniu przestrzeni (ryc. 54). Na tej zasadzie komponowano barokowe pałace francuskie typu *entre cour et jardin*, czyli położone pomiędzy dziedzińcem i ogrodem. Komponenty takiej rezydencji były umieszczone kolejno na osi przecinającej kompleks pałacowy (ryc. 55). Jeżeli nasz wzrok mamy skupiony na celu, to jest to najczęściej symetria formalna, to znaczy że układ po lewej stronie osi symetrii stanowi lustrzane odbicie układu po jej prawej stronie. Nie powinien odciągać naszej uwagi od celu wędrówki. Taki układ ma droga prowadząca przez ciąg dziedzińców do korpusu głównego pałacu i nawa prowadząca w bazylice do ołtarza. Symetria może być nieformalna, to znaczy po obu stronach osi znajdują się równoważne, ale nie tożsame elementy. Oś prowadzi nas wtedy przez uporządkowany teren, ale nie narzucając nam celu, pozwala kontemplować otoczenie. Taka symetria cechuje też mieszczący się za pałacem park. Często spotykamy się z twierdzeniem, że symetria, to estetyka głupców, jednak także dzisiaj proste układy osiowe są chętnie stosowane, a nawet są charakterystyczne dla współczesnego minimalizmu. Symetria może się opierać na kilku osiach, mamy wtedy układy gwiazdiste. Jednak najczęściej są to dwie osie ustawione do siebie prostopadle, które tworzą układ ortogonalny.



Ryc. 53. Symetria ludzkiej twarzy



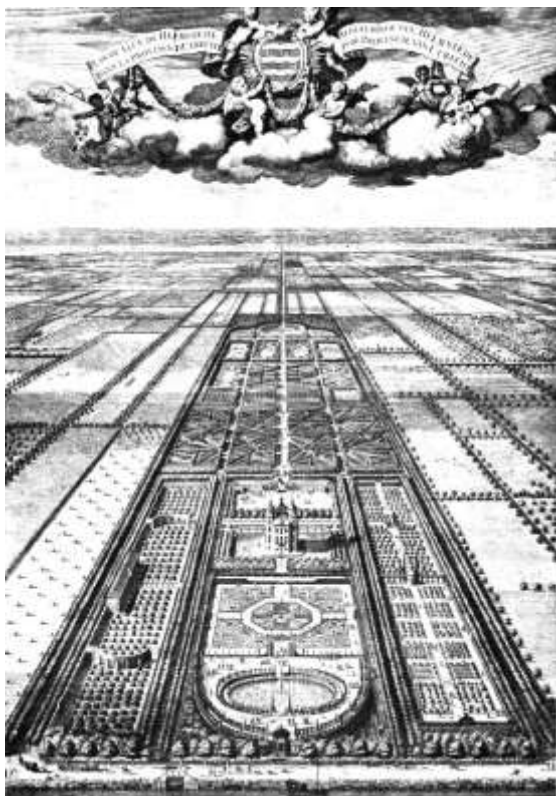
Ryc. 54. Leon Alberti. Zasada symetrii



Ryc. 55. Symetria barokowego ogrodu typu palais entre cour et jardin (pałac pomiędzy dziedźcem i ogrodem): A – dojście typu patte d'oie (gęsiej łapki); B – brama; C – avant cour (dziedziniec przedni); D – cour d'honneur (dziedziniec honorowy); E – pałac; F – salon ogrodowy; G – kanał i boskiety; H – park; J – krajobraz; K - widok

Ortogonalność

Dążenie do uporządkowanego widoku powoduje, że preferujemy struktury, w których linie przecinają się pod kątem prostym, tworząc układy prostokątne (ortogonalne). W układzie ortogonalnym, czyli prostokątnym, zasada symetrii determinuje wszystko, co się w nim znalazło. Całość jest uporządkowana, bo wzrok jest prowadzony wzdłuż linii, a kierunek patrzenia zmienia się o kąt 90° . Żyjemy w takim układzie ścian, mebli i większości przedmiotów. Do dzisiaj tak jest uporządkowana przestrzeń większości miast, pól, lasów i ogrodów użytkowych. Taki był sposób organizowania przestrzeni w renesansowym, kwaterowym, ogrodzie włoskim (ryc. 56) i barokowym ogrodzie typu francuskiego. Układ ortogonalny oparty na kwadraturze cechuje podwójna symetria, która oddziałuje na nas w zależności od tego, czy patrzymy wzdłuż boków kwadratów, widzimy wtedy według reguł perspektywy środkowej, czy wzdłuż przekątnych kwadratów. Wtedy widzimy przestrzeń w perspektywie ukośnej. Oprócz czytelnej ortogonalności, opartej przeważnie na prostopadłym ruszcie komunikacyjnym, możemy wprowadzić ortogonalność ukrytą. W takim wypadku, przed wykonaniem projektu, nanosimy na mapę zasadniczą, siatkę kwadratów i tworząc nieregularne formy, podporządkowujemy je liniom siatki. W efekcie nieregularny układ cechuje harmonia, bo chociaż nie widzimy, to odczuwamy regularność zaprojektowanego układu.



Ryc. 56. J. Moucheron. Widok ogrodu w Heemstede (Gothein 1914)



Ryc. 57. Topher Delaney. Ogród na dachu banku w San Francisco

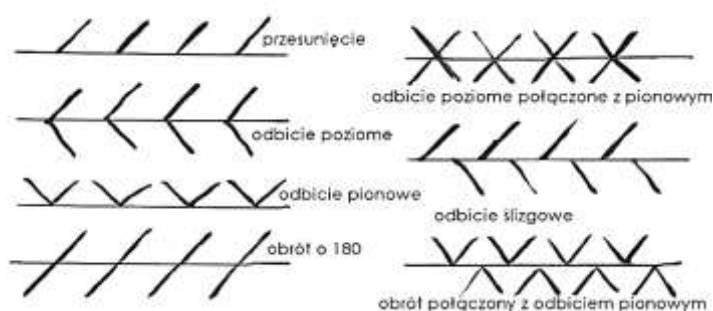
Multiplikacje

Uporządkowanie znaczy dla nas także powtarzalność, zwielokrotnienie. Ortogonalność może się potęgować w multiplikacji, czyli powtarzalność prostokątnych pól. Takie multiplikacje widzimy w regularności elewacji budynków mieszkalnych, zabudowie podmiejskich osiedli, ogrodzeniach. Czytamy taką przestrzeń jako uporządkowaną. Przestrzeń, którą cechuje ład – ładną. Czasem zwielokrotnienie form daje poczucie zwielokrotnionego oddziaływania. Podnosi rangę miejsca, tak, jak ogród Topher Delaney na dachu banku w San Francisco, gdzie użyła ona wielokrotnie wiatrowskazów (ryc. 57). Tak, na zasadzie multiplikacji stopni, działają monumentalne schody, czy spiętrzone dachy chińskich pagód. Powtarzalność jest zasadą widzenia przestrzeni i porządkowania jej. Jak mówiliśmy wcześniej, rytm występuje jako ekwiwalent widzenia przestrzeni w wielości planów, dzięki powtarzalności form multiplikacja czyni tę przestrzeń skondensowaną i bezpieczną. Takie uporządkowanie może stanowić podstawę do budowy estetycznej formy uporządkowanej, czyli ornamentu. Z multiplikacją wiąże się pewne niebezpieczeństwo. Forma zmnożona, przekształcając się w ornament traci na znaczeniu. Traci także znaczenie indywidualna forma jej multiplikowanych składników.

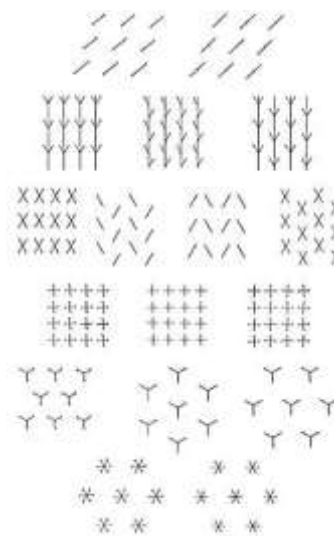
Ornament

Ornament może wystąpić pod postacią formy liniowej albo płaszczyznowej, kiedy pokrywa powierzchnię, na którą patrzymy. Ornament liniowy prowadzi nasz wzrok wzdłuż linii. Dlatego, jeżeli nie występuje samodzielnie, jest przeważnie umieszczany

wzdłuż krawędzi styku dwóch płaszczyzn. Struktura ornamentu liniowego opiera się na siedmiu przekształceniach formy tworzącej multiplikowany układ liniowy. Są to: przesunięcie, odbicie ślizgowe, odbicie poziome, odbicie pionowe, obrót o 180°, odbicie poziome połączone z pionowym, obrót połączone z odbiciem pionowym (ryc. 58). Mamy tutaj multiplikację zorganizowaną w kilku wariantach, czyli całe bogactwo ornamentu zamyka się w powtarzalności form. Tak, jak ornament liniowy prowadzi wzrok, ornament płaszczyznowy go zatrzymuje. Wypełnia pionowe lub poziome płaszczyzny. Stwarza też więcej, bo siedemnaście dwuwymiarowych deseni (ryc. 59), opartych na przesunięciu i obrocie wyjściowej, zmultiplikowanej formy (Barrow 1998).



Ryc. 58. Zasada budowy ornamentu liniowego opartego o 7 przekształceń

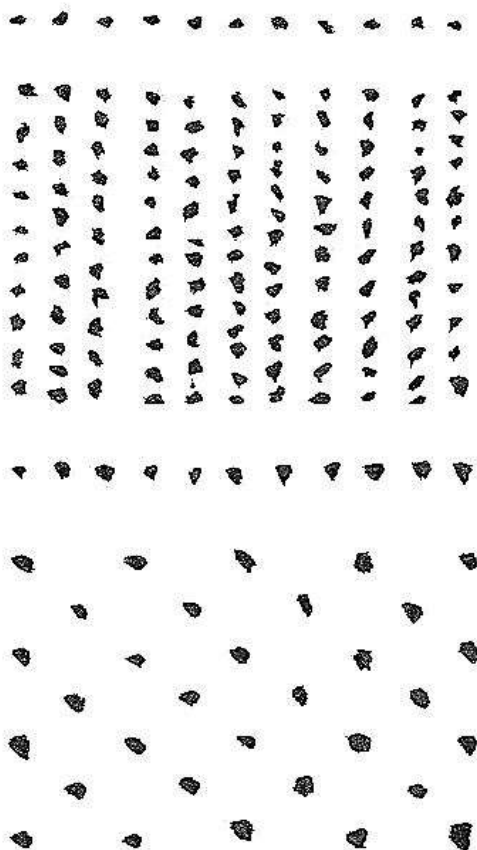


Ryc. 59. Zasada budowy ornamentu płaszczyznowego opartego o 17 przekształceń

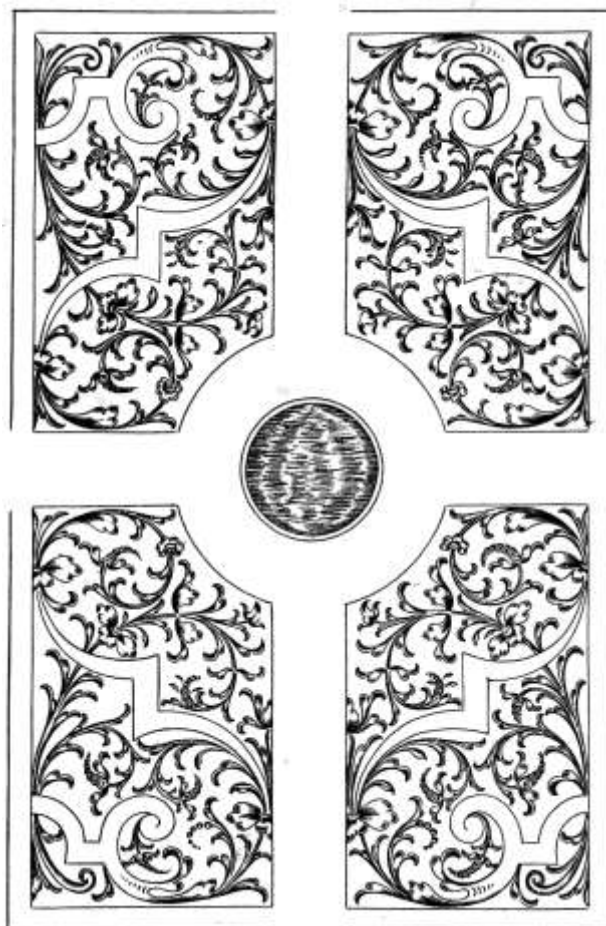
Z zasady układ liniowy prowadzi oko, a układ płaszczyznowy ornamentu je zatrzymuje. Można jednak wydobyć formy linearne z płaszczyzny poprzez zasadę grupowania form. Operując odstępami dzielącymi zmultiplikowane elementy, wydobywamy z płaszczyzny formy linearne. Wzrok będzie wtedy prowadzony po płaszczyźnie wzdłuż tych form, albo formy będą umieszczone na płaszczyźnie oddzielnie, zatrzymując nasz wzrok (ryc. 60). Naturalnie formy tworzące ornament mogą posiadać własną dynamikę, co pokazuje rysunek ogrodowego parteru (ryc. 61). Cecha prowadzenia wzroku wzdłuż linii występuje jako wynik konieczności ostrego widzenia przy wąskim jego promieniu. Prowadzenie wzroku wzdłuż krawędzi płaszczyzn powoduje, że obraz krawędzi wpływa na sposób widzenia samej płaszczyzny (ryc. 62). Także to, że przenosimy wzrok z krawędzi do środka płaszczyzny w procesie percepcji, wpływa na sposób naszego widzenia. Można to zaobserwować na tzw. spirali Fräsera, która w rzeczywistości jest zbudowana z koncentrycznych kół (ryc. 63).

Jak widzimy, rytm powstał z porządkowania widzenia przestrzennego, a ornament, jako dekoracja został utworzony z rytmu powtarzalnych form. Ornament stabilizuje kompozycję, porządkując (do końca baroku) układ głównych punktów kompozycji. W romantyzmie pomijano tę rolę ornamentu, bo w kompozycjach malowniczych operowano bezpośrednio planami w przestrzeni wewnątrz ogrodowych i krajobrazo-

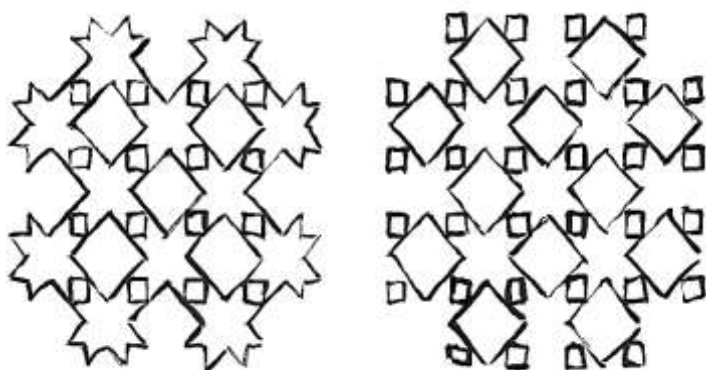
wych w taki sposób, jak to percepowano w przestrzeni rzeczywistego krajobrazu. Ornament w tym czasie występował jako dekoracja elementów architektonicznych, gdyż eklektyzm odwoływał się do wyposażonej w dekorację architektury historycznej.



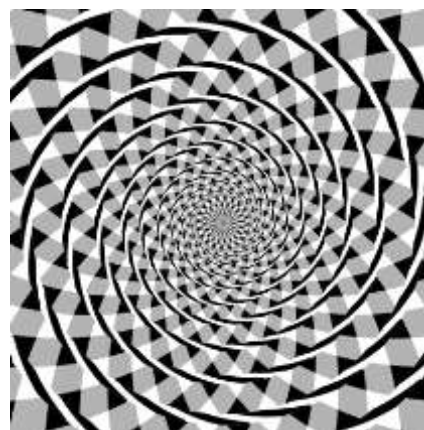
Ryc. 60. Zasada grupowania elementów ornamentu



Ryc. 61. J. Boyceau. Rysunek parteru w paryskim Ogrodzie Luksemburskim. Widzimy tutaj odbicie poziome połączone z pionowym.

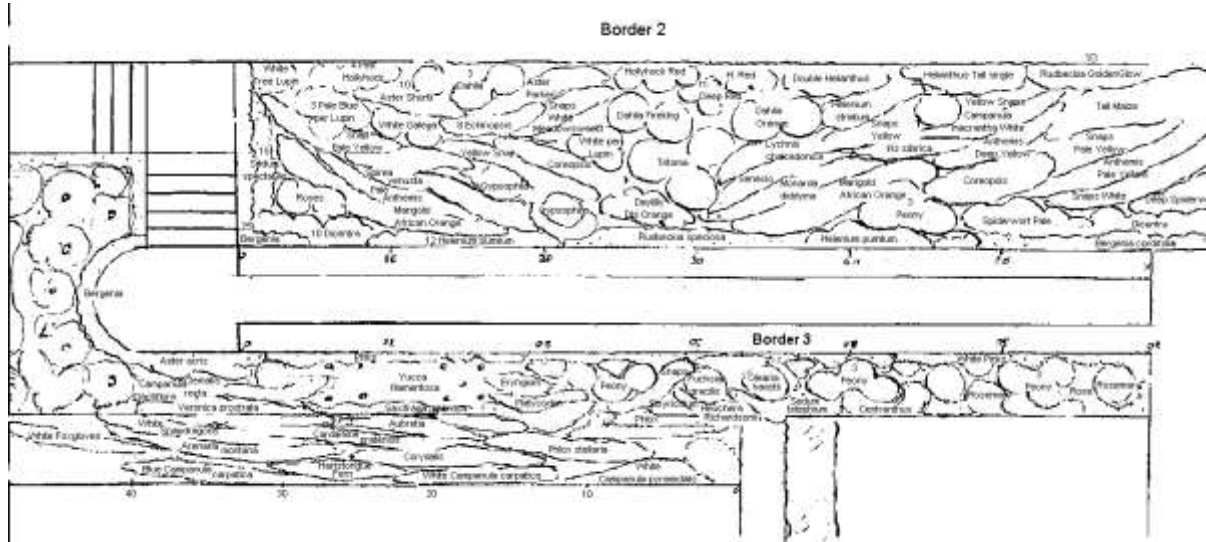


Ryc. 62. Wpływ granic na wygląd płaszczyzny

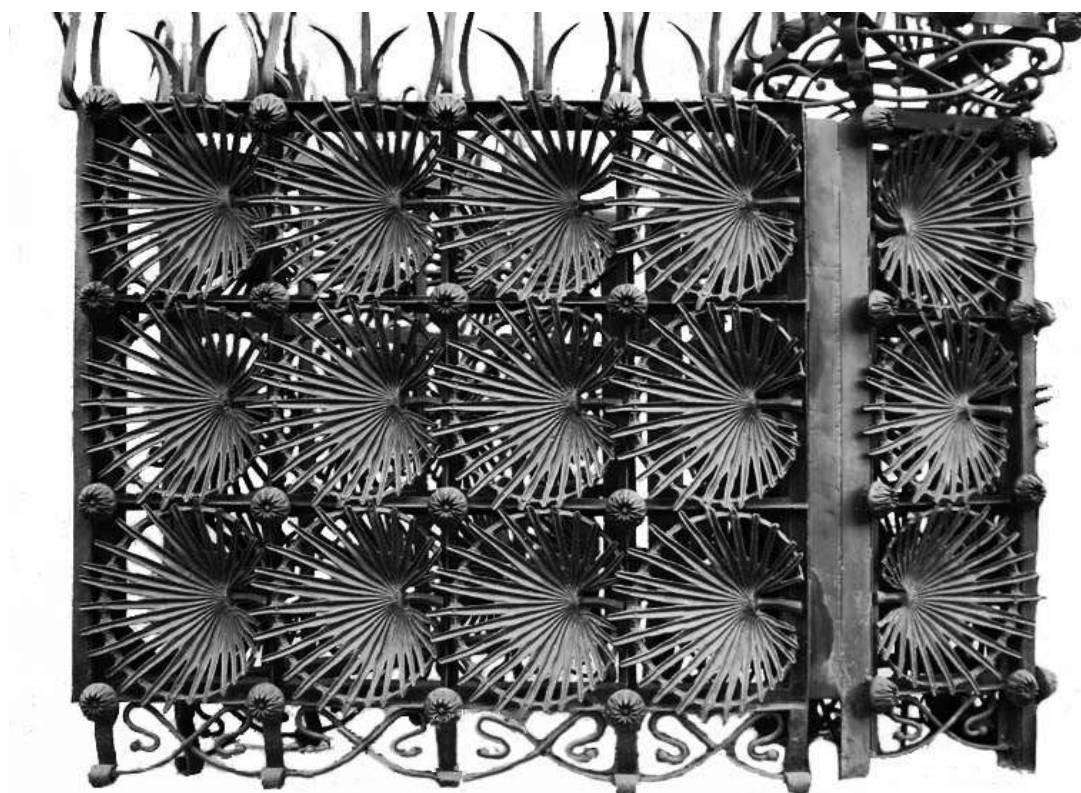


Ryc. 63. Spirala Frasera (Gombrich 2009)

Na przełomie XIX i XX wieku, wraz z geometryzacją przestrzeni ogrodu, związaną z powrotem do prostych wczesnorennesansowych układów przestrzennych, propagowanych przez angielskie ruchy *Prerafaelitów*, a później *Arts & Craft*, powrócono do ornamentu, jako ekwiwalentu rytmu. Jednak ten ornament stracił swoją wyraźną, geometryczną strukturę, przybierając wygląd nieformalnej abstrakcji. W podobny sposób wyglądał w rabatach bylinowych Angielki Gertrudy Jekyll (ryc. 64) i w barwnych zestawieniach roślin u Francuza Claua Moneta w jego ogrodzie w Giverny. W ornamentyce Hiszpana Antonio Gaudiego ten abstrakcyjny ornament zaczął wracać do postaci rytmu opartego na porządkach zaobserwowanych w przyrodzie (ryc.65).



Ryc. 64. Gertruda Jekyll. Projekt rabaty, 1908 rok.

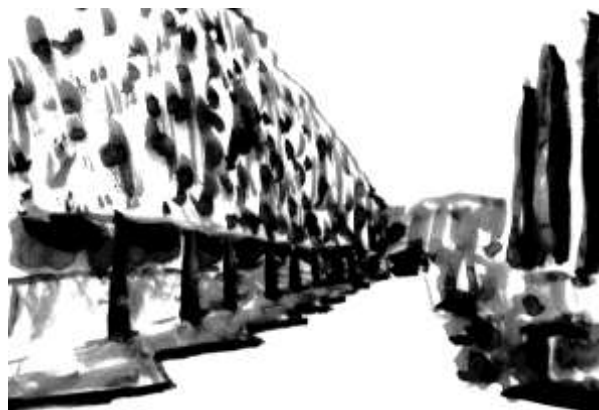


Ryc. 65. Antoni Gaudí. Krata z parku Güel w Barcelonie

Jeżeli przełom wieku charakteryzowała abstrakcja zamiast ornamentu, to modernizm wrócił bezpośrednio do cechującego ornament rytmu. Możemy to zaobserwować w ogrodzie Roberta Malleta-Stevensa z paryskiej wystawy sztuki nowoczesnej z 1925 roku, gdzie nawet drzewa miały rytmiczne korony wykonane z betonu (ryc. 66). Rok wcześniej, dla kolekcjonerki sztuki afrykańskiej, Jeanne Tachard, Pierre-Emile Legrain wykonał ogród, w którym nawet trawnik miał zrytmizowaną, prymitywną formę (ryc. 67). Modernizm nie potrzebował ornamentu, jako elementu stabilizującego kompozycję, ale ornamentu zrytmizowanego, który tę kompozycję dynamizował, zgodnie z nową ideą postępu. Czasem cały park był oparty na ornamencie prowadzonym przez jego promenadę, jak w wypadku parku zdrojowego w Ciechocinku (ryc. 68).



Ryc. 66. Robert Mallet-Stevens. Ogród z konkretnymi drzewami



Ryc. 67. Pierre-Emile Legrain. Ogród Jeanne-Tachard



Ryc. 68. Zygmunt Hellwig. Park zdrojowy w Ciechocinku

Ornament ma ogromne znaczenie dla dekoracji, czyli dla uczynienia z przedmiotów i miejsc pospolitych, przedmiotów i miejsc wyróżnionych. Dlatego ornamenty są umieszczane w miejscach ważnych dla kompozycji całości. Towarzyszą miejscom wnikania przez użytkowników do kompozycji (przy wejściu do parku, czy budynku), w punktach centralnych kompozycji i wzdłuż najważniejszych linii kompozycyjnych. W parkach ornamenty występują w rysunku nawierzchni, w rysunku kwiatowych rabat i przy dekoracji budowli oraz powierzchni architektonicznych.

Barwy

Podczas, gdy linie i płaszczyzny prowadzą nasz wzrok w celu intelektualnego rozpoznania otoczenia, to barwa otoczenia ma silniejsze oddziaływanie emocjonalne. Siatkówka naszego oka jest zbudowana z czterech rodzajów receptorów. Trzy z nich, to słupki, położone w centrum siatkówki. Odbierają one trzy podstawowe, odbierane w świetle dnia barwy: niebieską, żółtą i czerwoną. Działają podobnie, jak nasze drukarki barwne, w których trzy kałamarze z tymi barwnikami wytwarzają wielobarwne obrazy. Czwarte receptory, czyli położone na obrzeżach siatkówki pręciki odbierają tylko natężenie światła. Dlatego o zmroku, kiedy działają wrażliwsze na światło pręciki, widzimy świat szarym. Spośród szerokiego spektrum promieniowania elektromagnetycznego widzimy tylko w wąskim zakresie światła widzialnego, ponieważ promienie ultrafioletowe są dla naszych oczu szkodliwe, a promienie podczerwone są tłumione przez ciepło dna oka. W naturalnych warunkach świat jest zdominowany przez wąski zakres barw: zieleń fotosyntezujących roślin, błękit odbijającego się w wodzie nieba, biel obłoków i brązy ziemi. Pozostałe kolory występują jako barwy zagrożające (ogień) lub pobudzające (barwy dojrzałych owoców). Dlatego te kolory cechuje silne oddziaływanie emocjonalne. Najlepiej oddziaływanie emocjonalne barw możemy sprawdzić na przykładzie barw występujących na znakach drogowych. Przy ich wykonywaniu wykorzystano te oddziaływania. Znaki ostrzegawcze mają czerwoną krawędź, żółte pole i czarny rysunek; składa się to na znak potrójnego ostrzeżenia przed niebezpieczeństwem. Znaki zakazu mają czerwoną krawędź, białe tło i czarny rysunek, czyli stanowią podwójne ostrzeżenie. Znaki ograniczenia prędkości mają czarny rysunek na białym tle i są pojedynczym ostrzeżeniem. Znaki nakazu i znaki informacyjne odwołują się do barw odbieranych jako bezpieczne; nie mają kolorowej krawędzi i biały rysunek występuje na niebieskim tle. Mają charakter informacyjny i tylko w szczególnych, niebezpiecznych sytuacjach są uzupełniane czerwoną i żółtą barwą. Znaki kierunku i miejscowości oznaczone są albo bielą na zielonym tle, albo brązowym rysunkiem na białym tle – ich barwy uspakajają, że jedziemy właściwie. Jak widzimy nasza uwaga jest zwrócona przede wszystkim na akcenty barwne występujące poza barwami zieloną i niebieską, które w niektórych kulturach nie są nawet wyróżniane odrębnymi nazwami (Gage 2010). Stąd tak ważne jest akcentowanie barwą ważnych miejsc w kompozycjach opartych na materiale roślinnym. W swoim malarstwie pejzażowym wykorzystywał to francuski malarz z połowy XIX wieku Camille Corot, który w zielonym pejzażu umieszczał czerwone akcenty barwne, które ożywiały pejzaż. Uszczypliwie mówiono o jego obrazach, że przedstawiają czerwonego robaka na zielonym liście kapusty. Oprócz kolorów tęczy, w świetle odbitym możemy dostrzec biel, w której są zawarte wszystkie odbite barwy, czern, która wszystkie barwy pochłania oraz brąz, który stanowi mieszaninę barw. Biała barwa rozświetla towarzyszące jej kolory, czarna barwa pogłębia ich nasycenie, a barwa szara uwydatnia kolory. Brązy harmonizują kolory, dlatego dodatki do ubrań (buty, paski, teczki i torebki) są tej barwy, żeby można ich użyć do ubrań różnej barwy.

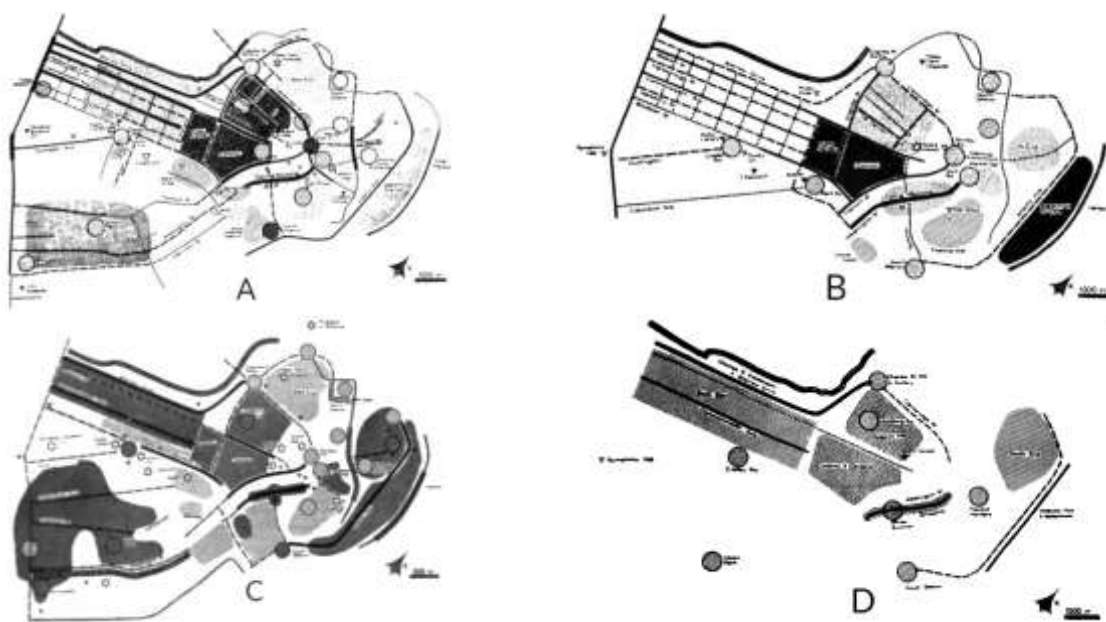
Wspomniałem wcześniej, że w parku elementem silnie oddziałującym na nas jest nastrój. Dodajmy, że ze względu na naturalne pochylenie głowy i inne czynniki, większość bodźców (ok. 80%) doływa do nas z bezpośredniego otoczenia, przede

wszystkim z podłoża, którym idziemy. Stąd, obok towarzyszących nam rabat kwiatowych, ogromną rolę w parku odgrywa barwa, struktura i dekoracja nawierzchni dróg i placów, po których się poruszamy. Czarny asfalt czyni park ponurym, nawierzchnie trawiaste pociągają nas, a czerwone, ceglane nawierzchnie aktywizują. Szare, twarde, granitowe lub betonowe nawierzchnie przyspieszają nasz krok, a ziemne, przepuszczalne nawierzchnie o barwie piasku, gliny, skłaniają nas do wolniejszego spaceru. Słowno kolorystycznie, o naturalnych barwach materiały używane w ogrodzie to szarości piasku, kamieni (także użytych w gabionach) i betonu oraz brązy stali cortenowskiej, które dobrze harmonizują z barwami występującymi w przyrodzie. W przestrzeniach miejskich, żeby opanować występujący tam chaos wizualny i informacyjny, musimy mocniej uderzać kolorem i barwnym światłem.

Człowiek jako narzędzie porządkowania przestrzeni

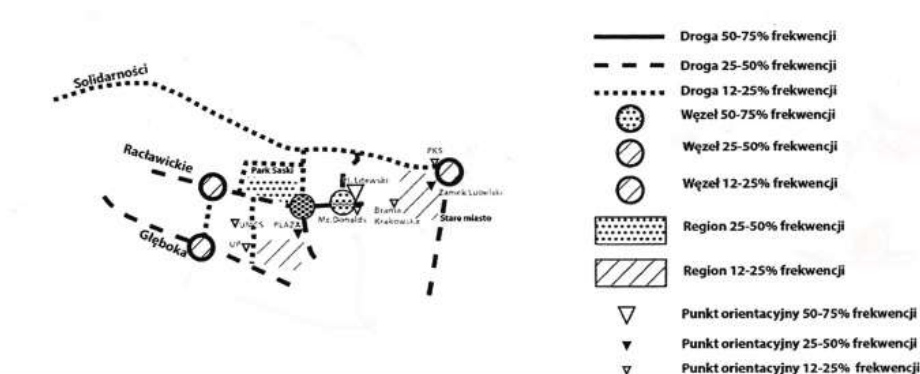
Mapy mentalne

Przed półwiekiem amerykańscy badacze: Kevin Lynch (2011) oraz Peter Gould z Rodneyem White (1974) stworzyli pojęcie *mapy mentalnej* (mentalmaps). Badając zapamiętywane przez mieszkańców miast cechy krajobrazu miejskiego stwierdzili oni, że nie jest on zapamiętywany w sposób mechaniczny, ciągły. Lynch na przykład zaobserwował, że orientujemy się w przestrzeni miasta wyróżniając miejsca o szczególnych cechach. Posługując się danymi z wywiadów przeprowadzonymi z mieszkańcami miasta, wykorzystując sporządzane przez nich mapki oraz przeprowadzając samodzielnie rekonesans w badanych obszarach, wyodrębnił pięć elementów krajobrazu o wyróżniających się cechach, które służyły mieszkańcom do orientowania się w mieście (ryc. 69).



Ryc. 69. Kevin Lynch. Mapa mentalna Bostonu. A – na podstawie wywiadów z mieszkańcami; B – na podstawie sporządzonych przez nich szkiców; C – na podstawie przeprowadzonego rekonesansu; D – na podstawie wywiadów, szkiców i rekonesansu.

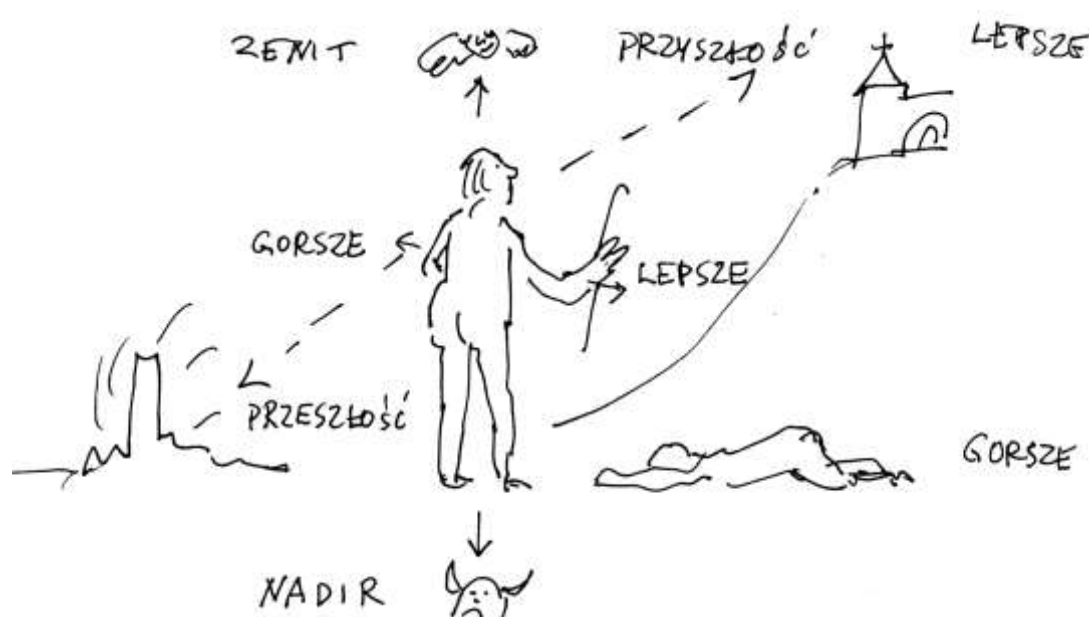
43



Ryc. 70. Emil Augustynowicz. Mapa sporządzona na podstawie relacji studentów spoza Lublina

Człowiek jako podmiot w przestrzeni

Jak mawiał komunistyczny pisarz w okresie największego upadlania ludzi w jego ojczyźnie: *Człowiek, to brzmi dumnie*. W każdym razie na pewno jest dumny wobec swojego otoczenia. To znaczy, że wszystko wokół siebie do siebie przymierza i sobie podporządkowuje. Sam, swoim ciałem, określa wartość otoczenia (Yi-Fu Tuan 1987). Jak pisaliśmy, percepcja otoczenia przebiega w trakcie naszego przemieszczania się w krajobrazie. Dlatego, w sposób naturalny to, co jest przed nami, traktujemy w kategoriach przyszłości, a to, co pozostawiliśmy za sobą, traktujemy w kategoriach przeszłości. Jeżeli projektujemy w parku trasę przemieszczania się jego użytkowników, to powinniśmy o tym pamiętać. Ponieważ jesteśmy praworęczni to to, co pojawia się po naszej prawej stronie, traktujemy jako ważniejsze od tego, co jest położone po naszej lewej stronie. Analogicznie, to, co jest położone wyżej, jest uważane za ważniejsze od tego, co jest położone niżej. Nie przypadkiem niebo jest w niebie, a piekło pod ziemią. Stąd schody prowadzą nas do ważnych miejsc, a posągów nie umieszcza się w zagłębieniach, ale na cokółkach (ryc. 71).

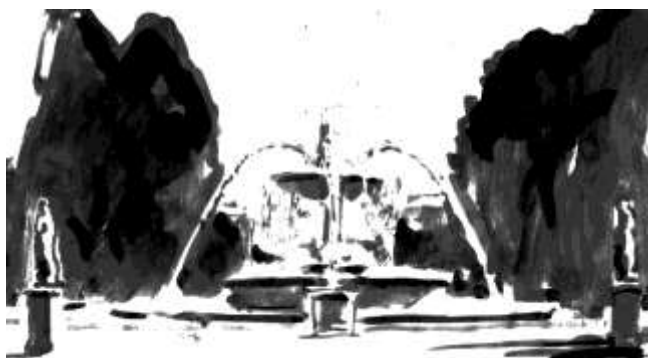


Ryc. 71. Wartościowanie przestrzeni wynikające z pozycji człowieka

Jak widzimy, każdy odbierany przez nas obraz odnosimy do siebie, porównując go do naszego usytuowania w przestrzeni, a także do naszego działania. Wiąże się to ze spersonalizowanym traktowaniem naszych, powiązanych z otoczeniem, relacji. Nasz stosunek do otoczenia jest uwarunkowany przez czynności naszego ciała, które jest przedłużeniem naszych zmysłów. Stąd nasze czynności, traktowane jako przyczyny naszych stanów percepcji, są wyrażane poprzez swoiste znaki i funkcje. Z nich budujemy formy, które niosą znaczenia, a skutkiem tych znaczeń są idące w ślad za nimi oddziaływania. Brzmi to w dość skomplikowany sposób, ale gdy posłużymy się przykładami, wygląda to jaśniej. Dalej te przykłady.

Jeżeli **ja sam** występuję jako przyczyna powstania czegoś, to tego znakiem będzie punkt, a funkcją miejsce. Z mojej relacji przestrzennej jako osoby, można zbudować takie formy, jak: otłacz, kamień, drzewo, źródło. Znaczenie takiej formy, to środek, centrum, a jej oddziaływanie, to koncentracja. Za przykład formy, która reprezentuje to **ja**, może służyć ekwiwalent źródła - fontanna w warszawskim Ogrodzie Saskim (ryc. 72).

Jeżeli przyczyną jest moja pozycja wyrażana poprzez **stanie**, to tego znakiem będzie pion, a funkcją ustawienie. Z tego możemy zbudować takie formy, jak: kolumna, stos, wieża. Znaczeniem takich form może być erekcja, a ich oddziaływanie to uwaga, uduchowienie, koncentracja. Przykładem wyrażającym formę **stania**, może służyć figura Chrystusa Króla w Świebodzinie (ryc. 73).



Ryc. 72. Fontanna w warszawskim Ogrodzie Saskim (ja)



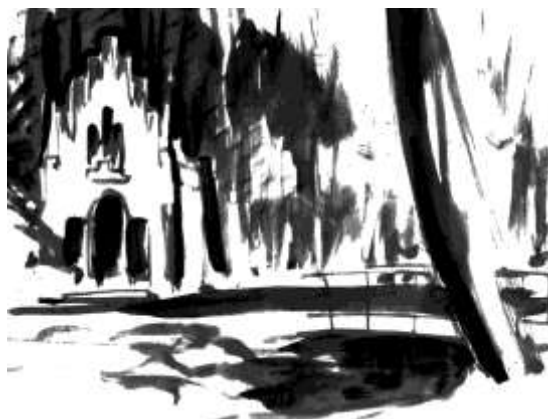
Ryc. 73. Posąg Chrystusa Króla w Świebodzinie (stanie)

Jeżeli przyczyną dla tworzenia znaku jest pozycja wyrażona przez moje **leżenie**, to tego znakiem będzie poziom, a funkcją przechowywanie. Z tego możemy zbudować takie formy, jak: dom, czy grób. Znaczenie takich form, to gromadzenie, a ich oddziaływanie, to spokój, bezpieczeństwo. Przykładem wynikającym z takiej formy może służyć sarkofag znajdujący się w parku w Natolinie (ryc. 74).

Jeżeli przyczyną do tworzenia znaku jest moje działanie, określone jako **chodzenie**, to tego znakiem będzie rytm, a funkcją komunikacja. Z tego możemy zbudować takie formy, jak: droga, aleja. Znaczenie tych form, to: odmierzanie, wartościowanie a ich oddziaływanie, to połączenie, efekt. Przykładem zbudowanym z takiej relacji formy może być Droga Krzyżowa w Głotowie (ryc. 75).



Ryc. 74. sarkofag w Natolinie (leżenie)



Ryc. 75. Droga Krzyżowa w Głotowie (cho-
dzenie)

Jeżeli przyczyną tworzenia bezpiecznej przestrzeni mnie otaczającej jest moje odczucie **terytorialności**, to tego znakiem będzie koło, a funkcją wydzielenie. Z tego możemy zbudować takie formy, jak ogrodzenie. Znaczenie takiej formy to zamykanie, a jej oddziaływanie, to prywatność. Przykładem takiej formy przestrzennej, oczywiście obok wszystkich ogrodzeń, może służyć labirynt (ryc. 76).

Jeżeli przyczyną jest potrzeba związana z moją **orientacją** w otaczającej przestrzeni, to tego znakiem będzie krzyż, a funkcją uporządkowanie. Z nich możemy zbudować takie formy, jak: ortogonalność, układ współrzędnych. Znaczenie takich form, to czytelność miejsca, a oddziaływanie, to układ logiczny, racjonalny. Przykładem może służyć podporządkowany regułom geometrii i z wielkim kanałem w formie krzyża pośrodku, ogród w Wersalu (ryc. 77).



Ryc. 76. Labirynt (terytorialność)

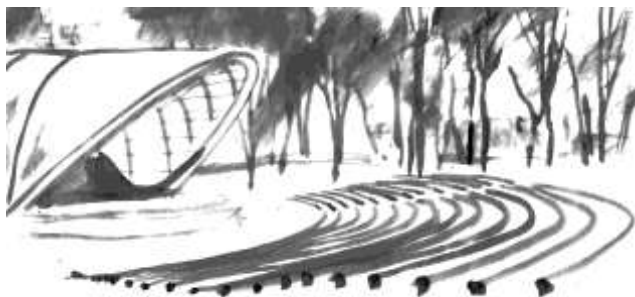


Ryc. 77. Ogród w Wersalu (orienta-
cja)

Jeżeli przyczyną jest moje działanie, służące wykopaniu zagłębienia w ziemi, określone jako **wybranie**, to tego znakiem będzie wgłębienie, a funkcją schronienie. Z tego możemy zbudować takie formy, jak: amfiteatr, rynek, wnętrza ogrodowe. Znaczenie takich form określa zstępowanie, a ich oddziaływanie, to wewnętrzność. Przykładem formy odpowiadającej takim działaniom, może służyć amfiteatr w lubelskim Ogrodzie Saskim (ryc. 78).

Jeżeli przyczyną jest moje działanie, służące wypiętrzeniu ziemi, określone jako **nasypanie**, to tego znakiem będzie góra, a funkcją widok. Z tego możemy zbudować

takie formy, jak: schody, zbocza, tarasy. Znaczenie takich form określa wstępowanie, a ich oddziaływanie, to zewnętrżność. Przykładem formy wynikającej z takiego działania, mogą służyć tarasy parku w Sanssouci (ryc. 79).



Ryc. 78. Amfiteatr w lubelskim Ogrodzie Saskim (wybranie)



Ryc. 79. Tarasy w parku Sanssouci (nasypanie)

Ja i inni

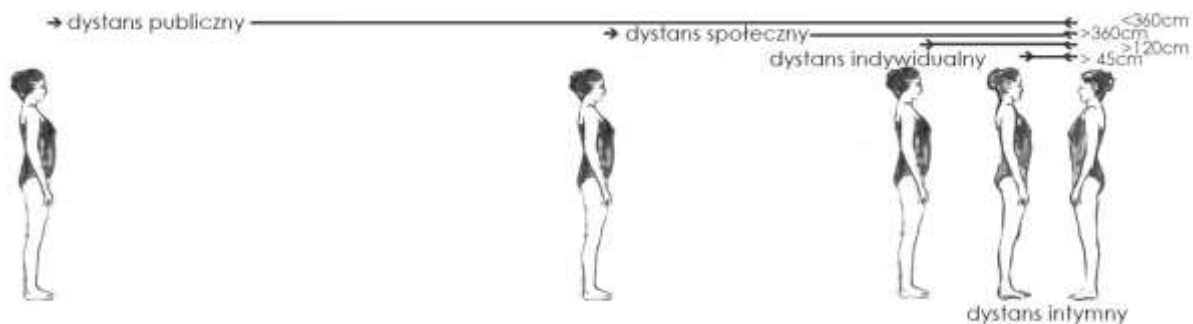
Nikt nie jest samotną wyspą! Człowiek jest istotą społeczną! Te banalne stwierdzenia są oparte na rzetelnej wiedzy. Nasze relacje z innymi stanowią podstawę każdego życia. Także relacje, które są oparte na fizycznej odległości pomiędzy nami. Naukę o takich relacjach, określonych przez fizyczne odległości Edward Hall (1976) nazwał proksemiką i podzielił te odległości na następujące dystanse: dystans intymny, dystans indywidualny (osobisty), dystans społeczny i dystans publiczny (ryc. 80).

Dystans intymny, to odległość do 45 centymetrów. W tak bliskiej odległości komunikujemy się wszystkimi zmysłami i wzajemne relacje przebiegają w tak angażujący nas kontakt, że nie interesujemy się otoczeniem w dalszych dystansach. Nazywamy dystans intymny relacjami miłości lub walki. Ponieważ większość naszych narządów zmysłowych znajduje się z przodu ciała, dlatego, jeżeli jesteśmy do takich relacji zmuszani przez warunki zewnętrzne (windy, masowa komunikacja w godzinach szczytu), staramy się unikać kontaktu twarzą w twarz; ustawiamy się tyłem lub bokiem do towarzyszącego nam współpasażera, odwracamy twarz, a przynajmniej odwracamy od niego wzrok.

Dystans indywidualny (osobisty) pomiędzy ludźmi, to odległość do 120cm. W tym dystansie widzimy już w pełni twarz drugiej osoby, znajdujemy się w zasięgu jego rąk, ale nie pozostajemy już pod wpływem bodźców oddziaływujących na nas podprogowo (dotyk, ciepło i zapach ciała). Taki kontakt nie wymaga już zmysłowego zaangażowania, wymaga natomiast pełnego zaangażowania intelektualnego i jest charakterystyczny dla rozmowy dwóch lub trzech osób. Jeżeli znajdziemy się w takiej sytuacji twarzą w twarz, unikanie kontaktu słownego uważane jest za niegrzeczność.

Nieco większy, bo sięgający już 360cm jest dystans społeczny. W tym dystansie ogląd interlokutora obejmuje również jego postawę i związaną z tym mowę ciała oraz kontekst otoczenia. Relacja, szczególnie, jeżeli odnosi się do małej grupy (6 osób – ryc. 81) lub grupy większej (do 12 osób – ryc. 82) obejmuje wszystkich jej uczestników. Taki dystans służy swobodnej wymianie myśli i dla takich grup projektujemy większość miejsc do siedzenia, takich jak eksedry i budowli, takich jak altany w parku. Dla takich grup możemy już określać socjogramy, czyli odczytywać relacje panujące po-

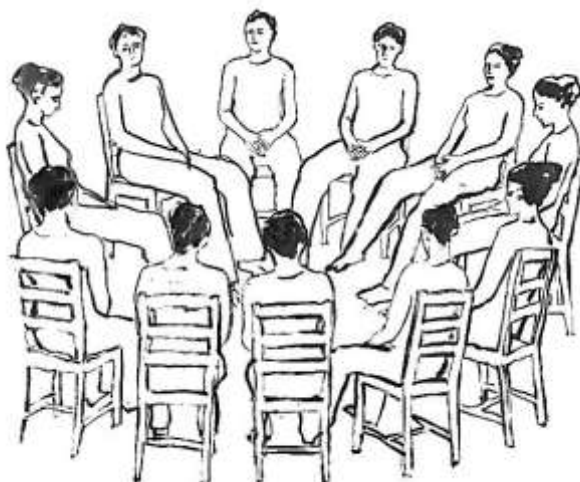
między poszczególnymi uczestnikami grupy, które wynikają z ich wzajemnego przestrzennego usytuowania. Możemy, poprzez odpowiednie zorganizowanie miejsc zajmowanych w przestrzeni przez takie grupy, wpływać na te relacje. Przykładem może służyć miejsce do siedzenia dla grup młodzieży, zaprezentowane na międzynarodowej wystawie ogrodowej IGS w 2013 roku w Hamburgu (ryc. 83).



Ryc. 80. Dystanse w relacjach międzyludzkich



Ryc. 81. Relacje w małej grupie



Ryc. 82. Relacje w dużej grupie

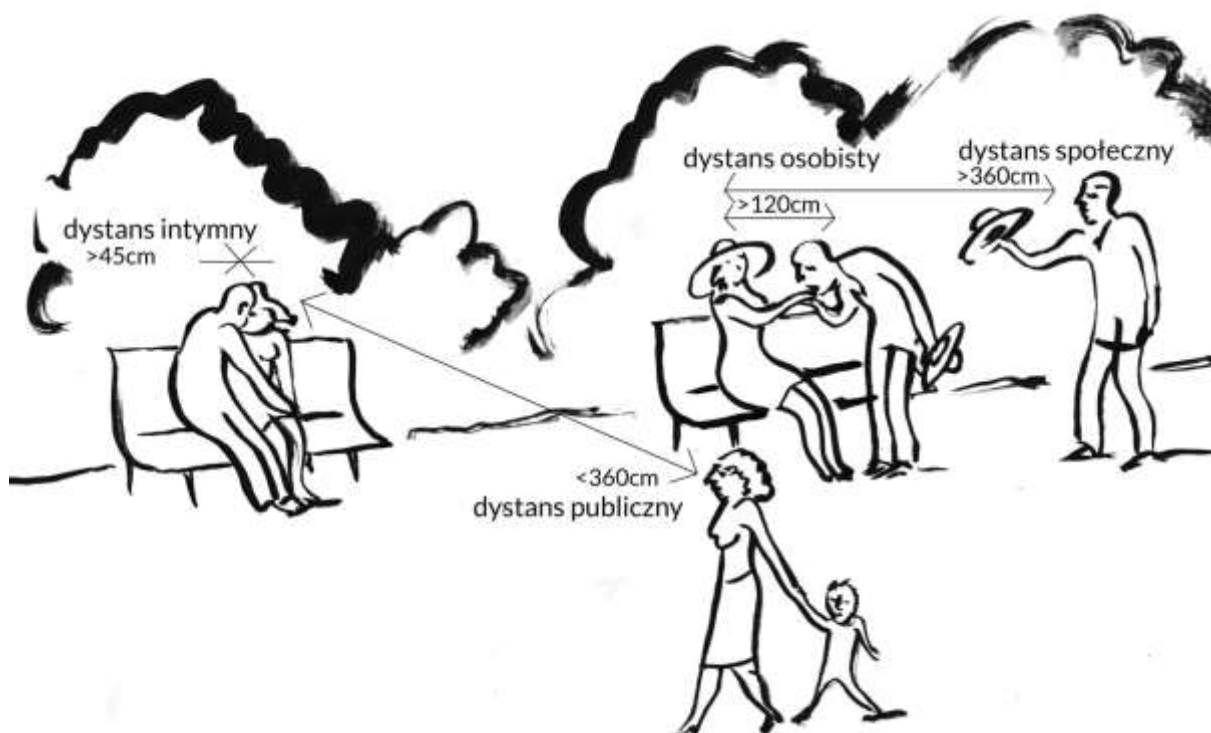


Ryc. 83. Ławki w ogrodzie dla młodzieży, IGS, Hamburg, 2013

Kolejnym dystansem, liczącym powyżej 360cm jest dystans publiczny. Ten dystans jest zarezerwowany do komunikacji jednokierunkowej, czyli relacji aktora z publicznością, wykładowcy ze studentami i przywódcy z defilującymi przed nim zwolennikami. W

parku takimi dystansami rozgrywane są wzajemne relacje na promenadzie parkowej, gdzie możemy zawierać nieformalne kontakty (ryc. 84). Pomiędzy siedzącymi na ławkach, a spacerującymi utrzymywany jest dystans ca 360cm, leżący na granicy kontaktów publicznych i społecznych. Jest on łatwy do przekroczenia i nawiązania kontaktów w bliższych dystansach, ale nie jest to wymagane.

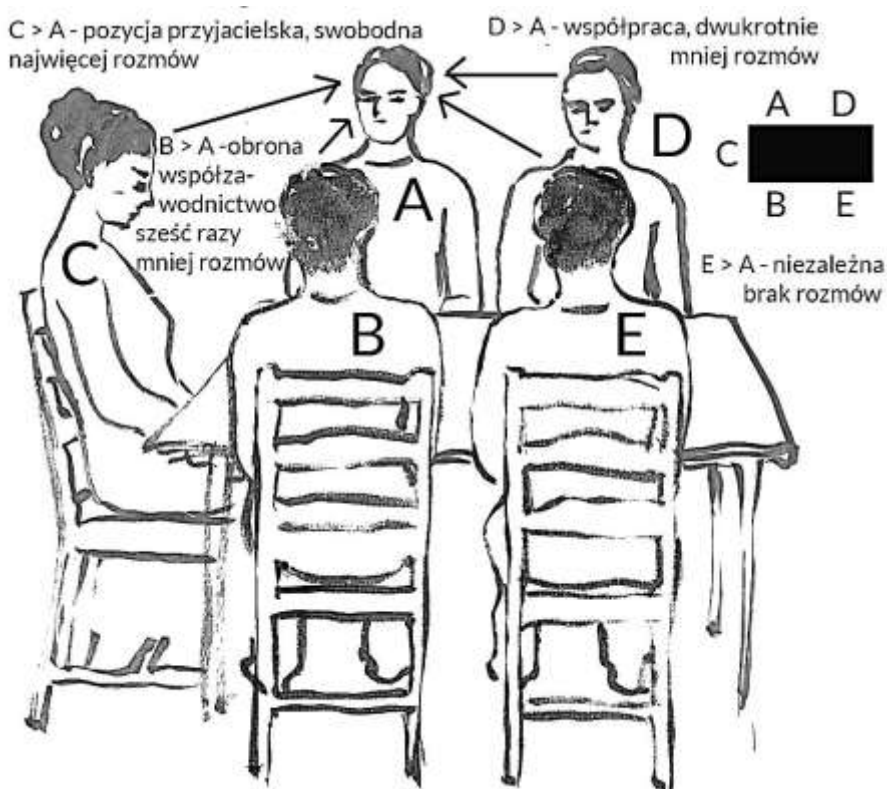
Człowiek jest nie tylko istotą społeczną, ale jest także istotą terytorialną, która powinna dysponować terytorium ograniczającym niepożądane kontakty społeczne. Z moich badań (Rylke 1986) wynika, że przy terytorialności nasz dystans od innych wynosi nieco ponad 20m. Jeżeli przełożymy to na wymiary przestrzenne, odpowiednią dla takiego dystansu jest powierzchnia terytorium licząca około 400m². Taką wielkość posiadają niewielkie ogrody przydomowe, rodzinne i działkowe. W sytuacji mniejszych powierzchni wznosimy różne, wzmacniające nasze poczucie terytorialności przegrody, od parawanów plażowych do stosowania zabudowy szeregowej w podmiejskich osiedlach.



Ryc. 84. Dystanse międzyludzkie na parkowej promenadzie

Jak wspomniałem poprzednio, człowiek posiada receptory zmysłów umieszczone głównie na frontowej części ciała, toteż jego relacje z innymi nie zależą wyłącznie od dystansu pomiędzy ludźmi, ale również od ich wzajemnego usytuowania. Najsilniejsze jest usytuowanie face to face (twarzą w twarz), stąd w bliższych kontaktach jest ono uważane za pozycję konfrontacyjną (ryc. 85, relacja B-A). Do takich konfrontacji dwupartyjnego systemu jest zbudowana na przykład londyńska Izba Gmin i tak są zbudowane stadiony dla drużynowych rywalizacji sportowych. Trzeba wspomnieć z tej okazji, że usytuowanie ludzi w uporządkowany sposób, ich uszeregowanie w rzędach ławek, wymusza u tych ludzi dyscyplinę i podporządkowanie się zewnętrznym rygorom. Może tu chodzić o zachowanie dyscypliny partyjnej czy stadionowej. Tak zwany *ukryty program szkolny* wdrażania do

posłuszeństwa jest oparty na wychowaniu dzieci, a później młodzieży, uszeregowanych w rzędach ławek. Jeżeli umieścimy kierującego nimi nauczyciela naprzeciwko i w odległości publicznego dystansu, a także na podwyższeniu, zapewniamy mu pozycję dominującą w klasie. Ten sposób usytuowania generuje jednokierunkowe relacje od wywyższonego do *poniżonych*. Tak są skonstruowane sale kinowe, pomieszczenia szkolne i wykładowe. Tak przemawia do tłumów z balkonu polityczny przywódca. Usytuowanie równoległe (ryc. 85, relacja D-A), skłania do współpracy, stąd też taka konstrukcja szkolnych ławek, prezydialnych i panelowych stołów. Równocześnie takie usytuowanie ludzi nie wymusza między nimi relacji, mogą więc w sytuacji zatłoczenia zajmować np. na parkowej ławce miejsca ludzie nie pragnący nawiązywania między sobą kontaktu. Jeżeli jednak w pobliżu widzimy wolne ławki, zajęcie takiego miejsca jest czytelną, chociaż niezobowiązującą próbą nawiązania kontaktu. Usytuowanie naprzeciwko, ale nie bezpośrednio (ryc. 85, relacja E-A), definiuje postawę niezależną. W parkach widzimy, jak przenosi się ławki i umieszcza naprzeciwko siebie, przy czym siadający kładą nogi na przeciwległej ławce, wykluczając zajęcie przez kolegów wrogiej pozycji. Miejsce naprzeciw zajmowane jest w sytuacji rywalizacji, na przykład przy grze w szachy, warcaby, czy karty. Ostatnia z pozycji, *en trois quart* (na trzy czwarte, ryc. 85, relacja C – A), ułatwia nawiązywanie kontaktu.



Ryc. 85. Relacje uzależnione od zajmowanej pozycji w kontakcie bezpośrednim

Zajmowaniu takich pozycji służyły specjalne półkoliste siedziska, eksedry, znane od starożytności. Wymieniona różnorodność możliwych relacji powoduje, że w sytuacji braku lidera, dla zbiorowości ludzkiej buduje się obiekty w kształcie półkola lub koła, w których mogą następować różne formy relacji. Tak jest zbudowany nasz Sejm, tak

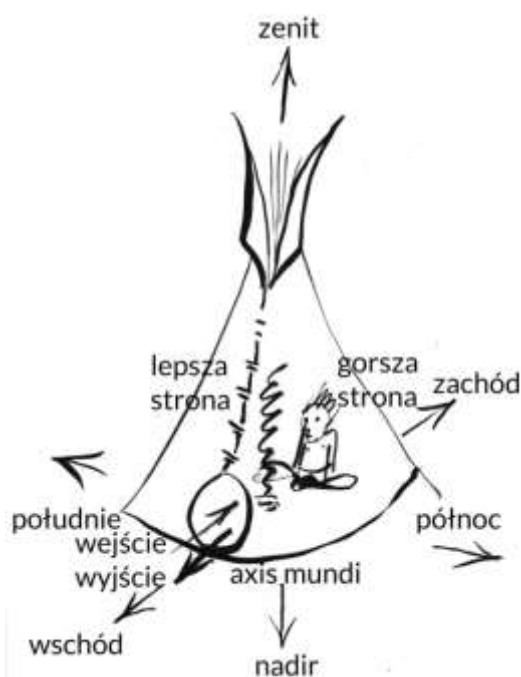
są wznoszone amfiteatry, sta-diony, cyrki, sale teatralne i operowe. Tak ustawiamy krzesła w salach seminaryjnych i na nieformalnych zebraniach. Bogactwo wzajemnych relacji międzyludzkich wynikających z odległości pomiędzy nami i wzajemnego usytuowania, pozwala nam na niewerbalne przekazywanie istotnych informacji społecznych. Psychologowie i socjologowie badają usytuowania ludzi na takich spotkaniach, kreślą socjogramy, które określają związki łączące uczestników badanej grupy i jej strukturę. Projektując miejsca spotkań ludzi powinniśmy pamiętać, że ich forma określa rodzaj relacji, które w tak zbudowanym miejscu będą przeważać.

Człowiek i miejsce

Dzisiaj w Polsce wszyscy pędzimy osiadły tryb życia, stąd bardzo istotna jest nasza relacja do miejsca zamieszkania. Kiedyś koczownik traktował swoje przenośne mieszkanie – namiot, jako jeszcze jedno ubranie, które zakładał na noc. Wcześniej mówiliśmy o pozycji człowieka w przestrzeni, teraz te same relacje przestrzenne możemy zauważyć w sposobie zorganizowania przestrzeni w namiocie, gdzie ten człowiek mieszkał. Także przez namiot, jak przez człowieka, przebiega *Axis mundi* (oś świata) biegnąca od paleniska do sięgającego nieba otworu w namiocie ponad ogniskiem. Za ogniskiem znajduje się legowisko, a naprzeciw niego wejście do namiotu. Po prawej ręce spoczywającego za ogniskiem mieszkańca znajduje się ważniejsza część namiotu, a po jego lewej ręce część pośledniejsza (ryc. 86a). Namiot, jak ubranie rozpięte na ziemi, cechowała pewna odmienność od swobodnej pozycji człowieka w przestrzeni, wyrażająca się w *związaniu namiotu z ziemią i z kosmosem* – konkretnie z przebiegiem słońca po niebie. Wejście do namiotu znajdowało się od wschodu, ponieważ rano wychodzono z niego w kierunku wstającego słońca a wieczorem, w kierunku zachodzącego słońca wracano. Orientacja domów wobec stron świata jest także dzisiaj istotną cechą architektury. Dzisiaj również bloki mieszkalne stawiamy orientując je w kierunku wschód – zachód. Taki porządek określa tzw. *linijka słońca*, prowadząca promienie ultrafioletu w głąb mieszkania, by mogły zabijać prątki gruźlicy. Przez długi okres kościoły wznoszono z prezbiterium skierowanym na wschód, symbolicznie w kierunku Jerozolimy, a pałace w kierunku zachodnim –w kierunku zachodzącego słońca, na wzór Wersalu - rezydencji Ludwika XIV zwanego *Królem Słońce*. Ponieważ człowiek jest istotą społeczną, to od początku ludzkie siedziby grupowały się w zespoły, powtarzające orientacje pojedynczej siedziby. Obóz koczowników to namioty otaczające pusty plac, w obrębie którego koncentrowało się społeczne życie mieszkańców (ryc. 86b).

W Polsce życie w pełni osiadłe nastąpiło dopiero w średniowieczu, od 13 wieku, kiedy trójpółowka (pole dzielone na trzy części, z której tylko jedną część uprawiano, drugą zostawiano odłogiem i trzecią, którą wykorzystywano jako pastwisko, żeby odzyskała właściwą żyzność) pozwoliła na zakładanie wsi i miast. Gospodarstwa wiejskie otaczały tzw. *nawsie*, czyli pusty, wspólny obszar leżący pośrodku wsi. W centrum tego obszaru znajdowała się dominanta w postaci kościoła, jeżeli była to wieś parafialna, lub zbiornika wodnego, jeżeli kościoła we wsi nie było. Podobnie w miastach zabudowania otaczały miejski rynek. Jeżeli wcześniej mówiliśmy o relacji naszego domu do naszej pozycji w przestrzeni oraz o relacji naszego domu do kierunków wy-

znaczonych przez strony świata, to trzeba powiedzieć, że nasze domy pozostają również w ścisłej relacji do konfiguracji terenu, na którym je wznoszono. Wsie były lokalizowane na zboczach dolin (kalenice dachów sytuowano na wysokości krawędzi niecki doliny) lub na krawędziach moren (ryc. 87); na terenach równinnych na krawędziach tarasów rzecznych i ochraniane przez otaczające drzewa (ryc. 88). Miasta lokalizowano w obszernych dolinach, które eksploatowano a równocześnie nad rzekami, które służyły transportowi towarów, (ryc. 89).



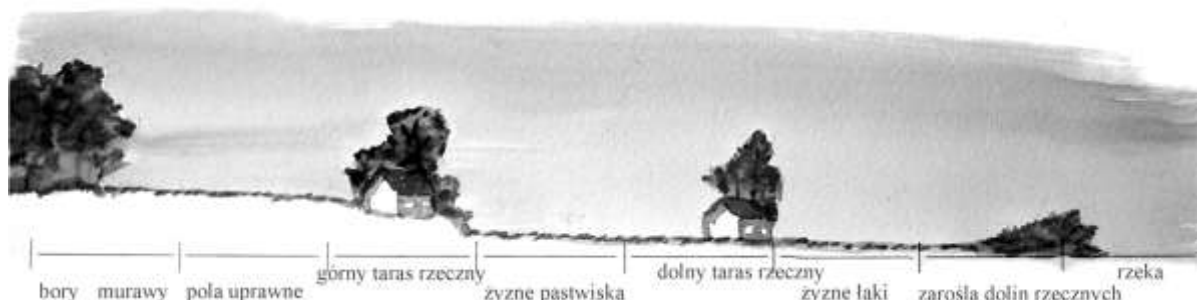
Ryc. 86 a – Indiańskie tipi



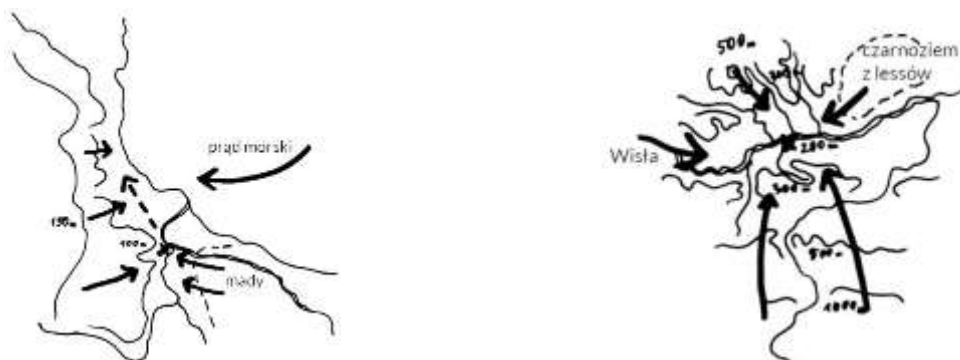
Ryc. 86b – Indiańska wioska



Ryc. 87. Położenie wsi na krawędzi moreny



Ryc. 88. Położenie wsi na krawędziach tarasów nadzalewowych



Ryc. 89. Położenie Gdańska (strzałki pokazują energię grawitacyjną biegnącą wzdłuż stoków dolin, energię płynącą z żyznych ziem Żuław oraz energię nurtu Wisły i prądu morskiego, która rozciąga Gdańsk ku północy wzdłuż wybrzeża) i położenie Krakowa (strzałki pokazują energię grawitacyjną biegnącą wzdłuż stoków dolin, energię płynącą z żyznego czarnoziem z lessów oraz energię nurtu Wisły)

Oprócz relacji do naszej pozycji, do kosmosu (nieba) i warunków miejsca, wsie i miasta pozostawały we wzajemnych relacjach tworząc strukturę krajobrazu kulturowego. Wsie i miasta tworzyły strukturę pokrywającą całą przestrzeń zachodniej i środkowej Europy, w tym także Polski. Wsie lokowano w odległości 3-5km od siebie w zespoły związane wiejską parafią. Ponad siatką przestrzenną tworzoną przez wsie, w odległości 25km od siebie, lokalizowano miasta, połączone drogami ziemnymi i drogami wodnymi. W 19 wieku ta struktura uległa rozszerzeniu. Pomiędzy wsiami powstały kolonie pojedynczych gospodarstw, a ponad dotychczasową siatką przestrzenną tworzoną przez dotychczasowe miasto, wyrosły ośrodki przemysłowe leżące w odległości około 100km od siebie i połączone liniami kolejowymi. Ponad siatką, tworzoną przez miasta przemysłowe, ostatnio wyrosła nowa struktura uprzywilejowanych ośrodków metropolitalnych, połączonych autostradami, które omijają mniejsze ośrodki, liniami lotniczymi i szybkimi kolejami, które także nie zatrzymują się na stacjach pośrednich.

Oprócz **ja**, jest w drugim człon podtytułu tego podrozdziału, czyli **miejsce**. Przy wyborze miejsca nie ufano własnemu zmysłowi, ufano raczej intuicji zwierząt. Pamiętamy legendę jak Lech zakładał Gniezno w miejscu, gdzie napotkał gniazdo orła. W Rzymie Witruwiusz zalecał wypas bydła na wyznaczonych pod założenie miasta terenach, a następnie wyznaczać właściwe miejsce, po zbadaniu, które z wypasanych zwierząt cieszą się najlepszym zdrowiem. W okresie nowożytnym, w Londynie, wyznaczając miejsce pod szpital wieszano surowe kawałki mięsa i sprawdzano, gdzie psuło się najpóźniej. Wyborowi miejsca poświęcano różne teorie geomantyczne tak skomplikowane, że w Chinach posługiwano się w tym celu specjalnymi kompasami. Według Chińczyków złe miazmaty płynęły nad ziemią, ale w Europie uważano, że płynęły pod ziemią i do ich wykrywania stosowano różdżki i wahadełka - narzędzia wzmacniające naturalne odruchy rąk. Dzisiaj złe oddziaływania, to często przemysłowe zanieczyszczenia powietrza i wody. Ponieważ w Polsce przeważają zachodnie kierunki wiatrów, możemy, znając wysokości kominów z jakich pochodzi emisja zanieczyszczeń, stwierdzić, gdzie opadną pyły zanieczyszczeń, a także, czy spłyną, czy będą zalegać. Podobnie jest z niosącymi zanieczyszczenia wodami podziemnymi i powierzchniowymi. Dla określenia skażeń trudniejszych do wykrycia trzeba sięgnąć

do statystyk zachorowań i na tej podstawie wytypować miejsca do zamieszkiwania szczególnie niebezpieczne.

Jeżeli już dokonano wyboru miejsca, to na nich zakładano siedlisko. Siedliska domów rodzinnych składały się z części skierowanej do obszaru wspólnego (tzw. przedogródki), w których realizowały się kontakty społeczne oraz z części tylnej (za domem), w której realizowano program funkcjonalny i rodzinny. Skierowana do społeczności frontowa część zajmowanego miejsca była związana z potrzebą terytorialności i podziału na część prywatną i publiczną. Ta potrzeba jest tak silna, że może ulegać relokacji. Badania Edyty Winiarskiej - Lisieckiej (2016) wykazały, że także przy zabudowie wielorodzinnej przy wejściach do budynku znajduje się określona przez tzw. *oznaki terytorialności*, przestrzeń traktowana przez mieszkańców analogicznie do przedogródków przy zabudowie indywidualnej. Sam ogród jest według Beaty Gawryszewskiej (2006) wyrazem relacji jego właściciela z krajobrazem. Człowiek w takim ogrodzie znajduje się w centrum świata. Także w tym wypadku przez jego siedzibę przebiega *Axismundi* – oś świata. Człowiek potrafi nie tylko zmieścić cały świat w swoim ogrodzie – potrafi ten świat przenieść do swojego mieszkania! Zamiast źródła ma kran lub miskę. Zamiast słońca lampę i kaloryfer. Zamiast widoku – okna, telewizję i Internet. Zamiast przyrody – kwiatki w doniczkach, kota lub psa. Powinniśmy pamiętać, że pojęcie: ja i miejsce, nie dotyczy tylko konkretnego miejsca jakie zajmujemy. Jest naszym miejscem, które zajmujemy w świecie z całym bagażem powiązań społecznych, egzystencjalnych i eschatologicznych.

Człowiek jako użytkownik krajobrazu

Krajobraz możemy określać na dwa sposoby: jako krajobraz oglądany i jako krajobraz zamieszkiwany. Różnica polega na naszym emocjonalnym stosunku do miejsca, w którym przebywamy. Jeżeli połączymy ogląd krajobrazu z jego zamieszkiwaniem, pozwoli nam to na powiązanie krajobrazu ze sposobem jego zamieszkiwania, z tradycją kształtowania przestrzeni życiowej i wpisywania się w krajobraz. Krajobraz staje się miejscem, w którym człowiek może istnieć i działać (Lewicka 2012). Krajobraz tworzy wówczas ze swoimi mieszkańcami całość. Zmienia się, przede wszystkim w wyniku gospodarowania jego mieszkańców. Jednak zarówno krajobraz, jak i jego mieszkańcy, nie ulegają w pełni zmianom. Jeżeli w istniejącej strukturze ekonomicznej wyróżnimy gospodarki: łowiecką, rolniczą, przemysłową i gospodarki najnowsze oparte na usługach i doświadczeniu, to każdemu typowi gospodarki odpowiada stosownie ukształtowany krajobraz i wykorzystująca go społeczność. Nowsze systemy gospodarowania nakładają się na systemy wcześniejsze, tworząc skomplikowane układy ekonomiczne. W podobny sposób tworzy się wielowarstwowy krajobraz i struktura społeczna. Tworzy się konglomerat krajobrazów wykształconych w różnych okresach i konglomerat charakterystycznych dla tych okresów typów jego współczesnych mieszkańców. Przekształcające się krajobrazy i społeczności nie były zastępowane, ale wzbogacane przez pojawiające się kolejne krajobrazy i społeczności, a tracące na znaczeniu wcześniejsze społeczności dalej egzystują w swoich kurczących się krajobrazach. Dlatego tradycja kształtowania przestrzeni życiowej i wpisywania się w krajobraz funkcjonuje wzbogacając i różnicując krajobraz. Każdy z krajobrazów można obejrzeć pod różnymi kątami: pod kątem jego genezy, czyli jak krajobraz po-

wstał; pod kątem typu krajobrazu, czyli z jakich elementów się składa; pod kątem sposobu eksploataowania, czyli jak krajobraz wykorzystujemy; pod kątem stworzonej infrastruktury, czyli co wykonaliśmy, żeby krajobraz eksploatować; pod kątem związku z mieszkańcem, czyli jak się kształtują relacje pomiędzy krajobrazem i jego użytkownikami; pod kątem charakteru i sposobu zorganizowania mieszkańców; pod kątem demografii, czyli stanu populacji; pod kątem patronatu, czyli powiązana świata ziemskiego, rzeczywistego, ze światem duchowym, wyrażanym przez religijność mieszkańców krajobrazu. Geneza krajobrazu dotyczy okresu, w którym określony typ krajobrazu zaczął się kształtować. Eksploatacja krajobrazu dotyczy sposobów wykorzystania jego zasobów. Infrastruktura pokazuje system połączeń mieszkańców krajobrazu z jego zasobami. Dalej możemy analizować charakter mieszkańców krajobrazu, ich związki z tym krajobrazem, zasady organizowania się i łączenia. Demografia określa presję populacji na środowisko. Patroni to święci, do których się modlą użytkownicy krajobrazu, ponieważ krajobraz jest organizmem nie tylko istniejącym w warstwie materialnej, lecz także w warstwie duchowej, a ta warstwa była w Polsce zorganizowana zgodnie z tradycją katolicką. Poniżej przedstawię tabelaryczną analizę poszczególnych typów polskiego krajobrazu i na rysunkach przedstawię charakterystyczne dla tych krajobrazów widoki.

Krajobraz łowcy (ryc. 90)

Geneza	Powszechna, archaiczna
Typ krajobrazu	Ekotony, strefy brzegowe lasów i wód, potencjalna roślinność naturalna lub potencjalna roślinność kulturowa, czyli obszary pokryte roślinnością o względnie trwałym charakterze, historycznie niezmiennym, powstałe w wyniku użytkowania ziemi (Wysocki, Sikorski 2009)
Eksploatacja	Nieprzetworzone produkty krajobrazu
Infrastruktura	Szlaki zwierzęce
Związek z człowiekiem	Naturalny i estetyczny
Typ użytkownika	Mobilny i cierpliwy
Organizacja	Stowarzyszenia męskie (łowieckie, wędkarskie) i działania indywidualne (grzybiarze) odniesione do pozyskiwania pożytków z krajobrazu przyrodniczego
Demografia	Populacja ustabilizowana
Patroni	Św. Piotr – patron rybaków i św. Hubert – patron myśliwych - związek abstrakcyjny, mitologiczny

Krajobraz rolnika plemiennego (ryc. 91)

Geneza	Powszechna, plemienna VIII-XIV wiek
Typ krajobrazu	Stałe zakotwiczenie na wyróżnikach topograficznych: wzniesieniach i zagłębieniach terenu, na wyspach; potencjalna roślinność naturalna lub potencjalna roślinność kulturowa, zbiorowiska zastępcze

Jego eksploatacja	Niskoprzetworzone produkty krajobrazu, gospodarka ekstensywna
Infrastruktura	Grody w zasięgu wzroku, połączone drogami wodnymi i ziemnymi
Związek z człowiekiem	Terytorialny, okresowy
Typ użytkownika	Wspólnotowy i indywidualny; mobilny na określonym terytorium
Organizacja	Stowarzyszenia odniesione do pożytków roślinnych z krajobrazu użytkowanego okresowo (działkowcy)
Demografia	Ustabilizowana, rodzina rozbudowana jako organizm społeczny
Patroni	Św. Jakub powiązany z powszechnym w średniowieczu ruchem pielgrzymkowym i związanymi z ruchem pielgrzymkowym intencjami.



Ryc. 90. Krajobraz łowcy - ekoton przybrzeżny



Ryc. 91. Krajobraz rolnika plemiennego - klasztor Ojców Benedyktynów w Tyńcu pod Krakowem

Krajobraz rolniczy (ryc. 92)

Geneza	Zachodnioeuropejska, średniowieczna XIII-XVI wiek
Typ krajobrazu	Powiązane z wodą krawędzie fizjograficzne (moreny, tarasy nadzalewowe), na nich osadzone wsie i miasta; potencjalna roślinność naturalna lub potencjalna roślinność kulturowa, zbiorowiska zastępcze
Jego eksploatacja	Niskoprzetworzone produkty krajobrazu, gospodarka intensywna
Infrastruktura	Wsie, co 3-5 km; miasta, co 25 – 35 km, połączone drogami wodnymi i ziemnymi
Związek z człowiekiem	Stały
Typ użytkownika	Zorganizowany prawnie i rodzinie; podział na terytorialnego wieśniaka i mobilnego mieszczanina
Organizacja	Samorządy: sołectwa i gminy (chłoporobotnicy, handel Internetowy)
Demografia	Ustabilizowana, rodzina ograniczona do 3-5 osób, jako orga-

Patroni	nizm ekonomiczno - gospodarczy Ogólni: św. Izydor, patron rolników; św. Florian, chroniący przed pożarami; św. Jan Nepomucen, chroniący przed powodzią; św. Roch, chroniący przed zarazami i patroni parafii – związek opiekuńczy.
---------	---

Krajobraz przemysłowo rolniczy (ryc. 93)

Geneza	Kapitałowa, nowożytna XVI-XIX wiek
Typ krajobrazu	Dwór z parkiem, folwark, wieś, rozłogi monokulturowe; potencjalna roślinność naturalna lub potencjalna roślinność kulturowa, zbiorowiska zastępcze i zbiorowiska estetyczne kształtowane estetycznie
Jego eksploatacja	Niskoprzetworzone produkty krajobrazu, gospodarka rabunkowa, parki tworzone jako enklawy ładu przyrodniczego
Infrastruktura	Wsie, folwarki i miasta połączone drogami wodnymi i ziemnymi
Związek z człowiekiem	Stały
Typ użytkownika	Producent rolny, robotnik rolny, społeczność skonfliktowana wewnętrznie
Organizacja	Związki producentów, związki zawodowe
Demografia	Ustabilizowana, rodzina ograniczona do 4-5 osób
Patroni	Matka Boska, związek opiekuńczy, intencje



Ryc. 92. Krajobraz rolniczy. Panorama Torunia



Ryc. 93. Krajobraz przemysłowo rolniczy. Dwór

Krajobraz przemysłowy (ryc. 94)

Geneza	Wykorzystanie zasobów podziemnych, nowożytna XIX-XX wiek
Typ krajobrazu	Przekształcony poza obszarami chronionymi; monokultury leśne, uprawowe i łąkowe; zbiorowiska zastępcze i roślinność synantropijna, naturalna lub potencjalna roślinność na niewielkich obszarach 1% (rezerваты ok. 1000 ha i parki narodowe ok 3000 km ²)
Jego eksploatacja	Wystandaryzowane dobra produkowane w oderwaniu od zasobów lokalnych, gospodarka podyktowana funkcją nadrzędną

	na produktu
Infrastruktura	Kolonie, miasta i ośrodki przemysłowe położone co 100 km połączone liniami kolejowymi i drogami o nawierzchni utwardzonej,
Związek z człowiekiem	Rozzerwany
Typ użytkownika	Pracodawca, pracownik – społeczność skonfliktowana wewnętrznie
Organizacja	Związek producentów, związek zawodowy, partia polityczna
Demografia	Wzrost, pierwsze przejście demograficzne 1870-1960, szczyt 1900-1914 rok, rodzina jako miejsce wychowania dzieci
Patroni	Św. Krzysztof, patron kierowców; św. Barbara, patronka górników; św. Józef, patron robotników - związek opiekuńczy

Krajobraz usług (ryc. 95)

geneza	Wykorzystanie kapitału, współczesna XX-XXI wiek
Typ krajobrazu	Naturalny, kulturowy, unikalny (morze, jeziora, góry); krajobraz chroniony (parki krajobrazowe, strefy ochrony krajobrazu, ochrona siedlisk natura 2000)
Jego eksploatacja	Krajobraz jako produkt, gospodarka usługowa dostosowana do indywidualnych potrzeb
Infrastruktura	Hotele, pensjonaty i pola kempingowe, drogi szybkiego ruchu, komunikacja lotnicza i wodna
Związek z człowiekiem	Estetyczny i poznawczy
Typ użytkownika	Klient, turysta, nastawiony na własne potrzeby
Organizacja	Organizacje turystyczne, organizacje usługowe
Demografia	Spadek, drugie przejście demograficzne, lata 1960 – 2013, minimum w latach 1990-1999, rodzina jako miejsce zaspakajania potrzeb
Patroni	Św. Bernard, patron turystyki, lokalni i globalni patroni w turystyce pielgrzymkowej - związek zróżnicowany



Ryc. 94. Krajobraz przemysłowy



Ryc. 95. Krajobraz usług. Żagłówki

Krajobraz spotkania (ryc. 96. 97)

Geneza	Przeżycie, współczesna – XXI wiek
Typ krajobrazu	Krajobraz jako tło, miejsce, sceneria
Jego eksploatacja	Dostępność, duch i tradycja miejsca, krajobraz jako dobro osobiste
Infrastruktura	Stadiony, sceny, wsie i parki tematyczne, drogi szybkiego ruchu, komunikacja lotnicza i wodna
Związek z człowiekiem	Powierzchniowy, odczucie
Typ użytkownika	Uczestnik, kibic, widz, słuchacz, uczeń
Organizacja	Organizatorzy imprez, występów, festiwali, świąt, meczy
Demografia	Spadek, drugie przejście demograficzne 1960 – 2013, dotek 1990-1999 rok, rodzina jako miejsce zaspakajania potrzeb
Patroni	Św. Jan Paweł II, jako punkt odniesienia dla spotkań i eventów religijnych.

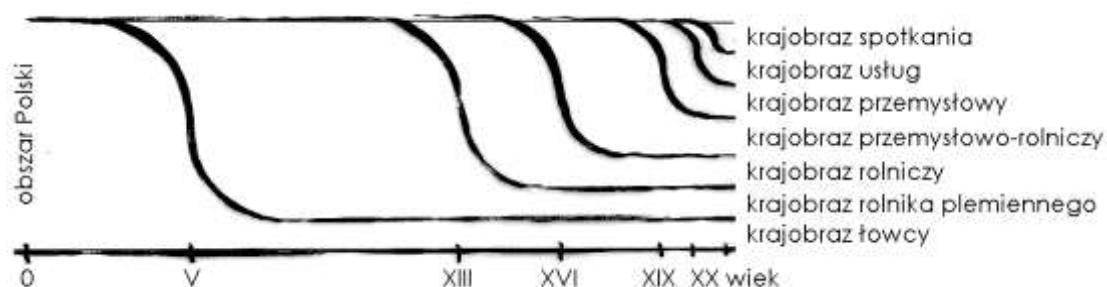


Ryc. 96. Krajobraz spotkania. Brama przejścia w Lednickich Spotkaniach Młodzieży



Ryc. 97. Krajobraz spotkania. Kibice

Jeżeli spojrzymy na proces, w trakcie którego kształtował się polski krajobraz, to widzimy pojawiające się w trakcie historycznego rozwoju kolejne jego warstwy (ryc. 98). Nie zastępują one warstw poprzednich, ale nakładają się na nie wraz ze swoimi użytkownikami. Widzimy też przyspieszenie, z jakim nowe typy krajobrazu pojawiły się ostatnio. Projektując krajobraz powinniśmy pamiętać, że jest on palimpsestem różnych form krajobrazu, sposobów jego użytkowania, a także interesariuszy poszczególnych krajobrazów.



Ryc. 98. Rozwój krajobrazu Polski

Rozdział 2. Kompozycja

Elementy kompozycji. Ich liczba

Numerologia

Już w Biblii przypisywano pewne cechy różnym liczbom. W końcu projektowanie, to w znacznym stopniu składanie pewnej liczby elementów w złożoną kompozycję. I nie jest obojętne, jakiej ich liczby używamy. Na początek numerologiczna tabela z Pisma Świętego wskazująca na znaczenie wybranego tuzina liczb.

Liczba	Znaczenie symboliczne	Przykłady użycia
1	Wyjątkowość, zwłaszcza w odniesieniu do Boga	Pwt 6,4; 2 Krl 19,15
2	Potwierdzenie, pewność	Rdz 41,32; Iz 40,2; Hbr 6,18
3	Nasilenie, podkreślenie znaczenia	Iz 6,3; Jr 7,4
4	Porządek w odniesieniu do spraw ziemskich, powszechność	Rdz 2,10
6	Niedoskonałość, niepełność	2 Sm 21,20; Ap 13,18
7	Pełnia, całość, doprowadzenie czegoś do końca	Jz 6,2–4,15; Ap 5,1–6
8	Doskonałość, nieskończoność, obfitość	Mi 5,5 (5,4, BT)
10	Zupełność w odniesieniu do spraw ziemskich	Ap 13,1
12	Zupełność, zorganizowanie sług Bożych	Ap 7,5–8; 12,1

1 (jeden)

Jedynka, to Bóg, ale także władca i system totalitarny z jego kultem jednostki. Łączy wszystko, jak Janus z podwójnym obliczem, czy Bóg jak A i Ω. Może też symbolizować system demokratyczny z jego wyłączością. W kompozycji przestrzennej jedynka to dominanta, czasem zastępuje je zero, czyli pusta przestrzeń, która też może być dominantą. Jedynka jest także liczbą uprzywilejowaną statystycznie. Rozkład Benforda, to rozkład prawdopodobieństwa występowania określonej pierwszej cyfry w wielu rzeczywistych danych statystycznych. Warto na początku określić znaczenie pierwszych 9 liczb, z których liczba 1 jest najważniejsza, bo występuje w częstotliwości 30,1%, liczba 2 – 17,6%, liczba 3 – 12,5%, liczba 4 – 9,7%, liczba 5 – 7,9%, liczba 6 – 6,7%, liczba 7 – 5,8%, liczba 8 – 5,1%, liczba 9 – 4,6% (Nowak 2002).

Dominanta jako obiekt

Często dominantą wysokościową jest obelisk, stary symbol falliczny. Dominanta może mieć zróżnicowaną formę, odwołującą się do różnych, przekazywanych przez tą formę, znaczeń. W katolickim kręgu cywilizacyjnym ważną, nie tylko w odniesieniu do Rzymu, jest bazylika św. Piotra w Rzymie. Bazylika z zewnątrz symbolizuje kwadrat ziemi i kopułę nieba, a oprócz tego wypiętrzenie ziemi nad miejscem uświęconym przez relikwię (jak stupa buddyjska, czy pogańskie piramidy z Wieżą Babel na czele). Główne znaczenie nadaje jej krzyż na zwieńczeniu latarni (ryc. 99). W Warszawie postawiono w czasach komunistycznych jako dominantę Pałac Kultury i Nauki imienia

Ryc. 100. Lew Rudniew, Pałac Kultury i Nauki, 1955

61

postawiony w pobliżu najwyższego punktu Warszawy. Dla organizacji większych obszarów możemy wykorzystać zespół dominant. Tak Sykstus V uporządkował Rzym tworząc dominanty na jego wzgórzach i łącząc je gwiaździstymi traktami (Giedion 68).

Dominanta jako centrum

Występują też dominanty, które nie działają materialną masą, ale funkcjonują, jako zwornik większej kompozycji. Stanisław August Poniąkowski, którego władza była iluzoryczna, stworzył, a właściwie wykorzystał skromną, symboliczną dominantę dawnej Łazienki Lubomirskiego, położonej u podnóża Zamku Ujazdowskiego w Warszawie. Pałac Łazienkowski po rewitalizacji dokonanej przez króla stanowił ideowy zwornik całego zespołu ogrodowego królewskiej rezydencji. Na pałacu przedstawienia kontynentów i pór roku zostały zapisane w wątku rzeźbiarskim oraz w biegnących od pałacu osi: północnej przedstawiającej króla jako wojownika, południowej określającej go jako gospodarza i poprzecznej, pokazującej króla jako człowieka kultury (ryc. 101). Car, który po utworzeniu Królestwa Polskiego przejął rezydencję łazienkowską, jako władca panujący także nad kościołem, dodał od zachodu do Pałacu Łazienkowskiego cerkiew.



Ryc. 101. Domenico Merlini, Pałac w Łazienkach, 1793



Ryc. 102. Plac Wacława (Vaclavske Namesti) w Pradze



Ryc. 103. Plac Piłsudskiego w Warszawie



Ryc. 104. Frederick Law Olmsted, Central Park w Nowym Jorku, 1958

Inaczej niż królestwa przedstawiają się poprzez dominanty systemy demokratyczne. Demokracje, jako zwornik kompozycji, gdzie zbiegają się jej wektory, pozostawiły puste miejsce, w którym mogą zebrać się wszyscy mieszkańcy miasta. Taką rolę pełniły:

grecka agora, rzymskie forum, średniowieczny rynek, a współcześnie taką rolę pełnią place (praskie Vaclavske Namesti – ryc. 102, warszawski plac Piłsudskiego (ryc. 103) lub parki (jak nowojorski Central Park – ryc. 104). O randze miasta nie świadczy wtedy wysokość, lecz rozległość dominanty. Europejskie normy wymagają na przykład od stołecznego placu wielkości około 2 hektarów.

Jak pisał Chrystian Norberg-Schulz (1983), dominancie towarzyszy miejsce. Trzeba dodać, że trudno znaleźć dominantę, której by nie towarzyszył park. Taką rolę pełnią ogrody watykańskie, zieleń przy Pałacu Kultury, ogród wokół warszawskiego pałacu Łazienki, Ogród Saski przy placu Piłsudskiego. Razem, dominanta i miejsce, tworzą dominantę pełną, istotną nie tylko w sferze kultury, ale również w sferze natury. Dominanta oraz towarzyszące jej miejsce, tworzą wspólnie układ centralny. Według psychologii środowiskowej (Bańka 2002) taki centralny układ zachowania stanowi miejsce, w którym ludzie danego obszaru geograficznego (miasta, wsi) mają najczęstsze kontakty między sobą. Inne układy mają mniejsze znaczenie, bo pozostają w relacji do układu zdefiniowanego przez punkt centralny. Punkt centralny i miejsce mu towarzyszące posiada pięć cech, które je spośród innych miejsc wyróżniają:

1. jest ulokowany centralnie i jest łatwo dostępny dla każdego;
2. jest to skrzyżowanie ruchu, a szczególnie skrzyżowanie ruchu pieszego;
3. jest to miejsce bogate pod względem możliwego wachlarza zachowań, będące mieszkanką różnego typu zachowań i różnych ludzi;
4. jest to miejsce o maksymalnej widoczności i dostępności;
5. jest to miejsce, które daje nieograniczone możliwości siedzenia połączonego ze spożywaniem posiłków oraz napojów.

Jednym słowem taki punkt centralny trzeba określić na podstawie obserwacji (na wsi jest to przeważnie miejsce przy sklepie) i projektować tak, żeby spełniało wymienione pięć punktów.

Jeżeli zamierzamy zaprojektować centrum obiektu, którego zasięgu nie możemy mechanicznie określić poprzez wielkość dominanty, to musimy określić wagę takiego centrum poprzez zawarte w tym centrum znaczenia. To znaczenie może być określone formalnie, poprzez stosowny pomnik czy tablicę, wyjaśniające w opisie znaczenie miejsca, ale może być też określone nieformalnie, poprzez dekorację rzeźbiarską i malarską lub umieszczoną w takim miejscu dekorację utworzoną z roślin, na przykład kwietnik. Możemy do wyróżnienia takiego miejsca wykorzystać znaczenie niesione przez taki archetyp, jak: drzewo (ozdobne, soliterowe), kamień (pamiątkowy, głaz) lub źródło (fontanna). Utworzenie centrum poprzez zachowanie pustej przestrzeni jest trudniejsze, bo wymaga od nas wejścia w skalę krajobrazu. Co oznacza skala krajobrazu? Oznacza wielkość definiowaną przez ściany takiego wnętrza, które pozwalają dostrzec jego sufit, czyli niebo. Średnio w mieście, jak wynika z moich badań, (Rylke 2003), przy takim oglądaniu ściany wnętrza, kąt widzenia wynosi 26°, czyli wymaga ponad dwukrotnej (2,2) naszej odległości od oglądanej elewacji (ryc. 105), chociaż przy kadrze pionowym, ten kąt zmniejsza się do 19° i wymaga już ponad trzykrotnej (3,1) odległości od oglądanej elewacji. Takie wnętrza musi być obszerne, bo jeżeli przyjmijemy skalę krajobrazu, to przy takim kącie patrzenia, wnętrza, oprócz atrakcyjnej wizualnie przynajmniej jednej ściany, powinno zajmować obszar kilku tysięcy metrów kwadratowych (ryc. 106).



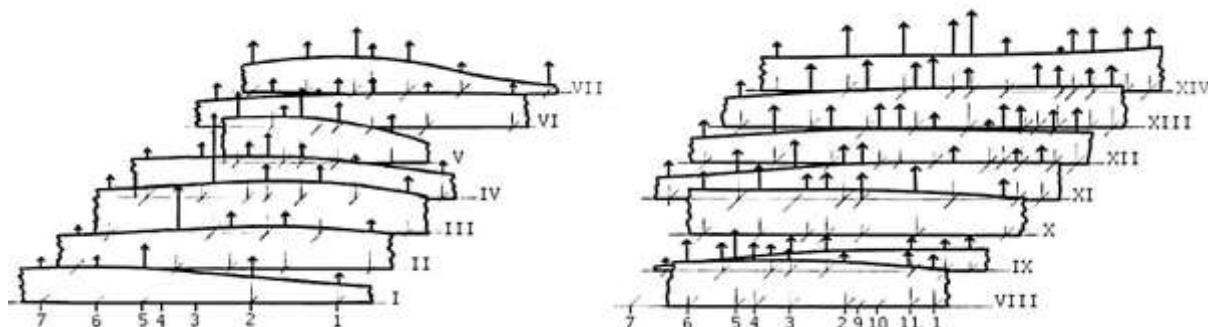
Ryc. 105. Widok na plac Trzech Krzyży w Warszawie



Ryc. 106. Widok z ulicy Marszałkowskiej poprzez plac Konstytucji na kościół Zbawiciela w Warszawie

Dominanta jako wnętrze

Wnętrze może samodzielnie występować jako wyodrębniona przestrzeń. Janusz Bogdanowski (1999) określił je, jako wnętrze konkretne, które składa się ze ścian podłogi i sufitu. Wnętrze konkretne może być monumentalnym wnętrzem architektonicznym, takim jak rzymski Panteon. Może być wnętrzem ogrodowym, takim jak Park Sowińskiego na warszawskiej Woli, zaprojektowanym przez Zygmunta Hellwiga. Dominantę może stanowić centralne wnętrze miejskie, takie jak wcześniej wspomniane praskie Vaclavske Namesti. Janusz Bogdanowski wyróżnia jeszcze obok wnętrza, także reprezentowane przez panoramy *makrownętrze*. Panorama jest widokiem na całość kompozycji krajobrazowej – na jej oblicze. Jest na przykład wprowadzeniem do kompozycji miasta. Dla tradycyjnych panoram miejskich, takie *makrownętrze*, wraz z odbiciem w tafli wody (rzeka, jezioro, morze) było widokiem miasta. W takim widoku, jak na talerzu, pokazane są wszystkie miejskie dominanty. Wysokość elementów panoramy określało znaczenie budowli miejskich. Przykładem może służyć wykonana przeze mnie analiza panoram Warszawy (ryc. 107). Projektowanie panoramy wymaga zwrócenia uwagi na jej widoczność, czyli musimy zadbać, żeby nie była ona zasłonięta z przyjętych przez nas punktów widokowych. To, co w rysunku panoramy jest najważniejsze, to występująca w niej linia podziału nieba i ziemi. Podobnie jest w sytuacji wnętrza krajobrazowego. Także w nim najważniejsza jest linia ścian na tle nieba. Stąd wynika monotoność modernistycznych ulic, w których poziome gzymsy i wyrównana zabudowa niwelowały bogactwo linii horyzontu. Próbował temu zaradzić Marek Budzyński, projektując na warszawskim północnym Ursynowie zróżnicowaną wysokość kondygnacji w blokach z fabryki domów.



Ryc. 107. Wieże widoczne w panoramach Warszawy od 16 do 18 wieku. Grubą linią zaznaczono panoramy od poziomu Wisły do zarysu zabudowy na tle nieba. Strzałkami zaznaczono wysokość ważniejszych budowli na tle nieba. (1. Dzwonnica kościoła Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny; 1581r.; ul. Przyrynek 2 2. Wieża Marszałkowska w murze wewnętrznym na cyplu skarpy, rozebrana w XIX w. 3. Ratusz Starego Miasta, wieża początek XVII w., spalona 1751; rozebrany 1817r. 4. Wieża kościoła Najświętszej Marii Panny Łaskawej (jezuitów); 1609-26r., ul. Świętojańska 10. 5. Archikatedra Ścienia Świętego Jana Chrzcziciela 1406; wieża rozebrana 1602, dzwonnica koniec XVII w., obniżona poł. XVIII w., ul. Świętojańska 4-6. 6. Zamek Królewski (Dwór Wielki XV w., Dwór Nowy XVI w.) 1598-1619. 7. Kościół Świętej Anny (pobernardyński) po 1454; 1518-33, ul. Krakowskie Przedmieście 68. 8. Kościół Znalezienia Świętego Krzyża (pomisjonarski) 1679-1696, ul. Krakowskie Przedmieście 3. 9. Kościół Najświętszej Marii Panny Królowej Korony Polskiej (popijarski) 1660-81, ul. Długa 13-15. 10. Kościół Świętego Jacka (dominikanów) 1604-39, dzwonnica 1760, ul. Freta 8-10. 11. Kościół Świętego Kazimierza (sakramentek) 1688-92, Rynek Nowego Miasta 2). Panoramy: I. Widok Warszawy. Drzeworyt z ConstitucieSeymu Walnego, 1589r. II. Widok Warszawy, miedzioryt z Civitatesorbisterrarum, po 1586, G. Braun i F. Hogenberg; MHW 422. III. Widok Warszawy z RegnisPoloniae, MagniqueDucatusLituanie, 1659 (kopia widoku z końca XVI w) MHW 20130. IV. Chrystian Melich (?). Widok Warszawy ok. 1625r., MHW 291. V. A. van Boot, De Stadt von Warschau, 1627, AP Gdańsk. VI. Widok Warszawy z 1656r. Nicolas Perelle wg E. J. Dahlberga, 1696, MHW 15513. VII. J. J. Feyge. Mniejszy widok Warszawy, 1701. VIII. Widok Warszawy, 1716 r., MNW 99827. IX. Peter van der Aa, Widok Warszawy z 1729r. X. F. B. Werner. Widok ogólny Warszawy z 1751-55, MHW. XI. Bellotto Bernardo zw. Canaletto, Widok Warszawy, 1770, MNW 128663. XII. L. D. A. Motter. Widok Warszawy, 1776, MNW. XIII. J. C. Haffner, Widok Warszawy w II połowie XVIII w., MNW. XIV. Widok Warszawy na patencie cechowym z lat 1809-15, MNW).

2 (dwa)

Dwa, to para, czyli przestrzeń dialogu. Intensywnej akcji rozgrywającej się pomiędzy dwoma równoważnymi elementami. Para, to nie tylko te elementy, to przede wszystkim przestrzeń zawarta pomiędzy nimi. Przestrzeń dialogu i przestrzeń komunikacji, jak na tym kadrze filmowym (ryc. 108). **Para** może tworzyć emocjonalnie nacechowaną dominantę wysokościową, jak bliźniacze wieże (twin towers) w Nowym Yorku (ryc. 109), Dubaju, Kuala Lumpur czy Frankfurtach. Przez analogię do pary prokreacyjnej, jest to przestrzeń o napięciu zmysłowym i emocjonalnym. Przykładem może tu służyć budynek Franka Gehrego w Pradze, który nawiązuje do pary amerykańskich tancerzy Freda Astaira i Ginger Rogers (ryc. 110).

Przez analogię do komplementarności pary, tak złożony zespół tworzy całość, składającą się z dopełniających części jak: dom (pałac) i ogród (park) lub budowla i poprzedzający ją plac. W krajobrazie takie komplementarne zespoły tworzą góra i jezioro. Konceptcję takiego duetu krajobrazowego wykorzystał Marek Budzyński projektując niezrealizowaną wersję świątyni Opatrzności Bożej w Wilanowie, której miało towarzyszyć jezioro (ryc. 112). Często taką parę tworzy połączenie góry, sym-

bolu rodzącej ziemi, z obeliskiem jako symbolem fallicznym. Taki zespół tworzą obelisk przed Katedrą św. Piotra w Rzymie i przed Kapitołem w Waszyngtonie (ryc. 111). Szerzej rozumianą kplementarność dwóch oddzielnych czynników wykorzystywali Anglicy, opierający arkadyjską kompozycję w parkach na łączeniu porządku ludzkiego, reprezentowanego przez klasyczną architekturę z porządkiem boskim, reprezentowanym przez naturę w jej naturalnej postaci.



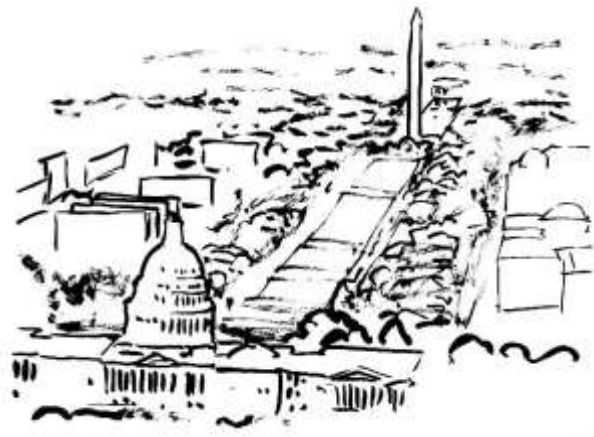
Ryc. 108. Filmowa para



Ryc. 109. Minoru Yamasaki, Twin Towers, 1973



Ryc. 110. Fred Astaire i Ginger Rogers - budynek Franka Gherego. w Pradze,



Ryc. 111. Kapitol i obelisk w Waszyngtonie

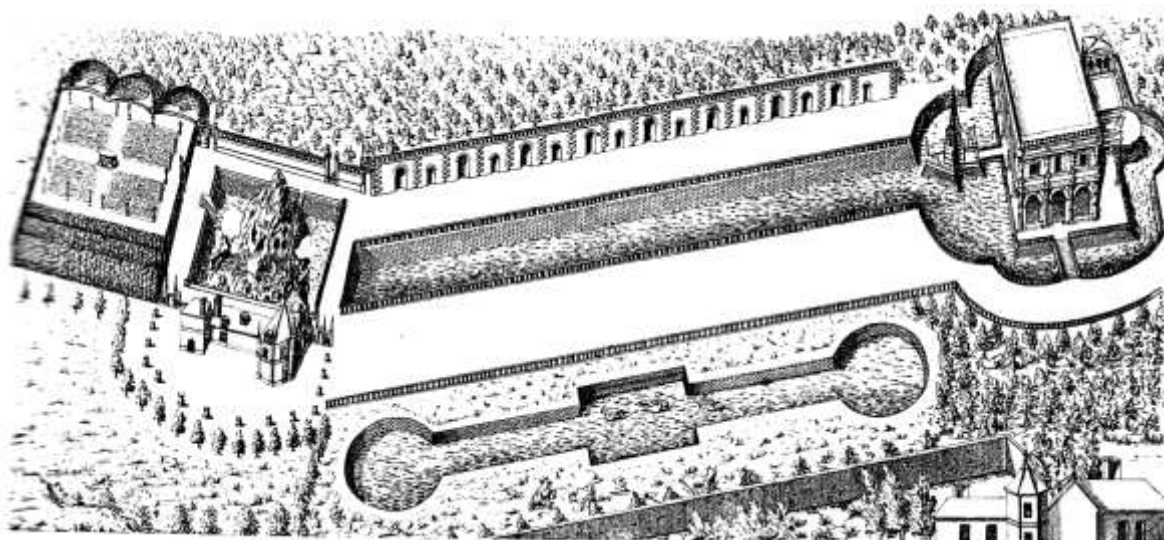


Ryc. 112. Marek Budzyński. Świątynia Opatrzności Bożej, 2000

Projektowanie układów zdwojonych, to projektowanie przestrzeni napięcia. Najbardziej pierwotnym układem napięcia jest brama ograniczająca przejście po obu stronach. W tej sytuacji przekraczanie bramy, to przekraczanie przestrzeni napięcia, co tworzy służbę psychologiczną pozwalającą na przejście i zaistnienie w innej przestrzeni. Taką bramę mogą tworzyć pylony u wejścia do starożytnych miast lub współczesnych mostów. W mikroskali mogą ją tworzyć dwa żywotniki w donicach, po obu stronach wejścia do restauracji. Skala i wyrazistość bramy określa wielkość zmiany cech przekraczanej przestrzeni. Twin tower (dwie wieże) w World Trade Center na Manhatanie określało bramę do Ameryki i dlatego zostało zniszczone w samobójczym ataku z 2001 roku. Napięcie może też występować w relacji: rzecz i jej odbicie. Narcyz tak zakochał się w swoim odbiciu, że pozostał nad wodą w postaci kwiatu. Projektowanie odbicia jest bardziej skomplikowane od spojrzenia w lustro. Trzeba prześledzić, najlepiej przy pomocy lusterka i makiety, z jakiego miejsca to odbicie będzie widoczne i co będzie w nim widoczne. Obok rzeczywistej relacji dwóch podmiotów istnieje też relacja symboliczna, jak król z berłem, jako symbolem swojej władzy. Taką rolę pełni obelisk lub pomnik przed pałacem lub kościołem. Sytuacja komplementarności, to jedność tworzona z przeciwieństw. Wtedy dualizm nie znajduje się naprzeciwko, jako przeciwstawienie, ale w połączeniu jak in i jang w taoistycznej filozofii chińskiej. Tworzy jedność, którą cechuje wewnętrzne napięcie. Zdwojenie w naturalny sposób znajduje kontynuację w symetrii, o czym później. Dwuogniskowość dominuje w układach liniowych, takich jak ulice miejskie. Przykładem może być warszawskie Krakowskie Przedmieście założone w XVII wieku, jako przestrzeń dwóch władców: Zygmunta III, stojącego na kolumnie u jego początku, który dominuje nad grobowcem drugiego władcy, rosyjskiego cara Szujskiego leżącego w nieistniejącej dzisiaj kaplicy, która wtedy zamykała Krakowskie Przedmieście. Podobnie jak ulica rozpościera się miasto linearne Arturo Soria y Mata łączące peryferyjne dzielnice Madrytu (ryc. 113). Czasem tak są projektowane place (jak gdański Długi Targ). Można bezpośrednio pomieścić park pomiędzy dwoma bliźniaczymi pałacami, jak w Cortile del Belvedere Bramantego w Watykanie, czy wiedeńskim Belwederze. Wczesnym przykładem takiego założenia ogrodowego była pustelnia przy zwierzyńcu w Gallion (ryc. 114). Taki dwuogniskowy układ liniowy szczególnie dobrze nadaje się do tworzenia promenady, takiej, jak sopockie Monte Cassino położone pomiędzy Operą Leśną i mołem.

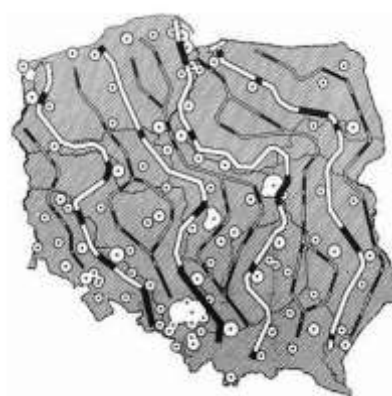


Ryc. 113. Arturo Soria y Mata, miasto linearne 1894



Ryc. 114. Pustelnia w Gallion 1550

Projektowanie układów dwuogniskowych opiera się na zasadzie, że układ liniowy stanowi połączenie dwóch elementów, czyli o wartości układu decyduje jego początek i zakończenie. Jeżeli opracowujemy w projekcie układ programowo przestrzenny, to zawsze zawiera on komunikację. Istotą komunikacji jest łączenie we właściwym porządku poszczególnych punktów programu, które w przestrzeni zostały zaprogramowane. Jeżeli takiemu układowi liniowemu zabierzemy początek, to stworzymy liniową formę otwartą, którą możemy dowolnie rozwijać. Na tym polegała forma otwarta Oskara Hansena. Hansen wyprowadzał układ liniowy z punktu energetycznego i prowadził wzdłuż linii ukierunkowania tej energii. Punkt docelowy tak prowadzonej linii energetycznej był punktem idealnym a nie realnym, dlatego układy liniowe mogły powstawać w różnej skali. W ten sposób Oskar Hansen proponował utworzenie *Linearnego Układu Ciągłego* i w jego ramach projektował bloki, osiedla, miasta i ciągi urbanistyczne pokrywające całą Polskę (ryc. 115).



Ryc. 115. Oskar Hansen. Linearny System Ciągły jest propozycją kształtowania otoczenia człowieka w oparciu o wzorzec organiczny, elastyczną, proporcjonalną zależność biegnących równolegle do siebie stref urbanistycznych – obsługujących i obsługiwanych, stanowiąc wiążkę organicznie współzależnych różnych układów funkcjonalnych podlegających stałym przemianom.

Dwoje ludzi, jako para wymagają też stosownego miejsca. Takie miejsce powinno służyć odpoczynkowi, czyli być miejscem do siedzenia. Krzesłem, leżakiem lub ławką. Ławka jest umiejscowiona, związana z miejscem. Kiedy Hermann von Pückler-Muskau zakładał park w Mużakowie, przy opracowywanych widokach parku stawiał kamienne ławki, z których można było podziwiać zaprojektowane przez niego widoki. Większe znaczenie miały ławki stawiane nie w parku, ale na promenadach, z których można było oglądać spacerujących. Takie promenady zawierała większość dziewiętnastowiecznych parków miejskich. Służyły one do nawiązywania kontaktów, w sytuacji społecznej izolacji mieszkańców ówczesnych miast. Dzisiaj utrzymują się w miejscowościach wypoczynkowych, w których zawieramy krótkie, wakacyjne znajomości – Sopot ma molo i ulicę Monte Cassino, Zakopane Krupówki. Równoległe usytuowanie siedzących na ławce określało niezobowiązujący kontakt w przestrzeni publicznej, który w każdej chwili może być nawiązany lub przerwany. Równocześnie pozycja siedząca pozwalała na swobodne nawiązywanie relacji z przechodzącymi, którzy w stosunku do siedzących znajdowali się w uprzywilejowanej pozycji *en trois* i *quatre*, czyli $\frac{3}{4}$.

3 (trzy)

Trzy to więcej niż dwa. Jak mówią Rosjanie: Bóg lubi trójkę. Trójca, to dialog mistyczny obejmujący oprócz interlokutorów także byt dodatkowy. Obecny jest w wielu religiach. Z naszej kultury znane są: chrześcijańska Trójca św., hellenistyczna Triada egipska (Horus - Ozyrys - Izida), grecka Trójca eleuzyńska (Demeter - Triptolemos - Persefona); grecka Trójca delijska (Apollo - Latona - Artemida). Gracje też były trzy. Były też trzy Parki, przędące ludzkie życie i trzy wiedźmy w szekspirowskim Makbecie.

Trzy Korony, szczyt w Pieninach, łatwo przez to potrojenie zapamiętujemy. Trzy drzewa stoją u początku Starego Testamentu, Cyprys, Pinia i Cedr wyrosły z ciała Adama i trzy krzyże na Golgocie stoją na początku Zmartwychwstania. Taki mistyczny obraz tworzą trzy drzewa na grafice Rembrandta (ryc. 116). Triforium, to potrójne okno w kościele, symbolizujące Trójkę Świętą. Kościół ma przeważnie trzy, prowadzące do ołtarza, nawy. Niemiecki architekt połowy XIX wieku, Karl Schinkel w ten sposób kształtował, poprzez potrójne przejście, fasady kościołów, żeby pokazywały właśnie takie, mistyczne oblicze (ryc. 117). Trzy elementy, to nie tylko trójkąt mistyczny, to również inny wymiar przestrzeni. Tworzy przestrzeń dwuwymiarową, ogarnia zawartą między trzema punktami przestrzeni. Pozwala przekształcać istniejące już przestrzenie w układy dynamiczne. W ten sposób, łącząc ulicami place przed rzymskimi bazylikami, Sykstus V rozbudował Rzym. Podobnie Haussmann przebudował Paryż, tworząc gwiazdziste place, łączące trójkątnymi polami wcześniejszy układ ortogonalny (ryc. 118). Pomysł na gwiazdasty układ wywodzi się z rozplanowania zwierzyńców i polowania z bronią palną. Myśliwy stał ze strzelbą na centralnym placu i strzelał wzdłuż gwiazdzystych duktów w miarę, jak nagonka przepędzała przez nie zwierzynę. Wspomniany wcześniej Soryo y Mata swoje liniowe miasta planował łączyć w trójkątne struktury ogarniające przestrzeń. Przestrzeń objęta strukturą trójkątną, taką jak kopuła geodezyjna, kopuła Fullera (ryc. 119) tworzy mocną i prostą konstrukcję, o dobrych własnościach akustycznych. Jerzy Słoma Słomiński budował takie prowizoryczne kopuły dla koncertów bębniarskich (ryc. 120). W parkach trójkątne pola po-

zwalają na dynamiczne rozwinięcie przestrzeni. Przykładem jest rozplanowanie Wersalu, oparte na trzech ośrodkach: głównym pałacu, Menażerii i Trianon. Także w Wersalu można zobaczyć tzw. *gęsią łapkę* (*patte d'oie*) czyli zbiegające się przy pałacu trzy wiodące do niego aleje, świadczące o randze rezydencji (ryc. 121). Przestrzeń ogarniana przez trzy rozwierające się ulice stanowiła podstawę sceny w teatrze włoskiego *commedia dell'arte*, jak można to zobaczyć w Teatro Olimpico Palladia w Vicenzie (ryc. 122, 123). W podobny sposób trzy rozwidlające się aleje stanowiły podstawę dla rozplanowania parku w Chiswick (ryc. 124, 125).



Ryc. 116. Rembrandt van Rijn. Trzy drzewa, akwaforta 1650



Ryc. 117. St. Nazareth Kirche Karla Friedricha Schinkla, Berlin-Wedding



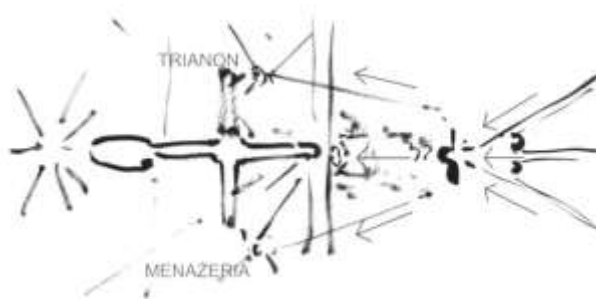
Ryc. 118. Plac Gwiazdy Georgesa Haussmanna



Ryc. 119. Kopuła Fullera,



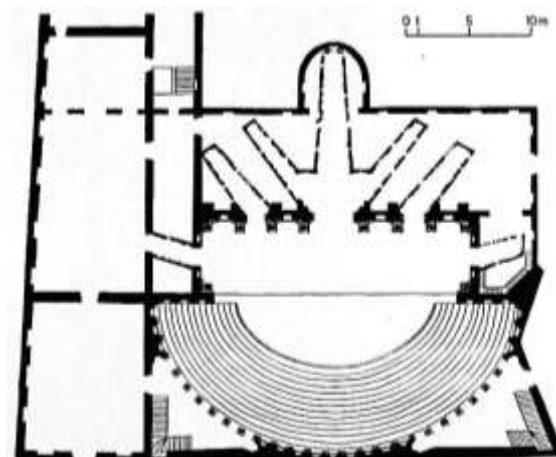
Ryc. 120. Kopuła Jerzego Słomy Słomińskiego. Land art. Festiwal, 2016



Ryc. 121. Andre le Nostre, Park w Wersalu, 1682



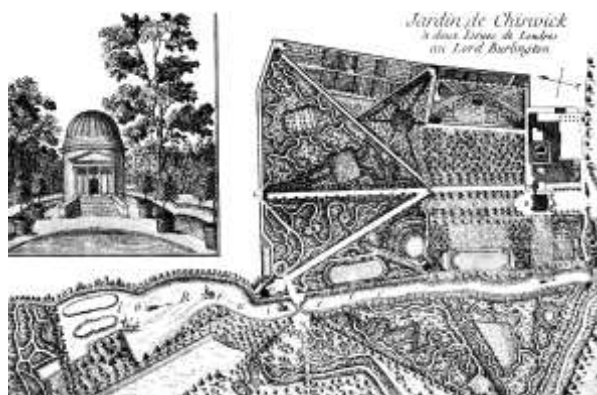
Ryc. 122. Teatro Olimpiko w Vincenzie Andrei Palladio, 1585



Ryc. 123. Teatro Olimpiko, plan



Ryc. 124. Park Chiswick Wiliama Kenta, 1729

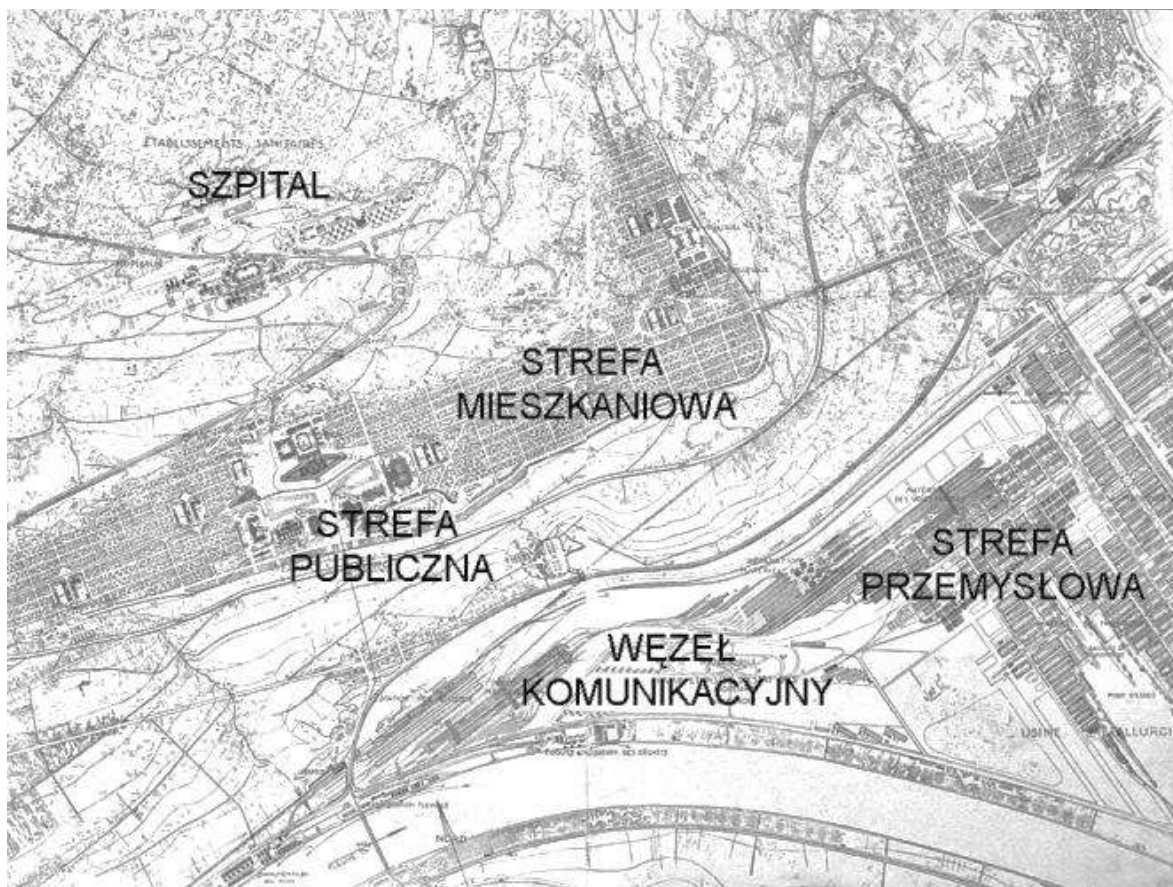


Ryc. 125. Park Chiswick, rzut

Układ oparty na trzech elementach świadczy o pełnej kontroli nad przestrzenią, o jej racjonalnej dyspozycji. W ten sposób Tony Garnier zaprojektował modelowe miasto przemysłowe z jego podziałem na trzy części. Te trzy części opierały się na wypracowanym pod koniec XIX wieku podziałem doby na trzy okresy: osiem godzin snu i przeznaczone do tego dzielnice mieszkaniowe, osiem godzin pracy i służące pracy dzielnice przemysłowe, wreszcie osiem godzin odpoczynku i przeznaczone na to dzielnice centralne oraz obszary sportu i wypoczynku (ryc. 126). Takie miasto, Nową Hutę, z jego podziałem na trzy funkcjonalne strefy, wzniesiono w Polsce na początku lat 50. według projektu zespołu Tadeusza Ptaszyckiego (ryc. 127). W tym projekcie centrum miasta miało być też oparte na triadzie: Domu Kultury zbudowanego na wzór Białego Domu, obelisku wzorowanego na Waszyngtonie, do którego dodano jako trzeci element, miejski ratusz.

Projektowanie elementu potrójnego wiąże się, jak widzimy, z mistyczną pełnią i tak jest czytane. Jeżeli odejdziemy od mistycyzmu w kierunku praktycyzmu, napotykamy utopijne miasto przemysłowe, co w konsekwencji prowadzi do *podziału funkcjonalno-przestrzennego*, który stał się w architekturze krajobrazu utopią końca modernizmu. Dlatego, wiedząc o tych uwarunkowaniach, prowadzących do mistycyzmu lub utopii, triadę trzeba używać z umiarem. Z drugiej strony trójkąt jest najprostszą, abstrakcyjną, figurą przestrzenną. Pozwala tworzyć i łączyć, statyczne i dynamiczne,

gwiazdziste układy przestrzenne. Inne, na przykład ortogonalne, czyli prostokątne układy nie pozwalają na to.



Ryc. 126. Tony Garnier. Miasto przemysłowe, 1901



Ryc. 127. Tadeusz Ptaszycki. Nowa Huta, 1950

Nasze pole widzenia posiada kształt rozszerzającego się w miarę oddalenia stożka, co możemy wykorzystać tworząc na ograniczonej przestrzeni wnętrza ogrodowe. Triada, jako bryła, to stożek lub ostrosłup. Jeżeli podstawą opiera się na ziemi, to jest bryłą niezwykle stabilną, jak góra, albo trójnóg, który nigdy się nie chwieje. Ta cecha, połączona z naturalną tendencją do tworzenia się skupiny z roślin, która wykorzystuje

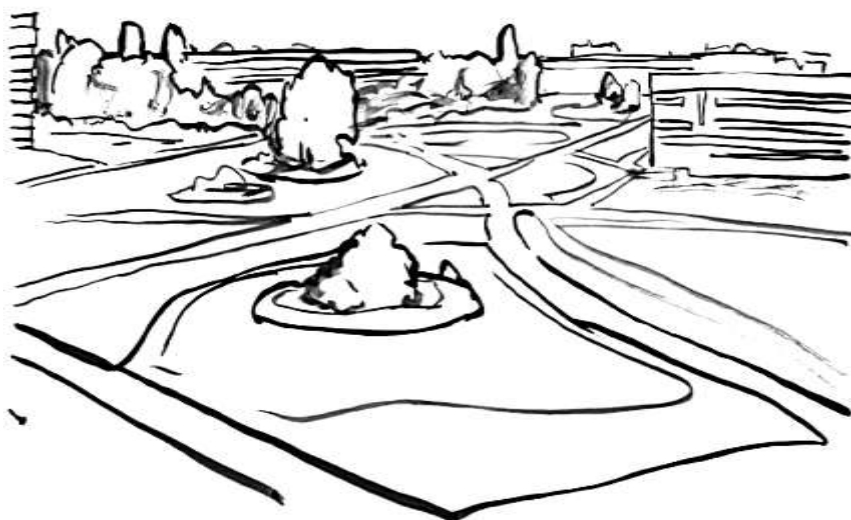
w pełni światło, została zastosowana przy projektowaniu parków krajobrazowych. Anglicy, obserwując takie formy skupin na swoich pastwiskach, przenieśli je do parku. W Polsce wykorzystano ideę komponowania parków z tak dobrze osadzonymi formami na przełomie XVIII i XIX wieku Izabela Czartoryska (1806) (ryc. 128, 129). Zasada komponowania stożkowatych klombów, w połączeniu z prostopadłościanami budynków jest stosowana do dzisiaj. Za przykład może służyć projekt Przemysława Wolskiego kampusu SGGW w Warszawie (ryc. 130).



Ryc. 128. Izabela Czartoryska. Klomb, 1806



Ryc. 129. Izabela Czartoryska, Układ klombów

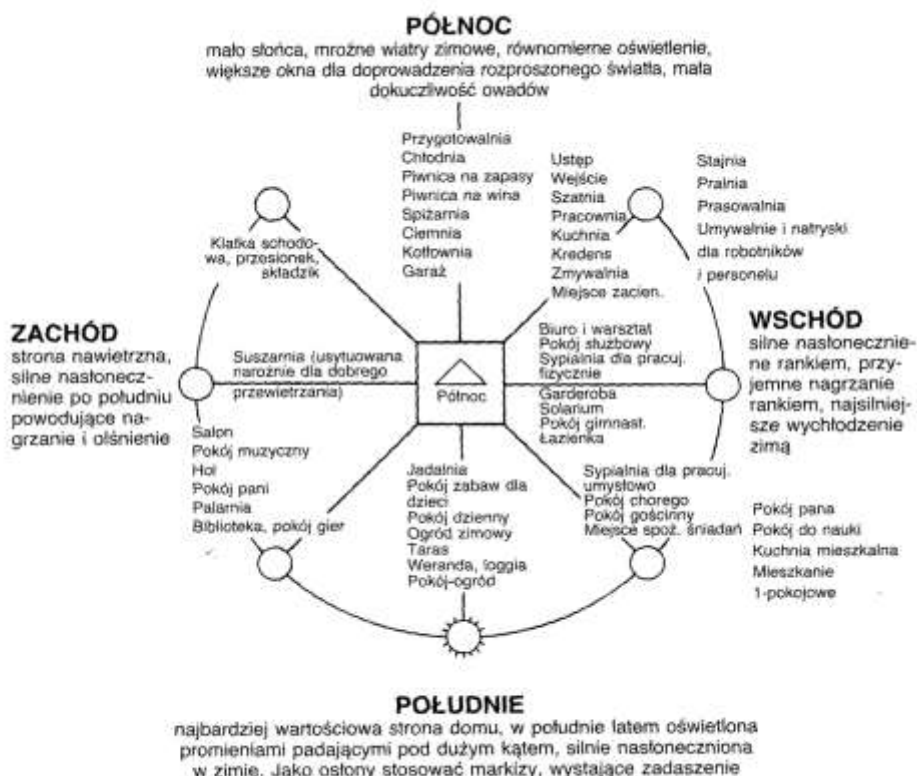


Ryc. 130. Przemysław Wolski. Kampus SGGW, 2000

4 (cztery)

Cztery, to przede wszystkim orientacja oparta na odniesieniu naszego miejsca, do tego, co z przodu, do tego, co z tyłu, do tego, co po naszych bokach. W zestawieniu z ortogonalnością, kompozycja oparta na wartości liczbowej cztery, odnosi się do stron świata. W religiach indoeuropejskich, tak jak u naszego Światowida, charakteryzowało ją oblicze patrzące na cztery strony świata. Jak to tłumaczono: jeden, to władza, dwa, to zmysły, trzy, to mistyka, bo ogarniają byt dodatkowy, cztery to kosmos. Kosmos, bo wędrówka słońca, która daje nam cztery pory roku. Kosmos, dla-

tego, że reprezentuje cztery strony świata i wynikający z tego układ ortogonalny, *ad quadratum* (prostokątny). Ten układ jest traktowany jako oparty na przesłankach rozumowych i w związku z tym jest uważany za układ uniwersalny. Dlatego jest charakterystyczny dla okresów odwołujących się do racjonalności; od starożytności antycznej, poprzez renesans do modernizmu. Już antyczny architekt Witruwiusz stworzył na jego podstawie tzw. człowieka kwadratowego (*homo quadratus*) jednoczącego ziemię (kwadrat), niebo (koło) i człowieka (przekątne kwadratu). Kompozycja oparta na kwadratach jest kompozycją addatywną, opartą na dodawaniu, a więc zrównoważoną i przewidywalną. Stąd tradycyjny świat czterech kontynentów, czterech pór roku, czterech pór dnia i czterech faz księżyca, czterech wiatrów i czterech rzek zarówno wypływających z raju, jak przepływających przez piekło. Taki, oparty na kwadracie, był kształt antycznego ogrodu perystylowego i średniowiecznego wirydarza. Zarówno dzisiejszy podział przestrzeni domu (ryc. 131), przedstawiany w podstawowym podręczniku projektowania architektonicznego (Neufert 2000), jak tradycyjne wartości związane z kierunkami stron świata (ryc. 132 i 133), odnoszą się do stron świata. W najprostszej wersji, jest to prostokątny dom na prostokątnej działce. Jedną z najpiękniejszych budowli, położoną na wzgórzu Villa Rotonda Andrei Palladia, posiada proporcje oparte na harmonii dźwięków i składa się z czterech jednakowych elewacji zwróconych na cztery strony świata (ryc. 134). W chrześcijaństwie układ ortogonalny zyskał, przez przyjęcie symbolu krzyża, także wymiar mistyczny. Przecież krzyż służący do ukrzyżowania człowieka także odnosi się do jego wymiarów fizycznych, które zostały przeniesione w wymiary mistyczne (ryc. 135).



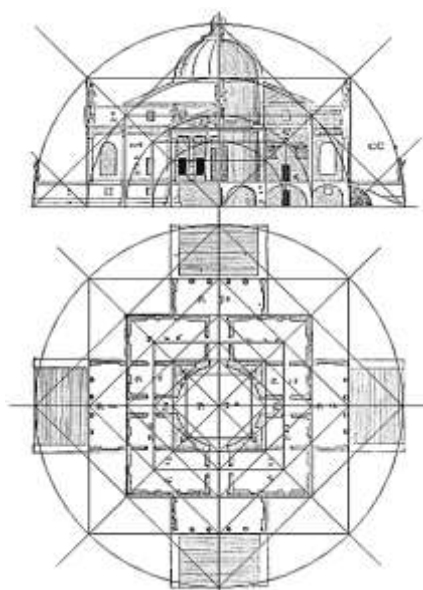
Ryc. 133. Współczesna orientacja przestrzenna (Neufert 2000)



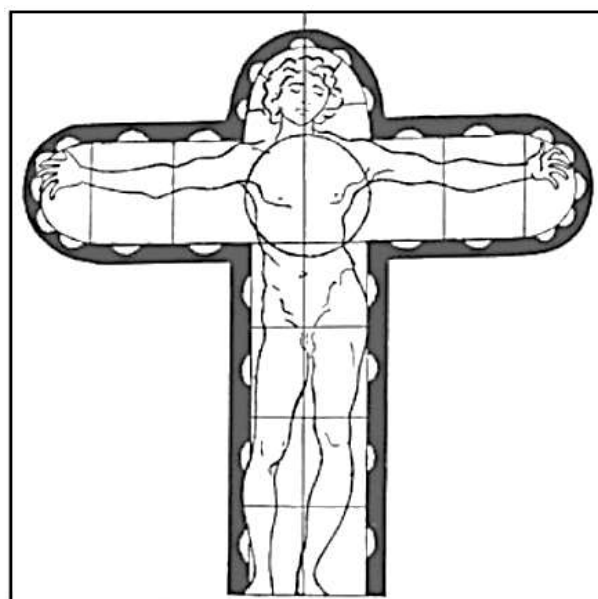
Ryc. 131. Orientacja przestrzenna świata w tradycji greckiej



Ryc. 132. Orientacja przestrzenna świata w tradycji chrześcijańskiej



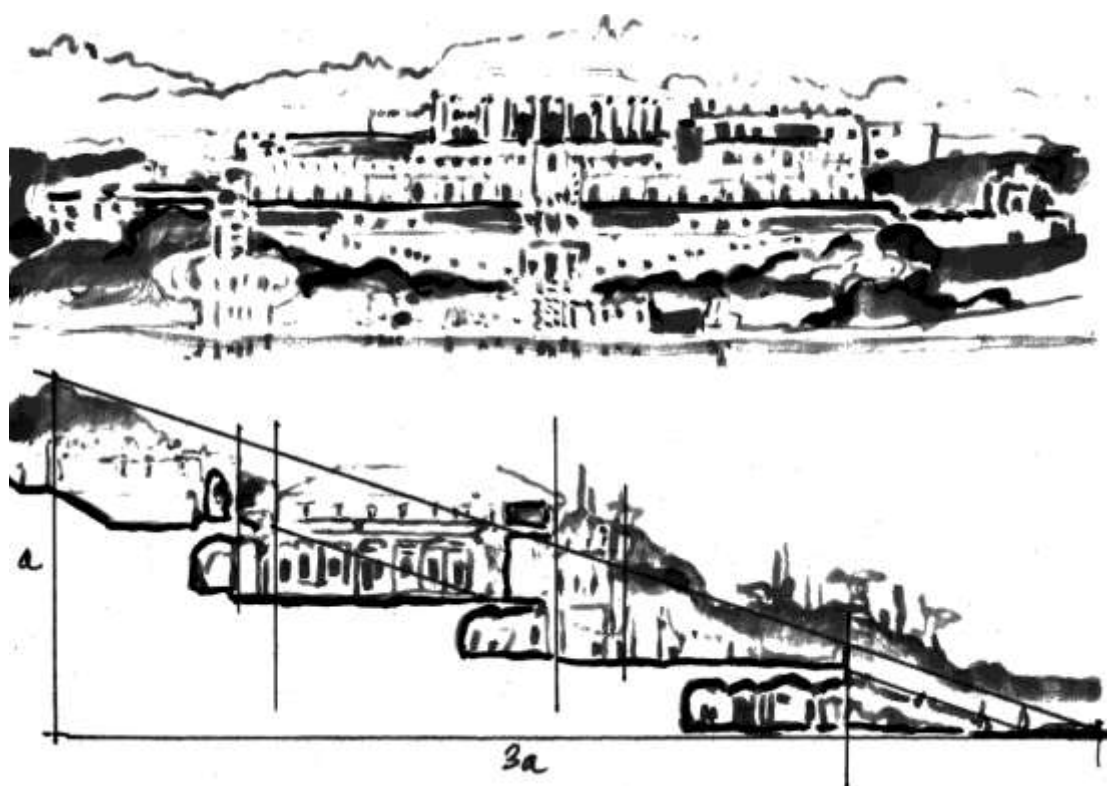
Ryc. 134. Andrea Palladio, Proporcje Villi Rotonda, 1565



Rys. 135. Teoretyczny rzut kościoła renesansowego, XV w.

Podstawą uporządkowanego widzenia perspektywnego jest układ ortogonalny, ponieważ w perspektywie centralnej prostopadłe do nas linie zbiegają się w jednym punkcie na horyzoncie, a linie do nas równoległe zostają równoległymi. Projektowanie oparte na orientacji, to przede wszystkim system ortogonalny, który pozwolił na komponowanie na zasadzie perspektywy centralnej. W widzeniu perspektywnym wszystkie linie równoległe do siebie a prostopadłe do nas są uporządkowane poprzez dążenie do punktu zbiegu określonego naszym kierunkiem patrzenia. Ukierunkowanie patrzenia osiągamy z punktu wejścia do projektowanego układu, skąd możemy ogarnąć spojrzeniem całe wnętrze. Stamtąd jesteśmy prowadzeni wzdłuż ortogonalnie prowadzonych ciągów komunikacyjnych. W tak budowanej kompozycji najważniejszą rolę odgrywa dekoracja ścian (elewacji) wnętrza, na które patrzymy. W renesansie, który ten model kompozycji opracował, główną rolę odgrywała elewacja frontowa i ogrodowa pałacu. Pozostawały w bezpośredniej relacji, określonej wymiarem pionowym elewacji $=a$, do odległości, z której ją oglądamy $=3a$. Możemy to zobaczyć na przykładzie, projektowanej przez Rafała, rzymskiej Villi Madame

(ryc. 136). Równie ważny był, widziany w skrócie perspektywnym, rysunek podłogi. Stąd tak dużą rolę odgrywały w kompozycji dekoracyjne partery. Usytuowane w narożach parterów elementy pionowe nadawały całej kompozycji rytm, akcentując ortogonalne podziały w kompozycji. Redukcjonizm modernizmu powrócił do kompozycji perspektywicznej i powrócił do kompozycji wnętrza. Jednak to wnętrze posiadało dekorację ścian i podłogi ograniczoną do abstrakcyjnych układów rytmicznych. Przykładem może być Park Sowińskiego na Woli Zygmunta Hellwiga. Jak wspomniałem, kwadratura przestrzeni stanowi podstawę kompozycji addytywnej, opartej na dodawaniu kolejnych elementów o podobnej, lub proporcjonalnej wielkości. Jest w związku z tym traktowana jako racjonalna i sprzyjająca orientacji. Dlatego stanowi podstawę organizacji przestrzeni miast, w których komunikacja i orientacja stanowią element istotny w odniesieniu do mieszkań, osiedli i dzielnic.



Ryc. 136. Raffaello Santi, Villa Madama, 1518

5 (pięć)

Pięć, to pentagram. Tak, jak przestrzenią wynikającą z trójki był trójkąt, a z czwórki kwadrat, to piątka generuje pięciokąt. 5 - jest to liczba, która tworzy kompozycję zamkniętą pięciokąta z wpisaną w niego gwiazdą, o regularności opartej na złotym podziale. W ten sposób powstał pentagram, inaczej zwany gwiazdą pitagorejską, znany w Ur już 5 i pół tysiąca lat temu. Jest to gwiazda o równych pięciu ramionach, oparta na pięciokącie foremnym, którą cechuje tzw. złota proporcja. Opisana na okręgu, z wpisanym człowiekiem symbolizuje, podobnie, jak *homo quadratus*, jedność człowieka i ziemi (ryc. 135). Ustawiona z jednym ramieniem u góry, jako dobra gwiazda, znak Wenus, symbolizuje białą magię, a także jako biała gwiazda jest symbolem Stanów Zjednoczonych Ameryki, jako czerwona gwiazda symbolizuje państwa

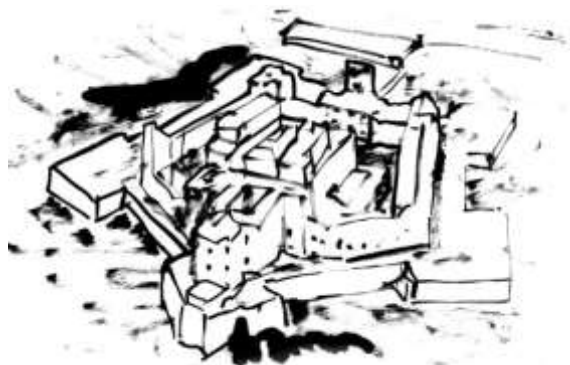
komunistyczne. Odwrócona, jako zła gwiazda, symbolizuje szatana (ryc. 137). Często wykorzystywano pentagram jako tzw. *pentakl*, czyli krążek z pentagramem stosowany do zabiegów magicznych. Liczba 5 była przez Pitagorejczyków uznawana za liczbę doskonałą. Liczbę, która tworzy kompozycję zamkniętą, przy regularności opartej na złotym podziale. Charakteryzującą tak człowieka, jak diabła. Jako pięcioramienna gwiazda figuruje na flagach państw uważających się za doskonałe. Tę liczbę mamy przed oczyma patrząc na palce. Dlatego jest podstawą liczenia na palcach, co znamy z liczb rzymskich. Równocześnie trudno, jak liczby poprzednie, odnieść ją do konkretnych zjawisk i podziałów przestrzennych. Uznano, że w tak ważnej liczbie musi zachodzić przede wszystkim związek magiczny. Pentagram, jako mistyczna podstawa kompozycji występuje często. Pięciokąt jest na przykład symbolem twierdzy łączącej siłę realną z siłą magiczną. Siłę realną, przedstawiały ustawione w pięciokąt bastiony, które pozwalały na optymalny, obronny ostrzał przedmurza. Ze znanych, w ten sposób zbudowanych twierdz, to włoska Villa Farnese, polskie twierdze/pałace Krzyżtopór (ryc. 138) i Łańcut, amerykański Pentagon - siedziba amerykańskiego departamentu obrony (ryc. 139). Poza gwiazdą pitagorejską istnieją jeszcze inne gwiazdy, ale nie są to już, podobne do liczb pierwszych, gwiazdy pierwsze, lecz gwiazdy, które są złożone z elementów, takie, jak sześcioramienna gwiazda Dawida, która jest złożona z dwóch trójkątów, lub *stella octangula*, przestrzenny, trójwymiarowy jej odpowiednik, złożony z dwóch czworościanów foremnych.



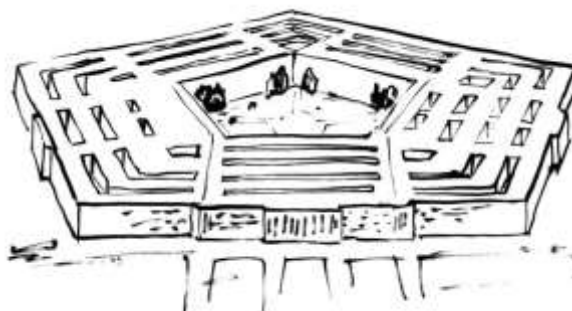
Ryc. 136. Człowiek w pentagramie H. C. Agrippy, 1533



Ryc. 137. Odwrócony, diabelski pentagram Stanisława de Guaita, 1897

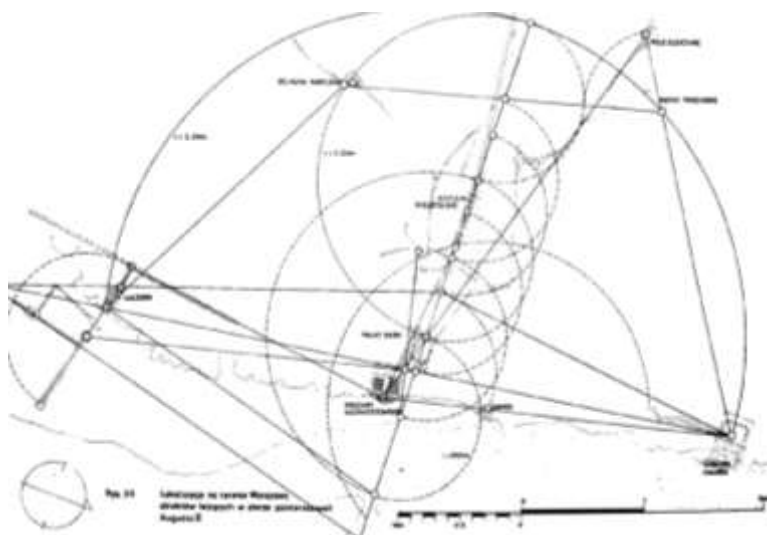


Ryc. 138. Wawrzyniec Senes, Krzyżtopór, 1644

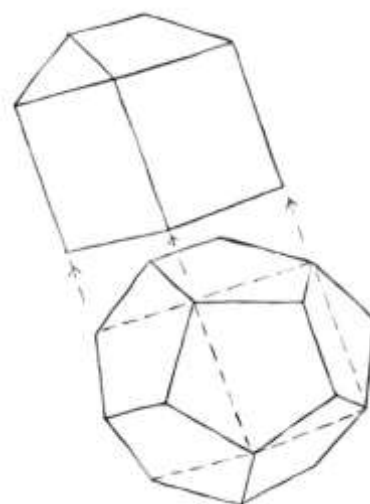


Ryc. 139. Georg Bergstrom, Pentagon, 1942

Projektowanie oparte na pentagramie, to przede wszystkim projektowanie oparte na złotych proporcjach, ale o tym później. Jak każda kompozycja, oparta na liczbie nieparzystej (oprócz najprostszej płaszczyzny trójkąta), taki układ posiada dynamikę wykraczającą poza układ zrównoważony, wiążący pary występujących elementów. Przykładem może służyć warszawski Ogród Saski, który, jako oparty na pięciokącie, tworząc zamkniętą kompozycję, mógł wiązać sąsiadujące obszary w układ urbanistyczny Osi Saskiej, a szerzej, obejmując swoją strukturą pięcioboku, całą XVIII wieczną Warszawę w miasto kontrolowane przez zgrupowane w koszarach wojsko (ryc. 140). Jeżeli obejrzymy bryłę dwunastościanu (po grecku dodekahedron), to zobaczymy, że jest to bryła złożona z sześcianu, który ma dołożone dwuspadowe daszki, czyli symbol domu (ryc. 141). Piątka, to nie tylko pentagram, to także 1 + 4 – podniesienie środkowego palca w obscenicznym geście, ale także na przykład dominanta i plac, czyli ratusz na placu. W obu wypadkach, pentagramu i czworokąta z dominantą, jako *piąty element* (tak, jak w filmie o tym tytule) kompozycja staje się zamknięta, oparta na wewnętrznych relacjach. W tym drugim wypadku stanowi połączenie układu zrównoważonego, parzystego z dominantą, która nadaje mu dynamikę.



Ryc. 140. Oś Saska w Warszawie wraz z koszarami opracowana przez Augusta II dla panowania nad Warszawą



Ryc. 141. Dwunastościan foremny

6 (sześć)

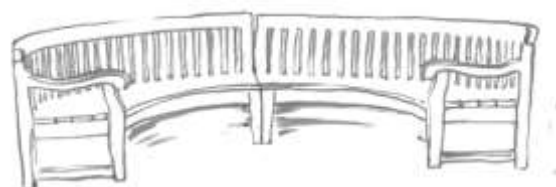
Sześć, to sensualne zdwojenie mistycznych liczb 3, dające w wyniku romantyczne zestawienia, takie, jak gwiazda Dawida, lub racjonalne, jak sześcian. Sześcian, to bryła zbudowana z sześciu ścian, która jest podstawą przestrzennego systemu ortogonalnego, ale też wszystkich systemów budowlanych opartych na takich bryłach: kamiennych, ceramicznych (cegła) czy kompozytowych. Oprócz tego liczba 6 oznacza liczebność małej grupy, w której zachodzi większość kontaktów. W takiej grupie wszyscy pozostają w relacji ze sobą i nie można się uchylić od kontaktów. Projektowanie przestrzeni intymnych w parku dotyczy właśnie takich grup, liczących do sześciu osób. Dzisiaj w parkach tej zasady się nie przestrzega. Ławki są przeznaczone dla mniejszej liczby osób, a sposób siadania na nich utrudnia ludziom kontakty. Jak wiemy ze szkolnych zadań, 6 osób może usiąść na ławce na 720 sposobów i trzeba

zaprojektować tak przestrzeń, żeby ta różnorodność rozwiązań nie miała w ich relacjach znaczenia, czyli że mogą, na te 720 sposobów, usiąść na jednej prostej ławce i swobodnie się komunikować. Miejsca dla różnorodności usytuowania sześciu osób opracowano już w czasach antycznych, nazywało się takie miejsce eksedrą, czyli półkolistą wnęką zawierającą półkolistą ławkę dla 6 lub 12 osób, przeznaczoną na dysputy. Takie ławki powróciły w klasycyzmie 18 wieku (ryc. 142, 143). Dzisiaj miejsca są przeważnie zaprojektowane dla mniejszych lub większych grup, są za małe, lub zbyt obszerne i utrudniają intymność charakteryzującą małe grupy.

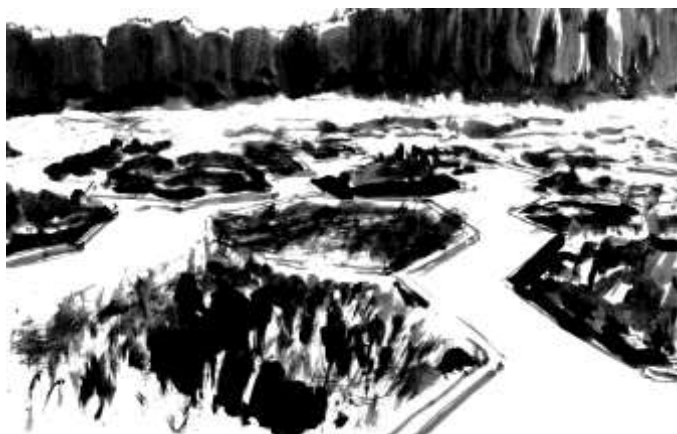
Płaszczyzna definiowana przez sześć kątów, to sześciokąt. W sześciokącie liczba boków jest większa, niż w trójkącie równobocznym, czy kwadracie, co pozwala na sąsiedztwo większej liczby analogicznych sześciokątów. Jeżeli spojrzymy na sześciokąt, to zobaczymy, że z takich figur składa się plaster miodu. Jeżeli tworzymy multiplikacje, to sześciokąt foremny pozwala nam organizować z nich zwarte płaszczyzny. Na sześciokątach oparta jest ogromna, licząca siedem hektarów różanka w Parku Śląskim (ryc. 144). Taka możliwość wypełnienia płaszczyzny stała się podstawą do opatentowania przez Władysława Trylińskiego w 1936 roku kostki betonowej zwanej trylinką (ryc. 145). Pozwoliła ona układać tanią i trwałą nawierzchnię pieszo jezdnią o rysunku plastra miodu, opracowaną także pod kątem poligonowego jej wytwarzania z lokalnych materiałów. Trylinka cechowała się odpornością na polski klimat. Jest unikalną nawierzchnią, świadczącą bardzo dobrze o polskich umiejętnościach inżynierskich oraz o opanowaniu technologii i narzędzi do układania tej nawierzchni. Taką sześcioboczną strukturę mają dzisiaj kraty trawnikowe i różne powierzchnie służące zabezpieczaniu stoków przed erozją.



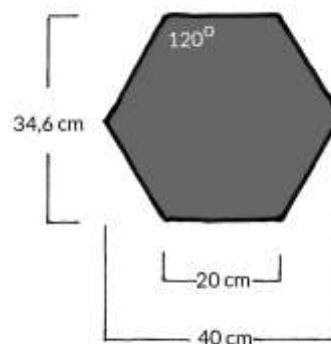
Ryc. 142. Kamienna eksedra w parku Sanssouci w Poczdamie



Ryc. 143. Eksedra złożona z drewnianych ławek w parku Sanssouci w Poczdamie



Ryc. 144. Różanka w Parku Śląskim

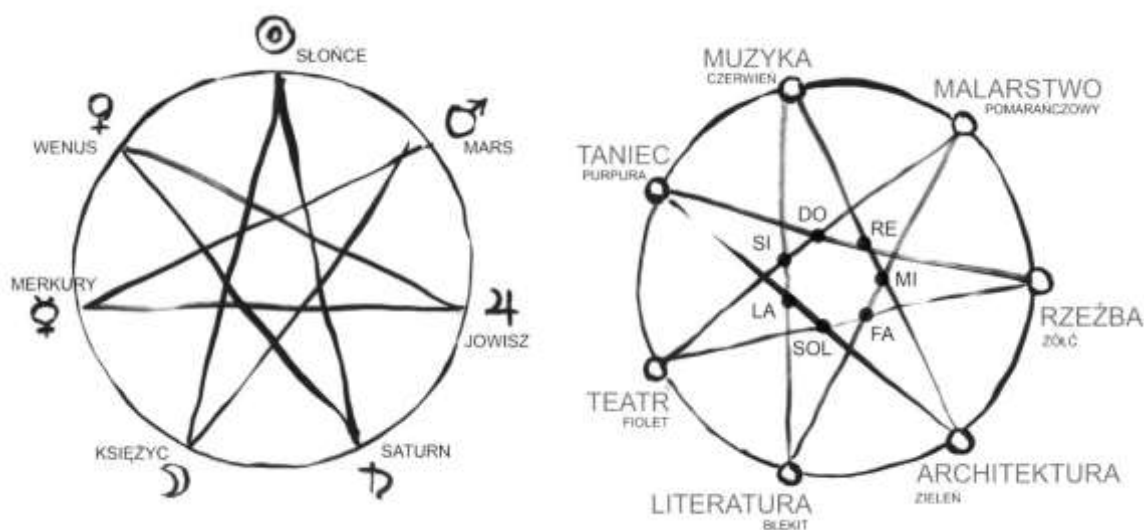


Ryc. 145. Płyta drogowa Trylinka (BN-80/6775-03/02), 0,0125m³, 30kg

W skali krajobrazu i w skali urbanistycznej, sześciokąty zestawione z sobą tworzą tzw. regularną *kratę heksagonalną*, która dzieli w sposób optymalny przestrzeń na regiony o równych powierzchniach przy najmniejszym obwodzie całkowitym. Tak rozplanowany obszar posiada optymalną komunikację, najmniejsze natężenie ruchu na skrzyżowaniach i przez możliwość obserwacji większej liczby ulic zwiększa naszą orientację i bezpieczeństwo (Ratajczak 2013).

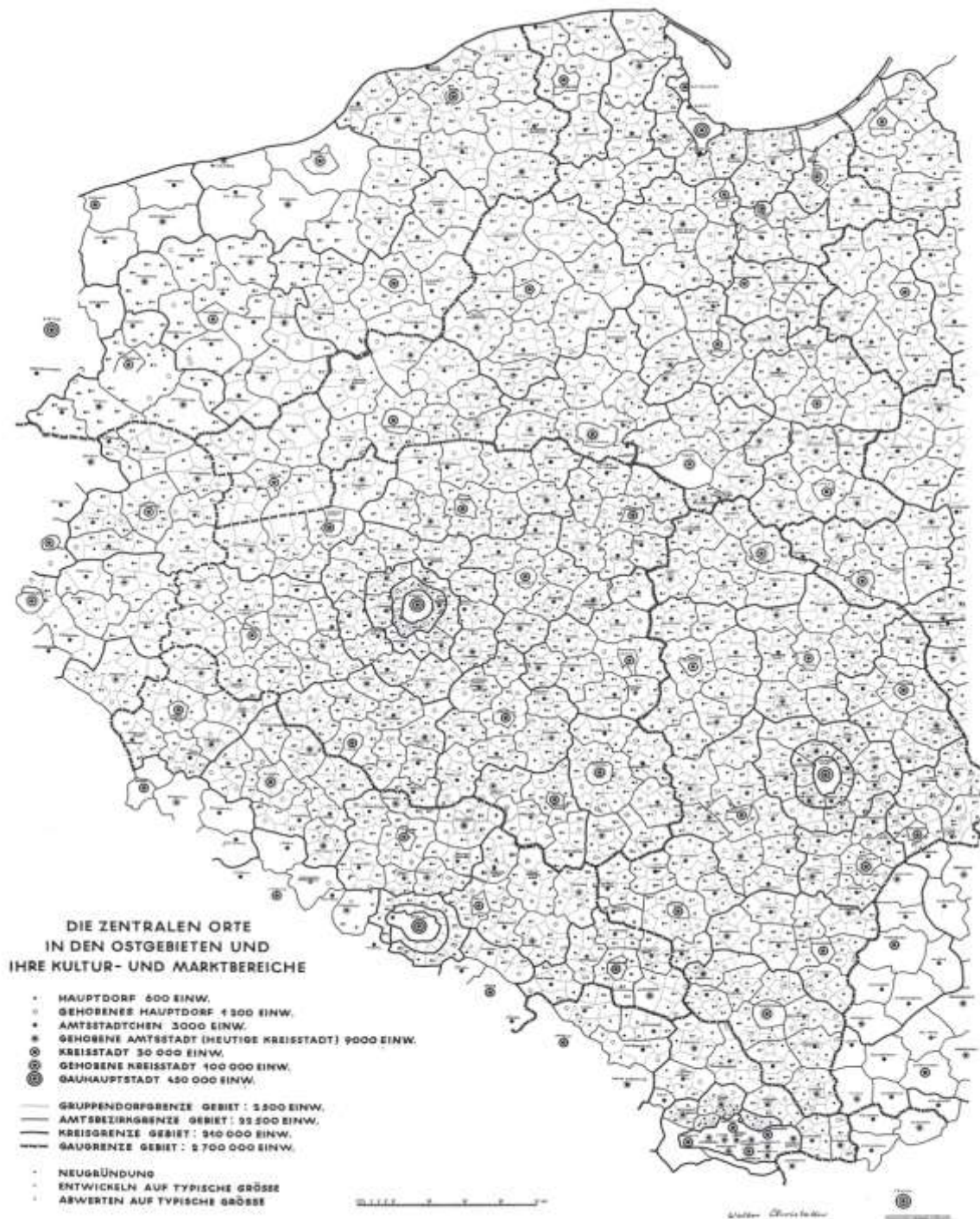
7 (siedem)

Siedem, jako liczba pierwsza mieści się w ciągu liczb ważnych. Obok piątki uznawana była za liczbę doskonałą. Kiedyś poznałem matematyka, który rozważał, który, piątkowy, czy siódemkowy system liczbowy, jest naturalny. Tę naturalność badał, sprawdzając, jak dzieci autystyczne wyplatają koszyki. W wyniku swoich badań głosił wyższość systemu siódemkowego nad piątkowym. Dla nas liczba siedem jest przede wszystkim liczbą dni tygodnia. Bóg stworzył świat w siedem dni, my do dzisiaj żyjemy w tym rytmie. Siedmioramienna gwiazda magów pokazuje harmonię kosmosu złożonego z siedmiu planet i odpowiadających im dźwięków, barw oraz innych naszych aktywności (ryc. 146, 147). Wracamy więc, podobnie, jak w systemie piątkowym, do proporcji i harmonii. Tych siódemek w naszej kulturze jest wiele – od siedmiu bajkowych krasnoludków do siedmiu cudów starożytnego świata. Mamy siedem cnót i siedem grzechów głównych. Niebo i piekło są także podzielone na siedem stref. Takie miasta, jak Rzym i Lublin, są położone na siedmiu wzgórzach. Trzeba jeszcze dodać, że w wielu kulturach wyróżniano w człowieku 7 ośrodków witalnych, czyli czakramów, które łączono z odpowiednimi organami ciała i zmysłami. W kulturach megalitycznych zaobserwowano podobne ośrodki napięcia w ustawionych pionowo kamieniach i uznano, że wstępują w nie dusze zmarłych, stąd kręgi i linie kamienne organizowały przestrzeń sacrum tych megalitycznych kultur. W głębokiej ekologii przyjęto, że podobne czakramy posiada, jako organizm, ziemia. Jeden z tych czakramów lokalizowano na Wawelu, w krypcie św. Gedeona.

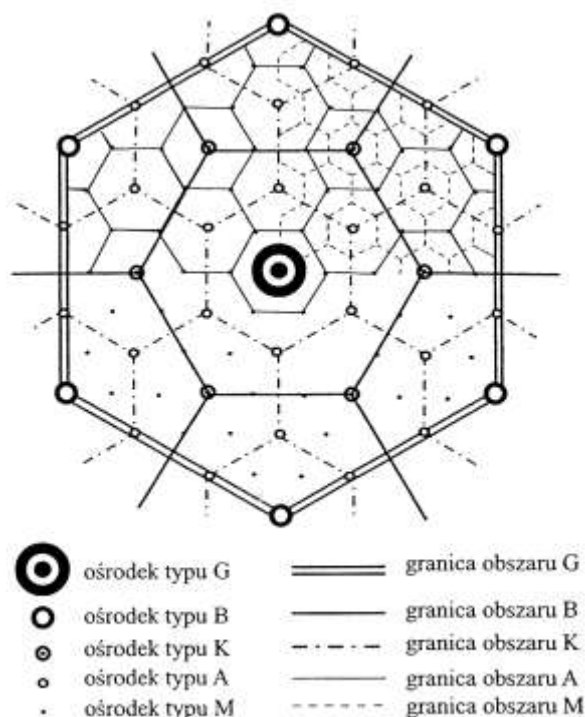


Ryc. 146, 147. Gwiazdy magów

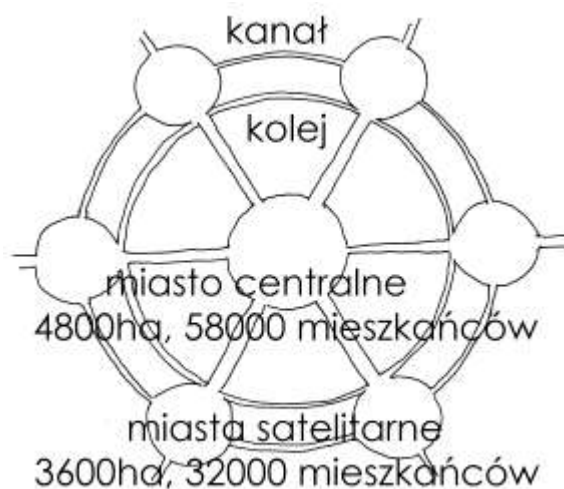
Projektowanie łączy, podobnie jak czworokąt z punktem centralnym, także sześciokąt z punktem centralnym. Taka struktura, obok możliwości wypełnienia przestrzeni, zbliża się do figury idealnej, czyli koła. Jest to wynik połączenia układu centralnego z kratą heksagonalną, którą cechuje optymalna komunikacja. Dlatego ten układ jest preferowany w rozwiązaniach urbanistycznych. Na ryc. 147 możemy zobaczyć, jak wygląda ona w odniesieniu do terenu zachodniej Polski (Analiza 2010).



Ryc. 148. Model struktury heksagonalnej odniesiony do terenów zachodnich Polski



Ryc. 149. Model struktury heksagonalnej sieci osadniczej Christallera, 1933

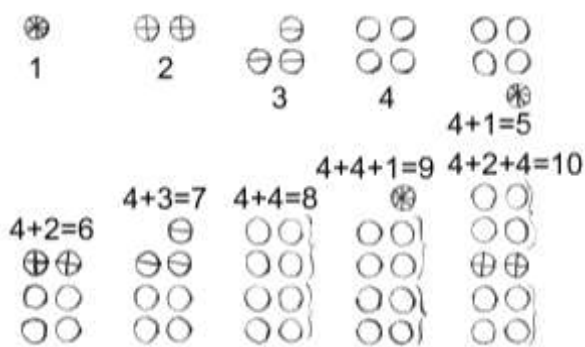


Ryc. 150. System miast ogrodów Ebenezera Howarda 1902

Ten model wygląda w schemacie według Christallera (ryc. 148), jako heksagonalna sieć osadnicza (Böhm, Zachariasz 2000). Stąd występuje, jako typowa konstrukcja miasta idealnego. Najbliższym nam przykładem takiej konstrukcji urbanistycznej jest *miasto ogród* Ebenezera Howarda (ryc. 149). Koncepcja takiego miasta została stworzona pod koniec XIX wieku w Anglii, jako remedium na niekontrolowany wzrost miast przemysłowych. Rozpowszechniła się w Polsce po I Wojnie Światowej dla budowy podmiejskich osiedli mieszkaniowych.

Siedem jest ostatnią liczbą pierwszą i do tego liczbą nieparzystą, czyli rozwojową, bo dążącą do układów parzystych. Liczba siedem jest też ostatnią z liczebności, które możemy intuicyjnie ogarnąć. Mogą to zrobić również niektóre ze zwierząt. Od 1949 roku ta zdolność została nazwana przez E. L. Kaufmana subitizingiem (szacowanie ilości bez konieczności liczenia). Oznacza to, że większe od liczby siedem zbiory, ogarniamy grupując zawarte w nich podzbiory (ryc. 151). Stąd, przy komponowaniu większej liczby elementów, musimy brać pod uwagę, że automatycznie wyróżniamy w nich podzbiory, nie będzie to więc to kompozycja jednorodna, ale kompozycja złożona, która musi posiadać nadrzędną strukturę, lub element nadrzędny, łączący te zbiory.

Liczba siedem, jest optymalną liczbą wzgórz, na których można założyć miasto. Najbardziej znanym przykładem takiego miasta jest Rzym, który leży na wzgórzach: Awentyn, Palatyn, Kwirynał, Wiminał, Celius, Eskwilin, Kapitel (ryc. 152). Przykładem polskiego miasta położonego na siedmiu wzgórzach jest Lublin, położony na wzgórzach: Zamkowym, Staromiejskim, Żmigrodzkim, Czwartku, Grodzisku oraz na Białkowskiej Górze i Dominikańskiej Górze.



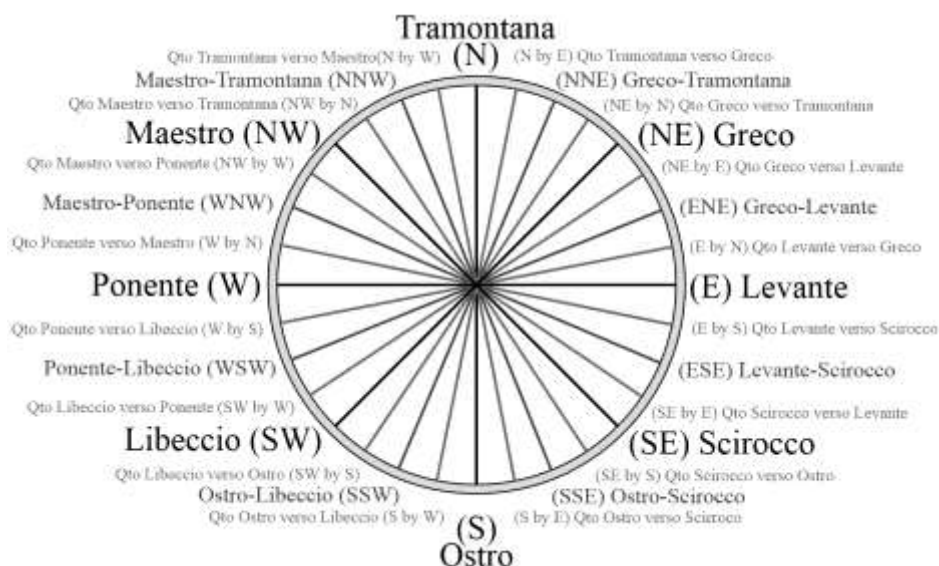
Ryc. 151. Subitizing



Ryc. 152. Wzgórza, na których założono Rzym

8 (osiem)

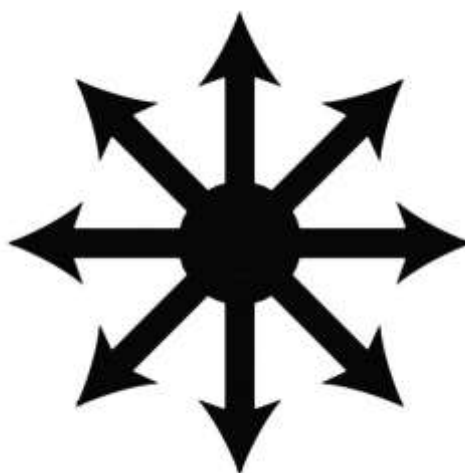
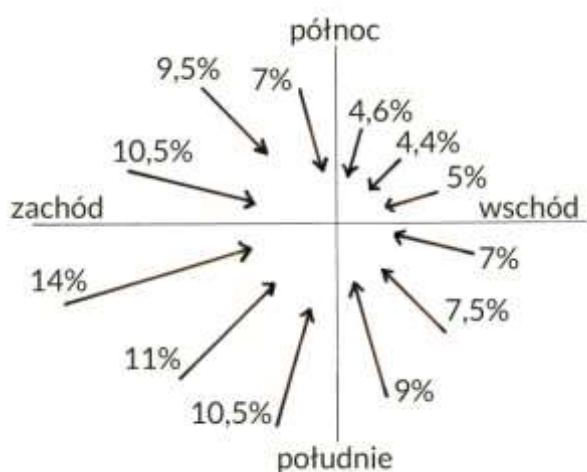
Osiem oznacza różę wiatrów, czyli strony świata wraz z kierunkami pośrednimi. W starożytności antycznej wyróżniano osiem wiatrów: wiatr północny, Septentrio (gr. *Aparctias*); wiatr północno wschodni, Aquilo (gr. *Boreas*); wiatr wschodni, Subsolanus (gr. *Apeliotes*); wiatr południowo wschodni, Vulturnus (gr. *Eurus*); wiatr południowy, Auster (gr. *Notus*); wiatr południowo zachodni, Africus (gr. *Libs*); wiatr zachodni, Favonius (gr. *Zephyrus*); wiatr północno zachodni, Corus (gr. *Argestes*). Później, w XV wieku, stworzono na tej podstawie nawigacyjną różę wiatrów z podziałem na 32 rumby, czyli kąty $11,25^\circ$ stosowane dawniej w nawigacji morskiej (ryc. 153).



Ryc. 153. Róża wiatrów z tradycyjnymi nazwami

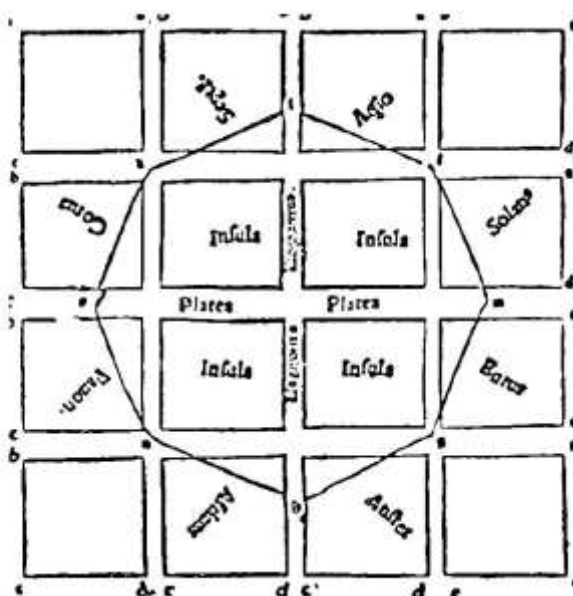
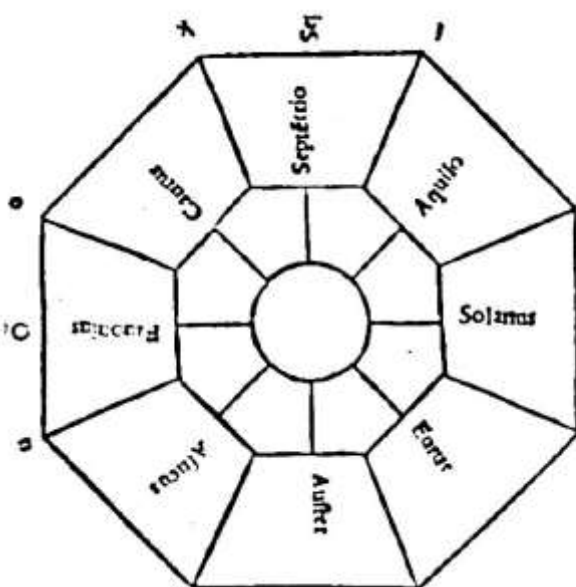
Dzisiaj także podaje się natężenie wiatrów, wiejących z ośmiu stron. W Polsce ich natężenie wygląda tak, jak na ryc. 154. Jak widzimy, w Polsce przeważają wiatry zachodnie, wiejące od Atlantyku i trzeba to przy projektowaniu uwzględniać. W ośmioboku mamy dwa zespolone kwadraty, a równocześnie układ gwiazdzisty i wywodzącą się z niego gwiazdę chaosu (ryc. 155). Ośmiokąt jest zbliżony do figury ide-

alnej – koła. Coś, co podobnie, jak sześciokąt, pozwala nam zbudować miasto idealne. Pierwszy takie miasto narysował niemal dwa tysiące lat temu rzymski architekt, Witruwiusz (ryc. 156). Liczba osiem była uprzywilejowana na Dalekim Wschodzie. Jako Pa Kua – osiem trigramów pierwszych chińskich znaków pisma owiniętych wokół Tai Chi, zasady świata, symbolizował jego porządek. Stanowił podstawę I Ching (Yi-jing), starożytnej, przypisywanej Konfucjuszowi, Księgi Przemian, która zrodziła liczne, współczesne metody wróżenia, Tai Chi (Taji), czyli metody gimnastyki i walki, a przede wszystkim Feng Shui, czyli zasady chińskiej geomancji, która określała znaczenie i oddziaływanie poszczególnych części zagospodarowanej przestrzeni na pomyślność ich mieszkańców (ryc. 157).

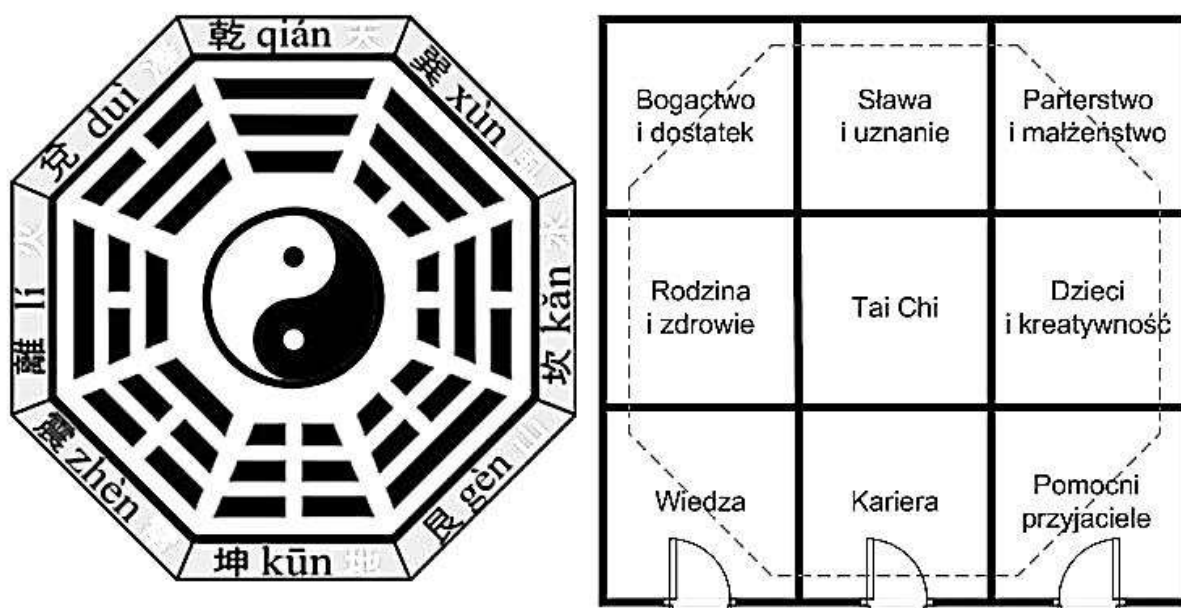


Ryc. 154. Natężenie wiejących w Polsce wiatrów;

Ryc. 155. Gwiazda chaosu

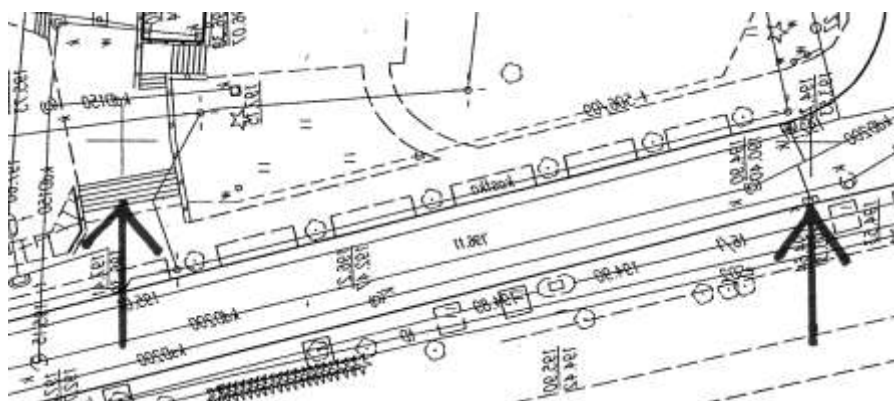


Ryc. 156. Witruwiusz, Plany miast



Ryc. 157. Pa Kua i system Feng Shui

Projektowanie oparte na liczbie osiem, to projektowanie oparte na wietrze i słońcu (Chińczycy mówili: wiatr i woda, ponieważ przepływ wiatru i wody określała topografia terenu). Wiatr w naszych warunkach wieje przede wszystkim od zachodu, od Atlantyku, a słońce pada od południa. W naszych warunkach już orientacja planu, na którym rysujemy projekt, z północą u góry i zachodem po lewej, narzuca nam postępowanie przy projektowaniu. Cień układa się z południa na północ, i ma zasięg około połowy wysokości obiektu, dlatego że słońce, będąc w najwyższym punkcie nieboskłonu, rzuca promienie na ziemię pod kątem ca 60°, co daje taki efekt, który zaznaczamy na projekcie. Także, jeśli planujemy osłony przed wiatrem, lub przewietrzanie, zamykamy lub otwieramy korytarze powietrzne przebiegające z lewej na prawą stronę planu. Na mapie zasadniczej widnieją krzyże geodezyjne, które wskazują na kierunki stron świata, a odległości pomiędzy tymi krzyżami (50 metrów w skali 1:500 albo 100 metrów w skali 1:1000) pozwalają nam określić skalę mapy (ryc. 158). Budynki mieszkalne są projektowane w układzie: wschód - zachód, co zapewnia odpowiednie przewietrzanie, ale też słońce głęboko wnikające do mieszkań rano (od wschodu) i wieczorem (od zachodu) i dzięki temu niszczące zarazki gruźlicy, plagi wczesnej urbanizacji.



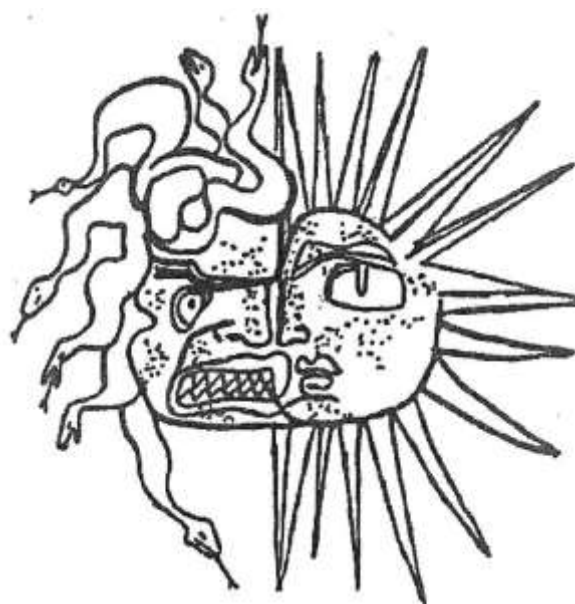
Ryc. 158. Krzyże geodezyjne na mapie zasadniczej

9 (dziewięć)

Dziewięć, to liczba muz, kamen lub pieryd, które towarzyszyły Apollu na Parnasie (ryc. 159). W ogrodach sypano koło pałacu wzniesienie, nazywane Parnas, na którym oddawano się kulturalnym rozrywkom. Fryderyk Nietzsche w *Narodzinach tragedii*, pokazał dwa nurty, które kształtowały grecką sztukę na przestrzeni jej historii. Pierwszy, nazwany przez niego apollińskim, subtelniejszy i kierowany przez muzy stał w opozycji do brutalnego, dionizyjskiego, z jego menadami, które rozszarpały Orfeusza. Ten psychologiczny dualizm, zauważalny w greckiej sztuce, został wprowadzony przez Nietzschego do nowożytnej historii sztuki. Jeżeli spojrzymy na podwójne: apollińskie i dionizyjskie oblicze sztuki, to zawsze lokujemy się po którejś ze stron tego podziału (ryc. 160). Uruchamiamy natchnienie Muz lub podszepty Menad. Zgodnie z powyższą zasadą, albo trzymamy się normatywów i konstruujemy projekt, jak zadanie matematyczne, albo postępujemy spontanicznie. W obu wypadkach weryfikacja następuje w trakcie realizacji projektu.



Ryc. 159. Muzy



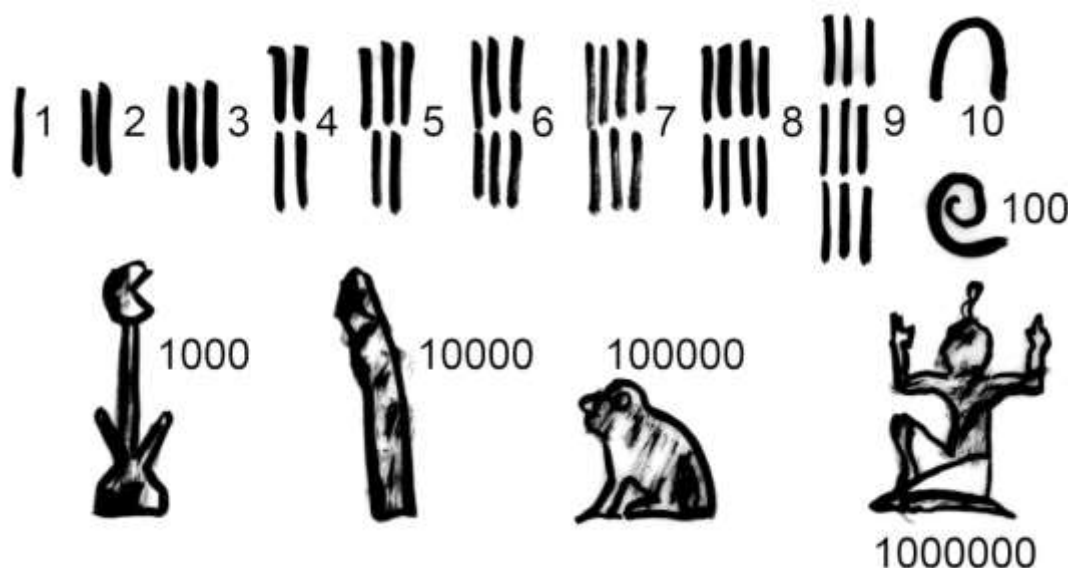
Ryc. 160. Le Corbusier. Podwójna, dionizyjska i apollińska natura sztuki

10 (dziesięć)

Dziesięć, to liczba matematyczna, tradycyjnie wynikająca z liczby naszych palców, pozwalających na liczenie. 10 centymetrów, to przeciętna długość kciuka, szacunkowa miara budowlana, podobnie jak angielski cal, 2,5cm, który określa szerokość kciuka. System dziesiętny odżegnuje się od wartości metafizycznych, jest techniczny, symbolizuje racjonalność, funkcjonalność i powtarzalność, którą zapoczątkowano już

w starożytnym Egipcie (ryc. 161). W Rzymie według niego dzielono wojsko na pododdziały, które też za karę dziesiątkowano, zabijając co dziesiątego żołnierza. Później dziesięcina, czyli oddawanie co dziesiątego snopa, była podstawą utrzymania kościoła. Liczba dziesięciorga przykazań bożych na mojżeszowych tablicach stoi u źródeł etyki normatywnej. Od wprowadzenia po Rewolucji Francuskiej systemu metrycznego, system dziesiątkowy stawał się podstawą wszystkich pomiarów, chociaż nie udało się Francuzom podzielić doby na dziesięć godzin i tygodnia na 10 dni. W praktyce system dziesiątkowy stał się modułem dla wszelkich budowli powierzchniowych i przestrzennych.

Kompozycja, szczególnie kompozycja w architekturze krajobrazu, gdzie operujemy pięknymi formami natury, powinna być prosta i czytelna. Dlatego opiera się na ograniczonej liczbie elementów. Do naszego wykazu dodam jeszcze liczbę 12, pomijając liczbę 11, o której niewiele mogę powiedzieć. Pominę też liczbę 13 jako przynoszącą nieszczęście, podobnie jak następne, też niewiele wnoszące.



Ryc. 161. Egipskie cyfry i liczby

12 (dwanaście)

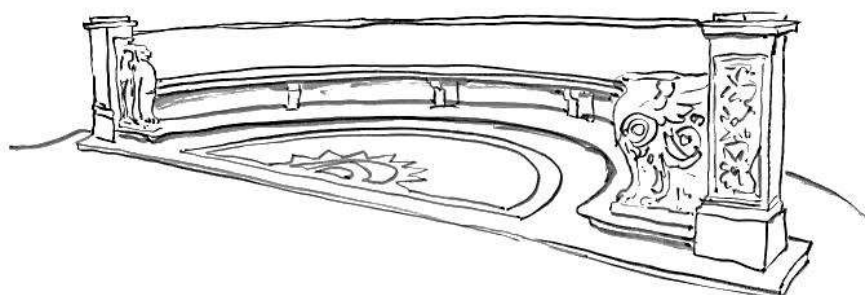
Dwanaście, tuzin, to liczba apostołów, ale też miesięcy. Uważana jest za maksymalną liczbę ludzi, którzy mogą się porozumieć bez tworzenia systemu hierarchicznego lub podziału grup na podgrupy. Oprócz jednostek, jakie stanowią grupy ludzi, liczba dwanaście odnosi się do jednostek kosmicznych, opartych na fazach księżyca, czyli miesięcy. Podział roku na dwanaście miesięcy księżycowych pozwolił na stawianie horoskopów, opartych na ruchach planet i badanie ich wpływu na losy ludzi. Ten mistyczny podział roku, jak obliczono, został opracowany 4500 lat temu na wyspach Morza Śródziemnego (Barrow 1999). System dwunastkowy był używany, obok podziału dziesiątnego, w starożytnej Babilonii. Właściwie jego podstawę stanowiła liczba 60, która ma wiele dzielników. Utrzymała się przy obliczaniu kątów, przy podziale godzin na minuty i sekundy. Funkcjonuje do dzisiaj, nie tylko przy liczeniu na tuziny jaj, ale również w relacjach cali do stóp, a do niedawna również innych relacji, takich jak pensów w angielskim szylingu. Jeżeli bierzemy pod uwagę liczbę ludzi, a pamiętamy,

że przy Ostatniej Wieczerzy, obok Chrystusa siedzieli dwunastu Apostołów (ryc. 162), to musimy stworzyć dla dwunastu ludzi właściwe miejsce.



Ryc. 162. Leonardo da Vinci, Chrystus z apostołami

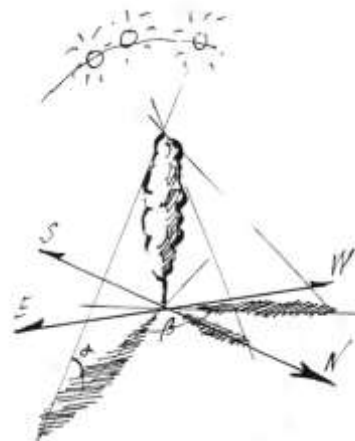
Może to być odpowiedniej wielkości eksedra (ryc. 163), ale przy tej liczbie ludzi odpowiedniejsze jest miejsce obszerniejsze i okrągłe, żeby wymiana myśli przebiegała swobodnie. Dlatego tak popularne były budowane dla tego celu okrągłe altany chińskie z kolistą ławką (164).



Ryc. 163. Eksedra, większa niż poprzednie, bo przeznaczona dla dwunastu osób w parku Sanssouci



Ryc. 164. Chińska altana w parku wilanowskim



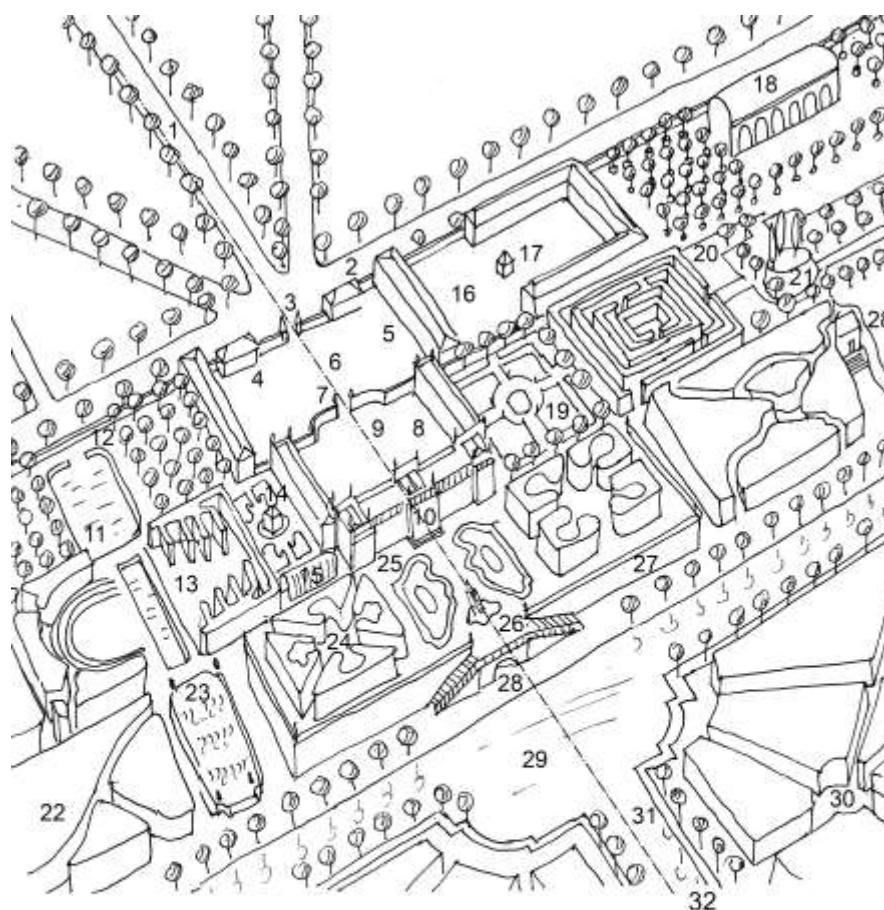
Ryc. 165. Zasięg cienia padającego w różnych porach dnia

Jeżeli odniesiemy liczbę dwanaście do podziału czasu, to przypomina nam to o konieczności projektowania zgodnego z codzienną wędrówką słońca, kiedy rano w określonym miejscu jest słońce, a kiedy jest cień w południe. (ryc. 165). Podobnie musimy projektować przestrzeń otwartą zgodnie z podziałem roku na miesiące, czyli zgodnie z rytmem fenologicznym. W projektowaniu trzeba brać pod uwagę, kiedy co kwitnie, kiedy liście opadają, kiedy ziemię pokrywa śnieg. Polski kalendarz opiera się w znacznej mierze na nazwach miesięcy dotyczących zjawisk przyrodniczych i związanych z nimi prac polowych, które wskazują na ich znaczenie. Ogród i park, jako środowisko człowieka, powinien być projektowany do całorocznego funkcjonowania, chociaż te aktywności są inne w różnych porach roku. Zimą dominują pokrój i struktura pozbawionych liści roślin oraz brzozy i szarości odstoniętych pędów powiązanych z bielą śniegu i lodu. Niska pozycja słońca daje na śniegu bogaty rysunek cieni. Zimą, ze względu na krótkie dni, znacznie większa jest rola sztucznego oświetlenia. W tym czasie w ogrodzie przebywamy przelotnie, w mniejszym stopniu kontemplacyjnie. Wiosną bujnie kwitną geofity oraz drzewa i krzewy. Jest to pora, kiedy ogrody i parki najchętniej odwiedzamy, najlepiej można też dostrzec zamysł kompozycyjny projektanta. Szczególnie atrakcyjne są momenty kwitnienia dominujących w ogrodzie roślin. W tym okresie przebywamy aktywnie w parku, skupiając się na szczególnie atrakcyjnych jego fragmentach. Lato, to okres, w którym wypoczywamy w ogrodzie. Rośliny, w mało zróżnicowanej szacie zielonych liści, stanowią tło dla rzeźb, małej architektury a przede wszystkim dla układów wodnych. Jest to także pora organizowania różnych imprez i budowy form tymczasowych dla licznych wówczas użytkowników ogrodu. Jesień to okres, jeżeli bierzemy pod uwagę długości cienia, podobny do wiosny, chociaż jesienią atrakcją w ogrodzie nie są kwiaty, ale owoce oraz przebarwiające się i opadające liście. Jak widzimy, każda z pór roku uruchamia inny zestaw komponentów, powodując, że za każdym razem ogród jest odmiennym dziełem, chociaż opartym na jednolitym fundamencie kompozycyjnym. Widoczna dzisiaj próba redukcji fenologicznych wariantów w kompozycji ogrodu (trawnik, cement, rośliny iglaste) powoduje, w miarę upowszechnienia się tego trendu, może spowodować utratę przez ogród jego unikalnych, chociaż przejściowych, walorów estetycznych.

Elementy kompozycji ogrodowej

Dzisiaj, w projektowanych przez nas parkach, umieszczamy automatycznie place zabaw dla dzieci, siłownię dla dorosłych, kwietne łąki i inne elementy ogrodowe uważane przez nas za ważne w ogrodzie. W sztuce ogrodowej, podobnie jak w innych sztukach stosowanych, czyli praktycznych, w których wykorzystujemy formy i funkcje wykorzystywane w danej chwili w naszej dziedzinie sztuki, występuje i występował określony zasób form ogrodowych. Zmieniał się on wraz z epoką, ale często wykorzystuje się, także współcześnie, wiele z takich form, które są uznawane za uniwersalne. Do XIX wieku dominowały w sztuce ogrodowej duże założenia dworskie, zaprojektowane, jako struktury hierarchiczne, podkreślające znaczenie właściciela i operujące zróżnicowanymi formami elementów kompozycji, przy drugorzędnej roli - pełnionych przez te elementy funkcji. Często też pełnione przez te elementy funkcje

zostały dzisiaj zapomniane, a same elementy pełnią rolę wyłącznie dekoracyjną. Jako najpopularniejsze przytoczę tutaj elementy kompozycji ogrodu barokowego (ryc. 166), jako ogrodu geometrycznego i elementy kompozycji parku krajobrazowego (Kozakiewicz 1969), jako ogrodu romantycznego (ryc. 167). Przerysowałem i trochę wzbogaciłem te rysunki.

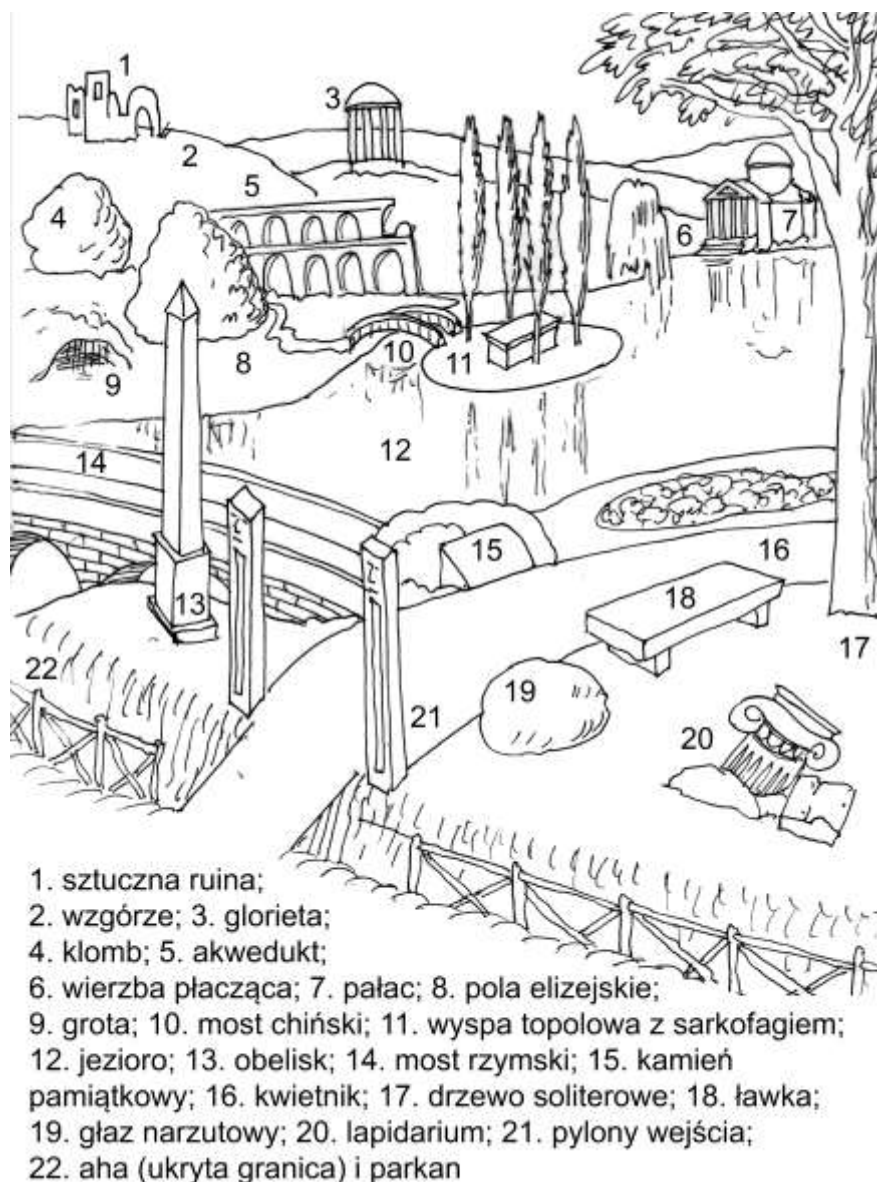


1. aleja główna z dojściem typu patte d'oie (gęsiej łapki); 2. aleja boczna;
3. brama główna; 4. kordegardy; 5. stajnie i wozownie; 6. avant-cour (dziejdziniec przedni; 7. brama wewnętrzna; 8. oficyny pałacu; 9. cour d'honneur (dziejdziniec honorowy); 10. korpus główny pałacu; 11. sadzawka; 12. sad;
13. teatr ogrodowy; 14. jardin particulier (ogród prywatny); 15. bindaż;
16. dziejdziniec gospodarczy; 17. studnia; 18. oranżeria; 19. warzywnik;
20. labirynt; 21. parnas (góra widokowa); 22. dzika promenada; 23. kaskada;
24. boskiet; 25. salon ogrodowy z parterami; 26. fontanna; 27. taras;
28. grotta; 29. basen i kanał ogrodowy; 30. zwierzyniec; 31. oś główna;
32. odległy widok

Ryc. 166. Elementy ogrodu barokowego

Ogród barokowy, jak widzimy jest oparty na konstrukcji ortogonalnej, z programem skupionym wokół głównego korpusu pałacu. Na początku i na końcu założenia stosowane są układy gwiazdowe, które pozwalają na wnikanie kompozycji w krajobraz. Elementy ogrodu, mimo ich częściowego wyodrębnienia z kompozycji, są dzięki ortogonalnemu i osiowemu układowi łatwe do odnalezienia, bo układ osiowy nadaje nam kierunek, a symetria układu ułatwia orientację. Ogród krajobrazowy wykorzystuje w kompozycji nie tylko elementy kulturowe, ale także krajobrazowe, typu: góra, jezioro, wyspa. Zajmują one centrum kompozycji. Kompozycja parku krajobrazowego

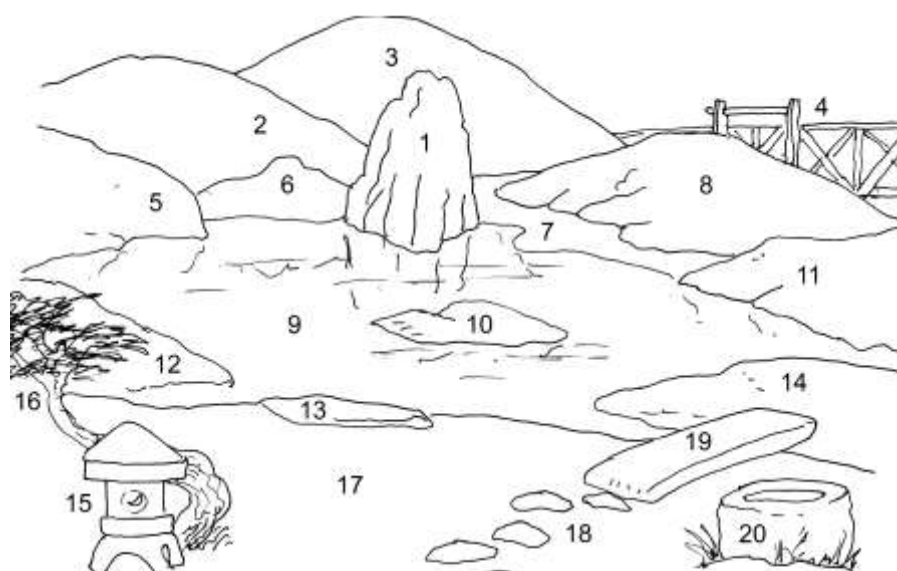
zakłada jego płynne wpisanie w krajobraz, poprzez powiązania zewnętrzne z elementami znajdującymi się poza obrębem kompozycji (kościół, wiatrak, wieś), ale widocznymi z wnętrza parku. Oprócz elementów przyrodniczych i kulturowych występują elementy odległe w przestrzeni (pagody i minarety charakterystyczne dla odległych kultur) i odległe w czasie (sztuczne ruiny). Elementy ogrodowe nie zawsze są łatwe do odnalezienia, istnieją powiązania pomiędzy poszczególnymi wnętrzami, ale element zaskoczenia jest wpisany w kompozycję parków romantycznych. Podobnie jak w krajobrazie, ścieżki prowadzą nas krętym rdzeniem krajobrazu, z którego rozciągają się widoki, ale ścieżki te także się rozwidlają, prowadząc do różnych zakątków parku.



Ryc. 167. Elementy parku romantycznego

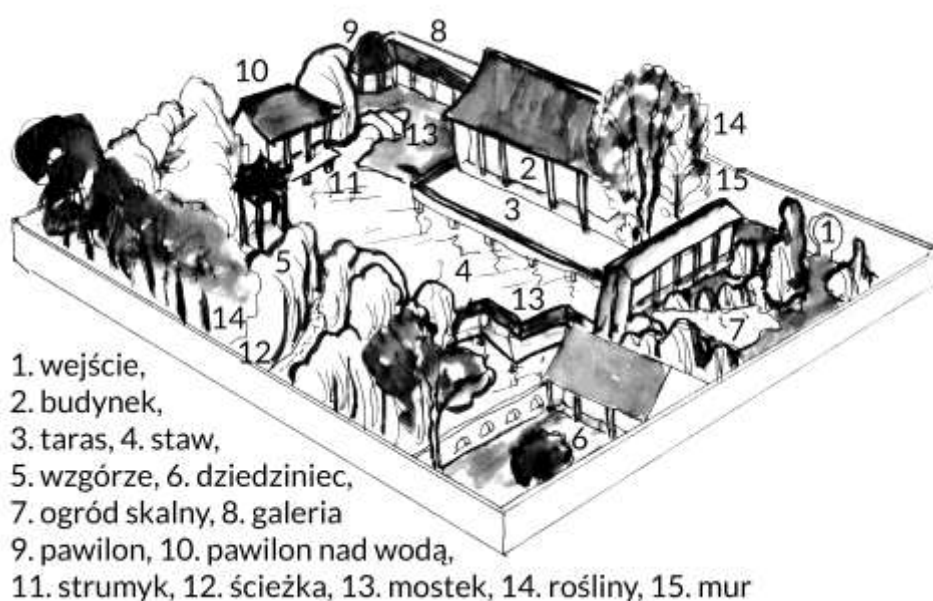
Ze względu na popularność Japońszczyzny i Chińszczyzny od XIX wieku w Europie, warto także pokazać (Böhm, Zachariasz 1997, 2000) elementy ogrodu japońskiego (ryc. 168) i chińskiego (ryc. 169). Ogród japoński opiera się przede wszystkim na pomniejszych elementach krajobrazowych powiązanych przez ich symboliczne od-

niesienia do zjawisk przyrody i ludzkich losów. Pomniejszenie powoduje, że są to elementy kulturowe oddające dzieła przyrody, tak, że ogród lokuje je pomiędzy kulturą i naturą. Czytelne znaczeniami dla japońskiego kręgu kulturowego, w Europie odbierane są często jako pozbawione warstwy znaczeniowej, nieczytelnej dla Europejczyka. Dlatego w modernizmie chętnie się takimi formami posługiwano, używając je, jako obiekty charakteryzujące się czystą formą (odczytywano w nich kształty abstrakcyjne).



1. kamień strażnik; 2. pośrednia góra; 3. odległa góra; 4. ogrodzenie;
5. boczna góra; 6. małe wzgórze; 7. piaskowa plaża; 8. ostroga górską;
9. jeziora; 10. centralna wyspa; 11. bliska góra; 12. wyspa gospodarza;
13. kamień kultu; 14. wyspa gościa; 15. latarnia; 16. sosna długowieczności;
17. szeroka plaża; 18. kamienie chodnikowe; 19. kładka kamienna;
20. kamienny pojemnik z wodą

Ryc. 168. Elementy ogrodu japońskiego

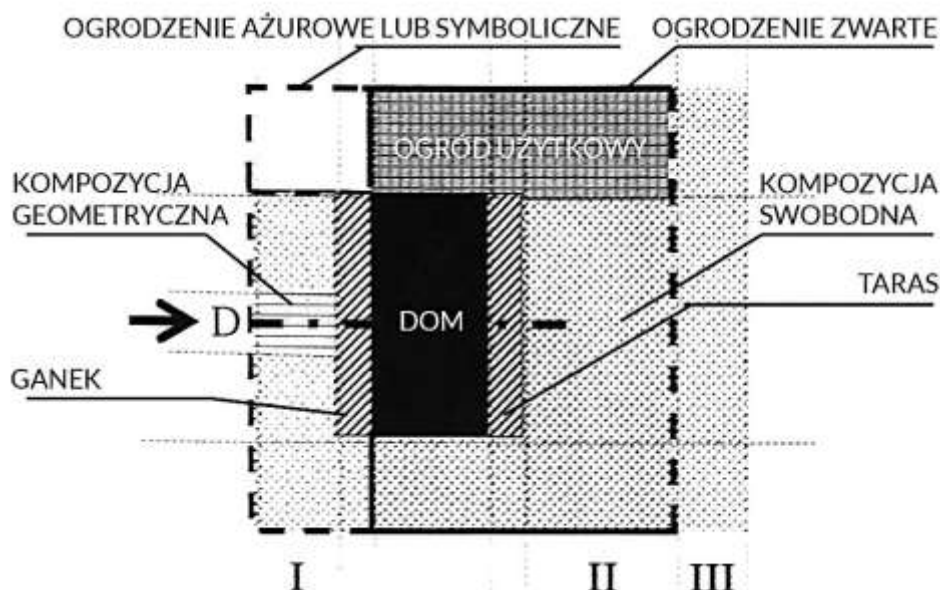


1. wejście,
2. budynek,
3. taras, 4. staw,
5. wzgórze, 6. dziedziniec,
7. ogród skalny, 8. galeria
9. pawilon, 10. pawilon nad wodą,
11. strumyk, 12. ścieżka, 13. mostek, 14. rośliny, 15. mur

Ryc. 169. Elementy ogrodu chińskiego

Ogród chiński stanowi wyjątek z otoczenia mozaikę wyodrębnionych ogrodów o odmiennym charakterze. Elementem jednoczącym ogrody romantyczne, japońskie i chińskie, oparte na wątku przyrodniczym i stanowiące ich czytelne centrum, jest akwen wodny – lustro odbijające niebo, chociaż w ogrodach japońskich typu Zen może to być ekwiwalent wody, czyli zagrabiony piasek. Opisując wyposażenie tych ogrodów skupiałem się na wymienieniu elementów o charakterze materialnym, ale w kompozycji ważniejszą rolę pełnią elementy przestrzenne. Wiek dziewiętnasty, to okres intensywnej urbanizacji i zakładania parków miejskich, które miały zaspokoić potrzeby wypoczynku uboższych mieszkańców miast, dla których wyjazdy poza miasto były zbyt kosztowne. Taki park w mniejszym stopniu wykorzystywał w kompozycji elementy ogrodowe o określonej formie, raczej budował przestrzenie, które miały spełniać wymagane przez użytkowników funkcje. Kilka z takich przestrzeni funkcjonalnych, występujących w parkach miejskich można wymienić. Rolę **przestrzeni spotkania** pełniła promenada. Był to proste i wydłużone wnętrze parkowe ozdobione kwiatami i wyposażone w ławki, często też w punkty gastronomiczne, gdzie można było nawiązywać kontakty społeczne. Większą część parku miejskiego zajmowała **przestrzeń spacerowo widokowa** z płynnym przebiegiem ścieżek i wnętrzami przeznaczonymi dla wypoczynku indywidualnego, dla par i małych grup ludzi. Oddzielną część stanowił obszerny **trawnik dla wypoczynku rodzinnego z przestrzenią dla zabaw dziecięcych**. Park miejski był też wyposażony w **przestrzeń ozdobną**, przeważnie była to różanka. Ważną rolę pełniła **przestrzeń kultury** z altaną lub muszlą koncertową, bo muzyka rozrywkowa wtedy, kiedy nie było radia i innych mass mediów, pełniła ważną społecznie rolę. Dużą przestrzeń zajmowała **przestrzeń sportowa**, bo był to czas, w którym gentleman uprawiał sporty. Oprócz parku miejskiego z bogatym i różnorodnym programem, w miastach powstawały parki z wybraną funkcją wiodącą, której były podporządkowane funkcje towarzyszące. Były to ogrody zoologiczne, botaniczne, etnograficzne, jordanowskie oraz kompleksy sportowe. Do dzisiaj parki miejskie często projektuje się na podstawie takiego dziewiętnastowiecznego wzoru, w którym głównej roli nie pełnią elementy ogrodowe, ale w którym dominują przestrzenie funkcjonalne.

Jeżeli w baroku i romantyzmie, główną rolę pełniły parki dworskie i parki miejskie, to w modernizmie główny nurt w sztuce ogrodowej odegrały ogrody rodzinne. Model takiego ogrodu powstał w Anglii, na przełomie XIX i XX wieku i szybko się rozprzestrzenił w całej Europie. Dla klasy średniej był to ogród willowy, dla klas uboższych, ogród działkowy, położony poza miejscem zamieszkania, wreszcie ogród wiejski, dla coraz liczniejszych mieszkańców wsi, którzy nie utrzymywali się z pracy na roli. Elementy, z których taki ogród się składał, Izabela Myszka-Stąpór (2014) podzieliła na: elementy opisowe (temat, nazwa, opis); elementy konstrukcyjne (ogrodzenie, wejście, droga, centrum); elementy dekoracyjne (roślinne i nieroślinne); elementy użytkowe (roślinne i nieroślinne) oraz występujące sporadycznie elementy wodne (dekoracyjne i użytkowe). Układ przestrzenny takiego ogrodu składał się ze stref o odrębnym charakterze (Gawryszewska 2001) ryc. 170.



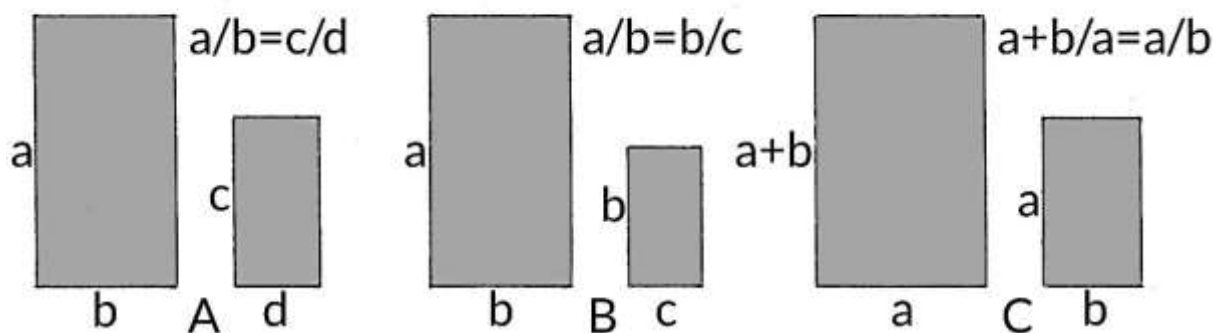
Ryc. 170. Strefy wyróżnione w ogrodzie przydomowym. I - przedogródek; II – część wypoczynkowa i użytkowa; III – część niezagospodarowana (krajobraz otwarty lub przestrzeń sąsiedzka użytkowana wspólnie); D – „droga honorowa”, przestrzeń, gdzie powinny być zachowane formy rytmiczne i oprawa wejść („strażnicy”) (według. Gawryszewska 2001).

Relacje pomiędzy elementami kompozycji. Proporcje

W poprzednim rozdziale mówiliśmy o elementach kompozycji. Ale elementy, to tylko klocki, z których składamy całość. Ważna jest relacja – jak te klocki są zbudowane i jak je należy łączyć. Czyli ważne są relacje i kontekst. Witruwiusz, od którego rozpoczęliśmy nasze rozważania, wskazał, że istotą harmonii, są proporcje, czyli relacje, jakie zachodzą w kompozycji całości, czyniąc ją harmonijną, a także te, które zachodzą pomiędzy elementami kompozycji, czyniąc harmonijną zawartą pomiędzy nimi przestrzeń. Poszczególne elementy kompozycji również występują, jako odrębne całości i ich harmonijny kształt powinien być także określony ich proporcjonalną budową. Proporcje, które znamionują wszystkie składowe całości tworzą zatem harmonijność kompozycji. W greckiej mitologii Harmonia była boginią uosabiającą ład i symetrię oraz patronowała prawdziwej miłości. Proporcje w przybliżeniu polegają na równoważności stosunków. W muzyce harmonia opiera się na powiązaniu dźwięków, w poezji tę rolę odgrywają stopy (wersy) wiersza. Istotą proporcji jest mierzenie, toteż określenie proporcji wynika z proporcji odcinków. Później proporcjonalność odcinków przekłada się na drugi wymiar, proporcjonalności płaszczyzn i na trzeci wymiar, proporcjonalności brył i proporcjonalności przestrzeni. Proporcjonalność form przekłada się także na proporcjonalność zawierających się w nich znaczeń. Wynika to z antycznej zasady, że w harmonijnej formie zawiera się klarowna treść, a oddziaływanie takiej formy jest zarówno estetyczne, jak etyczne.

Możemy z relacji i kontekstów wyodrębnić trzy główne rodzaje proporcji, w których występują coraz doskonalsze zależności. Są to: proporcja rozłączna $\mathbf{a/b = c/d}$, proporcja ciągła $\mathbf{a/b=b/c}$ oraz najdoskonalsza proporcja stała $\mathbf{a + b/a=a/b}$. Rozpatrzmy je kolejno, porównując proporcjonalnie zbudowane, według tych zasad, prostokąty

(ryc. 171). Różnica pomiędzy nimi wydaje się niewielka. Jednak, gdy porównamy współczesną architekturę włoską z analogicznymi budowlami w innych częściach Europy, to włoskie budynki są wyraźnie piękniejsze, bo bardziej proporcjonalne. W końcu uroda fizyczna polega na drobnej różnicy w wyglądzie.



Ryc. 171. Proporcje: A - proporcja rozłączna; B - proporcja ciągła; C - proporcja stała

Proporcja rozłączna

Ta proporcja stanowi podstawę całego projektowania. Na niej opiera się pojęcie skali, istota makietowania, czyli sprawdzania na małym modelu, jak będzie projekt wyglądał w rozmiarach rzeczywistych. Proporcja rozłączna pokazuje, że nie są ważne wielkości przestrzenne, ale ich relacje. Bez tego nie moglibyśmy bawić się lalkami i rysować krajobrazu na papierze. Mówimy tu o proporcji, jako równoważności stosunków. W projektowaniu posługujemy się równoważnościami stosunków, które są wyrażane pod postacią **skali**. Skala planistyczna, stosowana do sporządzania planu miejscowego wynosi 1:1000 (w uzasadnionych wypadkach 1:500, 1:2000, 1:5000). Skala projektowa, to skala mapy zasadniczej 1:500 (w uzasadnionych wypadkach 1:1000), która zawiera obligatoryjnie: punkty osnów geodezyjnych, elementy ewidencji gruntów i budynków, elementy sieci uzbrojenia terenu, w szczególności urządzenia nadziemne, naziemne i podziemne (Rozporządzenie 1999). Opracowania szczegółowe wykonuje się w skali 1:100 (1:200). Rysunki wykonawcze do projektu wykonuje się w mniejszej skali 1:50, 1:25, 1:10 (Zinowiec - Cieplik 2016).

Jeżeli przyjmiemy nieco inny wzór na proporcję rozłączną, nie $a/b = c/d$, ale $a/b \equiv c/d$, to jest to relacja rzeczy do symbolu tej rzeczy. To tak, jakbyśmy wymiary rzeczywiste zredukowali do znaku, który je wyraża. W sztuce ogrodowej relacje symboliczne były wykorzystywane powszechnie, zarówno na Zachodzie, jak na Wschodzie. Artyści renesansu i baroku wykorzystywali w tym celu tradycję antyku, szczególnie w odniesieniu do form i detali rzeźbiarskich i architektonicznych. Znaczenia odniesione do symboli były opisane w specjalnych traktatach, jak Ikonologia Cezarego Ripy. Romantyzm przenosił do parków sztuczne ruiny, obeliski, minarety i pagody dla stworzenia nastroju równoległości odległych czasów i przestrzeni, nastroju przemijania i egzotyki. Późny romantyzm (naturalizm) proponował w parkach miejskich umieszczać, w zmniejszonej formie, krajobrazy naturalne. W Polsce Franciszek Szanior wykorzystywał w tym celu skompresowany do form podstawowych (źródło Wisły, meandrująca rzeka, Pomorze) krajobraz podzielonej przez zaborców Polski (ryc. 172). Jeszcze dalej w

relacjach symbolicznych poszedł Wschód. W Chinach wydawano specjalne wzorniki krajobrazów do wykorzystania w ogrodach, w Japonii symbolicznie przedstawiano krajobraz wysp japońskich z górą Fuji, zagrabionym piaskiem symbolizującym ocean i latarnią przedstawiającą księżyc (ryc. 173).

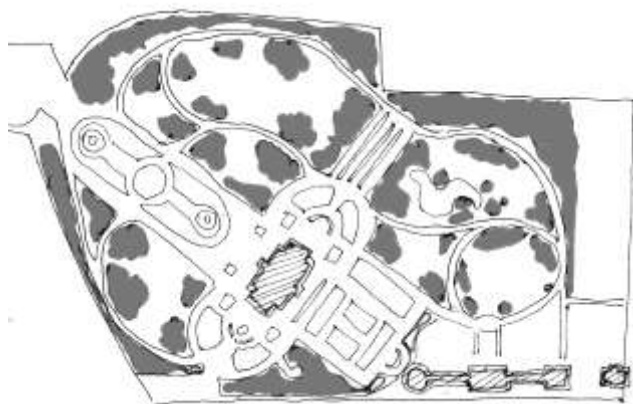


Ryc. 172. Fragment parku Ujazdowskiego w Warszawie

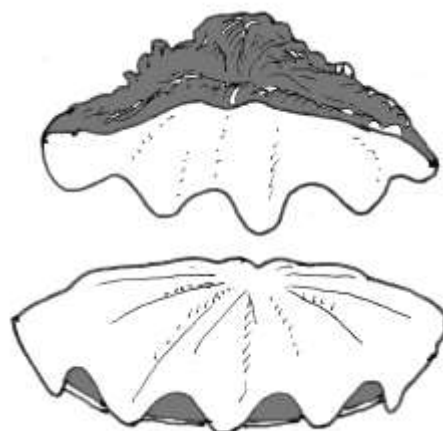


Ryc. 173. Góra Fuji w ogrodzie

Dzisiaj, w dobie globalizmu i multikulturalizmu, często w ogrodach przedstawia się ogrody innych kultur. Pionierem był Peter Lenne z ogrodem Flora w Hamburgu, w którym umieścił modelowe ogrody: włoski, francuski, holenderski i angielski (ryc. 174). Takim współczesnym przykładem jest Garden der Welt w Berlinie, gdzie pomieszczono ogrody z różnych części świata. Niemcy nawet nazwali współczesną formę ogrodu, ogrodem tematycznym, czyli ogrodem ilustrującym, przedstawiającym wybrany temat. W 2013 roku na Idze (Internationale Gartenschau) w Hamburgu pokazano min. ogrody ilustrujące porty z całego świata, ale też ogrody ilustrujące krajobrazy kulturowe różnych kontynentów, a nawet ogrody ilustrujące różne religie.



Ryc. 174. Peter Lenne. Ogród Flora w Kolonii

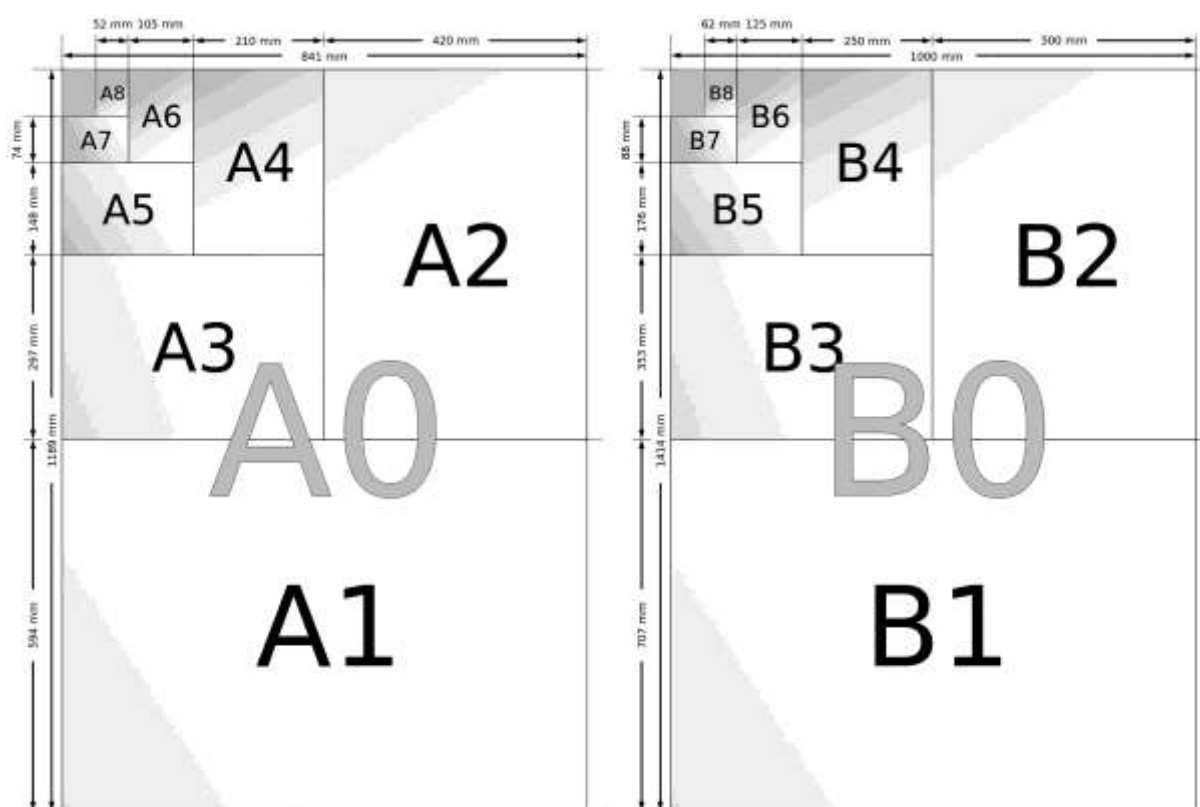


Ryc. 175. Muszla i wzorowany na niej dach restauracji hotelu w Puerto Rico

W modernizmie odwoływano się do form organicznych czerpanych bezpośrednio z przyrody. Na ryc. 175 możemy u góry zobaczyć organiczną formę muszli i na dole jej gigantycznie powiększony kształt, który przykrywa restaurację hotelu w Puerto Rico. Czerpanie wzorów z natury, do ich zastosowania w innej skali, to cała dziedzina projektowania zwana bioniką. Jak pisał Włodzimierz Dreszer (2016) – *imperatyw bioniki ... dotyczył poznawania procesów, systemów i struktur naturalnych oraz ich interpretacji i pożytkowania*.

Proporcja ciągła

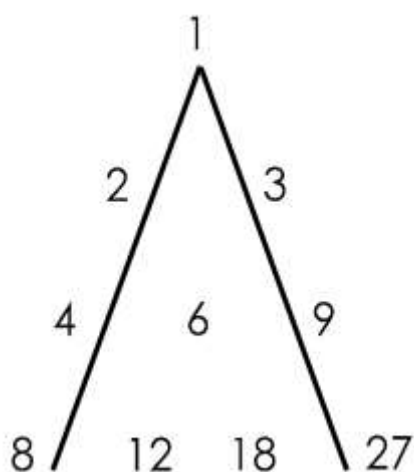
Proporcję ciągłą najłatwiej zrozumieć na przykładzie systemu wielkości arkuszy papieru w Polsce. Ta wielkość wywodzi się ze składania papieru w tzw. arkusze wydawnicze. Taki arkusz składał się docelowo z 16 stron, a liczba stron określała nazwę poszczególnych formatów. Format *Folio*, to 2 strony, czyli arkusz raz złożony; format *Quarto*, to 4 strony, czyli arkusz podwójnie złożony; format *Sexto*, to 6 stron; format *Octavo*, to 8 stron; format *Duodecimo*, to 12 stron, format *Sextodecimo*, to 16 stron. W Polsce, zgodnie z normą ISO 216 występują dwa wyjściowe formaty papieru, które charakteryzuje proporcja ciągła od A0, do A8 i od B0, do B8 (ryc. 176).



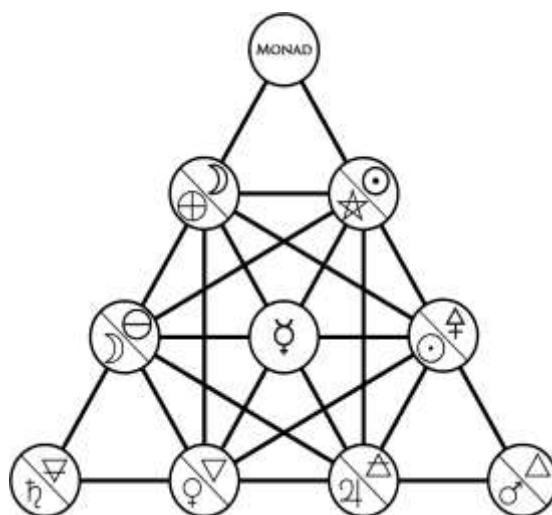
Ryc. 176. Proporcja ciągła – formaty papieru

W każdym z przyjętych formatów, relacja odcinka krótszego do dłuższego nie jest wzięta z powietrza, a ma podstawy geometrycznej spójności, bo wynika z relacji boku kwadratu do jego przekątnej, $a/\sqrt{2}$. Wielkość wyjściowa najważniejszego ciągu A, to 1 m² papieru o wymiarach A0 = 841×1189mm. Jest to istotne, ponieważ, oprócz powierzchni ważnym parametrem jest grubość papieru, która jest określana w gra-

mach na m² powierzchni badanego arkusza. Do wielkości A4 (297x310mm) dostosowana jest większość drukarek i skanerów i formaty ciągu A, są stosowane przy wytwarzaniu dokumentów i wydawnictw. Wyjściowa gramatura papieru wydawniczego, to 80g/m². Kolejny ciąg B, jest ciągiem o większych parametrach wyjściowych B0=1000×1414cm. Ten ciąg, jak widzimy utrzymuje się do ciągu A, w relacji $a/\sqrt{2}$. Ciąg B był dostosowany do wielkości stołów kreślarskich i jest wykorzystywany dzisiaj przede wszystkim do druku projektów i plakatów. Proporcja ciągła może przybrać postać dendrogramu, opartego na rysunku drzewa. Na podstawie macierzy danych, dendrogram pokazuje stopnie pokrewieństwa organizmów żywych, w tym drzewa genealogiczne ludzkich rodowodów. Dzisiaj często wykorzystuje się pojęcie fraktali, które charakteryzuje samo podobieństwo, to znaczy podobieństwo całości do jego części, do analiz układów rzek czy układów urbanistycznych. Proporcje ciągłe mają zastosowanie w sztuce od czasów antycznych, oczywiście także dotyczy to architektury krajobrazu. Platon w dialogu *Timajos* do opisu *Duszy Świata* (duchowej zasady ożywiającej świat i nadającej mu jedność i ład) używa dwóch ciągów geometrycznych, (które są jednocześnie proporcjami ciągłymi). Ciągi te ilustruje *diagram Lambdy*. Nazwa wywodzi się od starożytnych Greków, którzy nazywali oba te ciągi *Lambda*, ze względu na ich podobieństwo do greckiej litery Λ . (Lawlor 1982). Uważano, że ciąg parzysty symbolizuje aspekt żeński, a ciąg nieparzysty, aspekt męski. Żeński ciąg parzysty (1, 2, 4, 8) był oparty na mnożeniu przez 2. Męski ciąg nieparzysty (1, 3, 9, 27) był oparty na mnożeniu przez 3. Liczba 1 stanowiła punkt łączący oba rozchodzące się ciągi liczbowe (ryc. 177). W czasach nowożytnych, ciąg Lambdy był wykorzystywany do ilustracji porządków i powiązań alchemicznych (ryc. 178).



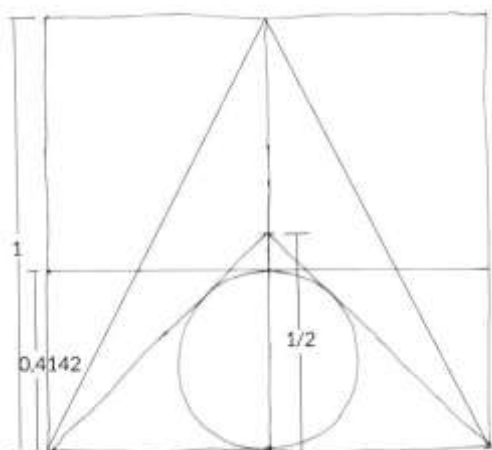
Ryc. 177. Diagram Lambdy



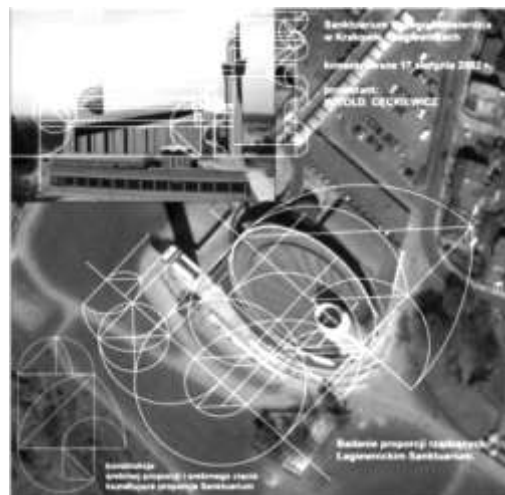
Ryc. 178. Alchemiczny diagram Lambdy

Współcześnie proporcje ciągłe często zastępują stosowaną od czasów antycznych proporcję stałą, o której powiemy dalej, ponieważ pozwalają na większy indywidualizm w projektowaniu, przy zachowaniu harmonijności, charakteryzującej kompozycje proporcjonalne. W historii architektury, ale przede wszystkim w geometrii znane było, wyprowadzone z proporcji ciągłej, pojęcie srebrnej proporcji. Dwa, leżące naprzeciw siebie boki ośmiokąta połączony ze sobą tworzą boki srebrnego prostokąta. Stosunek mniejszego boku do większego ma się jak 0,4142:1 (w kinach jest to proporcja

ekranu panoramicznego). Żeby wykreślić ten podział, należy poprowadzić przez kwadrat przekątną i w utworzony w ten sposób jeden z trójkątów wpisać koło. Równoległa do boku kwadratu styczna koła podzieli bok kwadratu w srebrnej proporcji 0,4142:1 (ryc. 179). Srebrną proporcję ciągną wyrażają tzw. liczby Pella. Pierwsze wyrazy tego ciągu, to: 1, 2, 5, 12, 29, 70, 169, 408, 985, 2378... . Według srebrnych proporcji został zaprojektowany kościół w Łagiewnikach pod Krakowem (ryc. 180), (Vogt i inni 2016).



Ryc. 179. Konstrukcja srebrnej proporcji

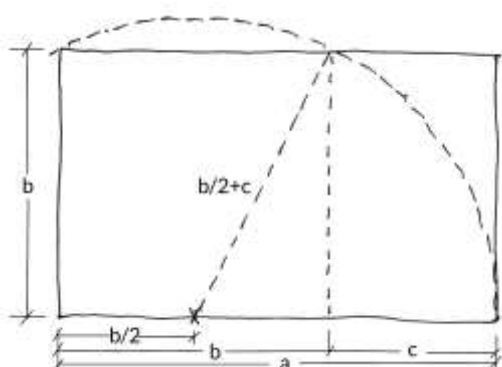


Ryc. 180. Witold Cęćkiewicz. Projekt kościoła w Łagiewnikach

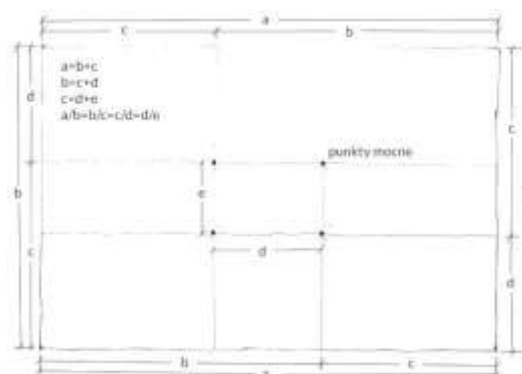
Proporcja stała

Proporcja stała, znana jest pod nazwą złotej proporcji $\phi = a + b/a = a/b$. Jeżeli $a + b$ przyjmujemy za 1, to a wynosi 0,618, natomiast b wynosi 0,382 (Często stosowano uproszczone złote proporcje, w których $a=2/3$ i $b=1/3$). Złote proporcje, jako liczbowy podział odcinka, to $\phi = (\sqrt{5}-1)/2 = 1,61803...$, czyli liczba niewymierna. Złote proporcje tworzy złoty kąt $137,5^\circ$, który jest preferowaną w przyrodzie niewymierną liczbą kątową, która pozwala, na przykład, upakować nieskończoną ilość odgałęzień na obwodzie łodygi w roślinie. Podobnie, po spirali, rozrasta się skorupa ślimaka, co nie pozwoli na zarośnięcie rozrastającej się muszli. Te cechy powodowały, że złoty podział zaobserwowano, jako wzorzec występujący w przyrodzie. W ten sposób, obecna w przyrodzie złota proporcja, stanowiła dla Greków podstawę do skonstruowania antycznych proporcji i została w rezultacie, poprzez odrodzenie antyku w renesansie, przeniesiona do sztuki nowożytnej. Geometryczna konstrukcja złotego podziału polega na zakreśleniu z połowy boku kwadratu łuku o promieniu prowadzącym do jego przeciwległego rogu. Zakreślenie łuku do przedłużenia boku kwadratu określa bok prostokąta o złotych proporcjach (ryc. 181). Konstrukcje geometryczne złotego podziału można wykorzystać także do celów planistycznych. Dzieląc boki kwadratu złotym cięciem, możemy na powierzchni tego kwadratu wyznaczyć tak zwane mocne punkty kompozycji (ryc. 182). Ciąg proporcji stałej może być wyznaczony przez złotą spiralę (spiralę logarytmiczną), wyznaczoną przez ćwierć okręgi, styczne do krawędzi kwadratów (ryc. 183). Porządki wynikające z proporcji stałej występują nie tylko w przyrodzie, odnajdujemy je także w ludzkich działaniach. Badając rozwój

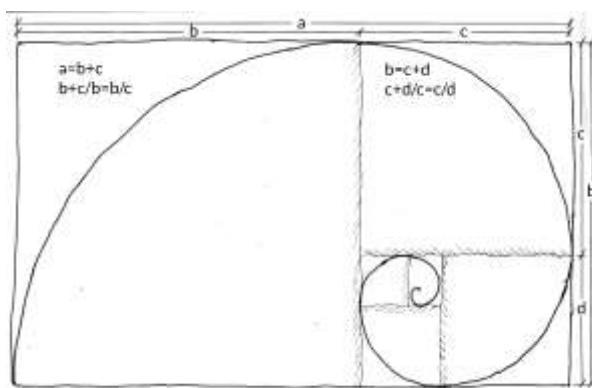
Warszawy stwierdziliśmy, że rozwój jej dzielnic mieszkaniowych przebiegał zgodnie z kierunkiem wyznaczonym przez złotą spiralę. To zjawisko nazwaliśmy *Galaktyką Warszawą* (Rylke i in. 2005, ryc. 184).



Ryc. 181. Konstrukcja złotego podziału



Ryc. 182. Mocne punkty wyznaczone w prostokącie o złotych proporcjach

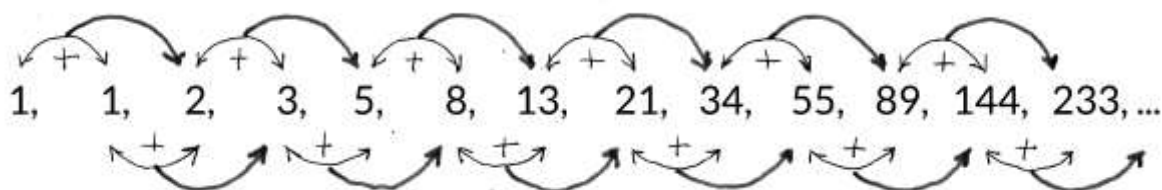


Ryc. 183. Konstrukcja złotej spirali



Ryc. 184. Galaktyka Warszawa

Liczby kolejnych przybliżeń ciągu proporcji stałej (złotej), tworzą tak zwany ciąg Fibonaciego (XIII wiek), czyli ciąg liczbowy, w którym kolejna liczba ciągu jest sumą dwóch liczb poprzednich, zaczynając od dwóch jedynek (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, ... ryc. 185). Trzy wieki później, w XVI wieku, Johannes Kepler odkrył, że stosunek dwóch następujących po sobie liczb tego ciągu zmierza coraz dokładniej do wartości złotego podziału. Złoty podział, czyli proporcja stała stanowi w kulturze europejskiej proporcję uznawaną za idealną. Jak zauważymy w kolejnych rozdziałach, proporcje rzutują także na inne relacje pomiędzy elementami kompozycji.

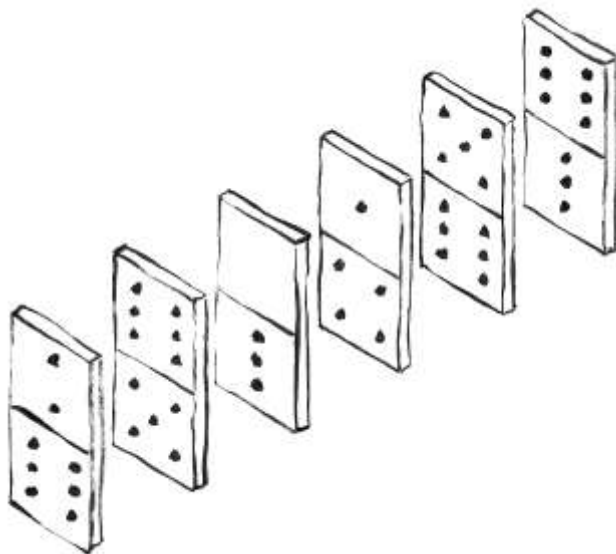


Ryc. 185. Ciąg Fibonacciego

Formalne relacje pomiędzy elementami kompozycji

Zasady grupowania elementów kompozycji

Wcześniej rozważaliśmy cechy wynikające z występowania zespołów o określonej liczbie części składowych. Teraz, omawiając zasady grupowania się części składowych w kompozycję, musimy do tych cech powrócić. Jeżeli spróbujemy grupować elementy kompozycji, to zauważymy, że grupują się one według zasad punktowych, liniowych i płaszczyznowych. Najprostsze zasady grupowania możemy dostrzec na polach kostki do gry, na kartach czy na kamieniach domina, (ryc. 186).



Ryc. 186. Kamienie domina

Możemy, na przykład, w kamieniach domina wykorzystać tak zwane *mydło*, czyli puste pole, które występuje jako pole istniejące, a nie jako brak pola. Odpowiedniki takiego pola, to: dziedziniec, patio, na które otwierają się pomieszczenia, jak nawis w centrum wsi, czy rynek miejski, jak staw, który jest otoczony przez miejski park. Jeżeli w polu mamy jeden punkt, to mamy w takim polu dominantę i miejsce, które jest określone przez samo pole. Dwójka tworzy już linię w naturalny sposób, podobnie grupują się trzy punkty. Nie tworzą płaszczyzny, tylko szereg. Kompozycję liniową, taką, jak aleja, osiowo rozwinięty dom rzymski, pałac pomiędzy dziedzińcem i ogrodem. Płaszczyznę tworzą dopiero cztery, otaczające pole, punkty. Widzimy tu rozwinięcie zasady symetrii. Czwórka powstaje na zasadzie kombinacji par. Na niej opiera się cały system kompozycji ortogonalnych, opartych na przecinających się pod kątem prostym liniach. Tak skomponowano antyczne i średniowieczne miasta, budynki, a w nich także włoskie ogrody kwaterowe. Piątka jest dalszym rozwinięciem symetrii, zawiera wszystkie poprzednie liczby zgodnie z zasadami ich grupowania. Swoją formą tworzy mandalę, podstawowy archetyp geometryczny. Zbudowany z czwórki kwadrat posiada przekątną, która, wypełniając płaszczyznę, pozwala na tworzenie układów gwiazdzystych, dynamicznych. Wypracowana w kompozycji klasycznych ogrodów francuskich, znalazła rozwinięcie w romantycznych parkach angielskich. Szóstka, to płaszczyzna złożona z dwóch linii. Kompozycja addytywna, stworzona w

wyniku dodania osi symetrii, pokazuje kolejny zestaw możliwości wynikający z dodawania pierwszych pięciu liczb (to rozwinięcie widzimy w kartach do gry). Takie kompozycje są charakterystyczne dla modernizmu opartego na układach rytmicznych. Jak pamiętamy z *subitizingu*, czyli szacowności liczebności bez konieczności ich liczenia, liczba siedem jest liczebnością, którą możemy intuicyjnie ogarnąć (potrafią to też kruki). Ta zasada jest też widoczna w kamieniach domina, jeżeli włączymy do naszego zestawu mydło, otrzymamy siedem wariantów ustawienia na nich punktów, czyli jak kruki możemy intuicyjnie śledzić ich wartość. Większe zbiory musimy tworzyć z liczbowych podzbiorów, toteż nie tworzą tak jednolitych kompozycji.

Kanon

Jak mówił malarz przełomu XV i XVI wieku, Hieronim Bosch: pierwszy artysta ściąga z natury, drugi z pierwszego. Każda z kultur tworzyła pewien wzór, przeważnie zaczerpnięty z natury, który następnie powtarzano w nadziei, że powtarzając doskonałość, sami taką doskonałość stworzymy. Wiele z tych wzorów z odległej przeszłości znają tylko historycy, ale jeden funkcjonuje do dzisiaj. Grecki rzeźbiarz Poliklet (415-450 p. n. Chr.) przeanalizował wymiary zawodników, którzy zwyciężali w olimpijskich zawodach i na tej podstawie napisał rozprawę *Kanon*, której ilustracją był posąg Doryferosa (włócznika) o idealnych wymiarach (ryc. 187). Na podstawie kanonu opracowanego z tych proporcji wznoszono greckie budowle. Za przykład może służyć ateński Partenon, najśłynniejsza budowla w stylu doryckim, która miała reprezentować proporcje charakteryzujące mężczyznę (ryc. 188).



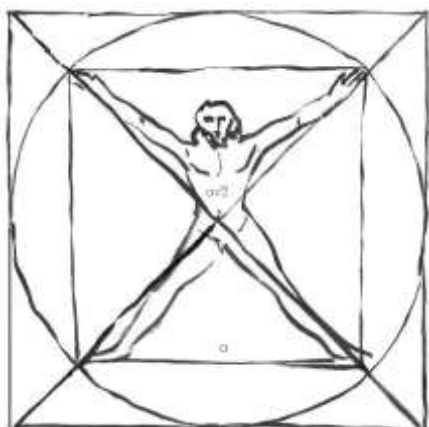
Ryc. 187. Poliklet. Doryferos jako kanon



Ryc. 188. Iktinos i Kallikrates. Partenon ateński, 432 p. n. Chr.

Obok proporcji antropometrycznych funkcjonowały w kanonie Polikleta proporcje symboliczne oparte na zasięgu ciała i jego środka ciężkości położonym w pobliżu pępka. Ten kanon przekształcił się w kanon rzymski, który tworzył tzw. człowieka (mężczyznę) kwadratowego (*anér tetrágonos; homo quadratus*) wpisanego zarówno w kwadrat, symbolizujący ziemię, jak i w koło, symbolizujące niebo. Środek ciężkości człowieka był równocześnie środkiem geometrycznym obu figur opisanych na jego sylwetce (ryc. 189). Położenie pępka w miejscu idealnych proporcji antycznych, to znaczy w miejscu złotego cięcia, które dzieliło ciało na odcinki proporcjonalne $a + b/a = a/b$ skłaniały do zamykania ciała w proporcjach uważanych w starożytności

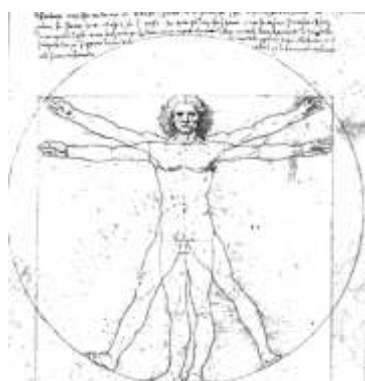
antycznej za idealne. Na podstawie kanonu rzymskiego wznoszono takie budowle, jak Panteon, cylindryczną, przykrytą kopułą budowlę z portykiem otwierającym się na poprzedzający ją plac (ryc. 190). Kanon budowy człowieka oparty na złotych proporcjach był odtąd obecny w sztuce europejskiej. Antyczny kanon postaci ludzkiej odtworzyli min. Albrecht Dürer i Leonardo da Vinci (ryc. 191, 192). Stanowił on podstawę do nauczania projektowania w nowożytnych akademiach skupiających malarzy, rzeźbiarzy i architektów. Rysując akty, studiujący w nich, uczyli się opanowania proporcji człowieka, które następnie mogli wykorzystać, wykonując obrazy, rzeźby, budynki, ogrody i miasta. Przykładem takiej budowli, opartej na proporcjach, może służyć Villa Rotonda Andrei Palladia (ryc. 193). W nowoczesnym ujęciu opracował kanon proporcji człowieka w połowie XIX wieku A. Zeissing (ryc. 194), opierając się formalnie na złotej proporcji. Taki kanon proporcji obowiązywał w projektowaniu do końca romantyzmu. Przykładem eklektycznej budowli, opartej na tym kanonie może służyć kościół Sacre Coeur na paryskim Montmarcie (ryc. 195). Modernistyczny architekt i teoretyk architektury, Le Corbusier, stworzył, oparty na proporcjach człowieka, kanon połączony z wynikającym z niego modułem, nazwany Modulorem (ryc. 196). Także on opierał się na złotej proporcji. Na jego podstawie Corbusier opracował wymiary obowiązujące zarówno we wzornictwie, jak i w architekturze i urbanistyce (ryc. 197, 198).



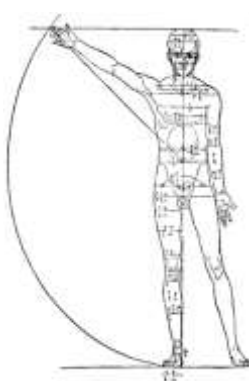
Ryc. 189. Homo quadratus Witruwiusza



Ryc. 190. Apollodoros. Panteon rzymski, 125



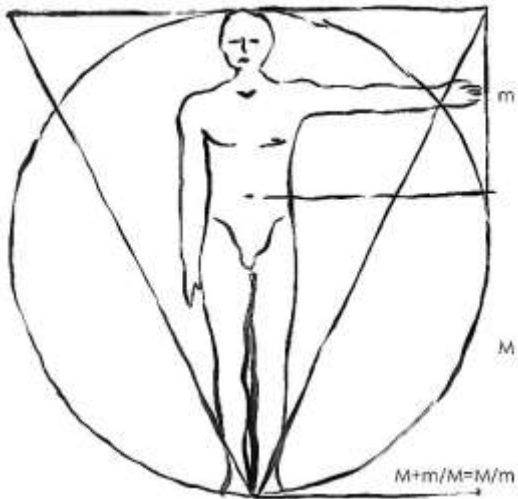
Ryc. 191. Człowiek kwadratowy Leonarda da Vinci



Ryc. 192. Proporcje według Albrechta Dürera



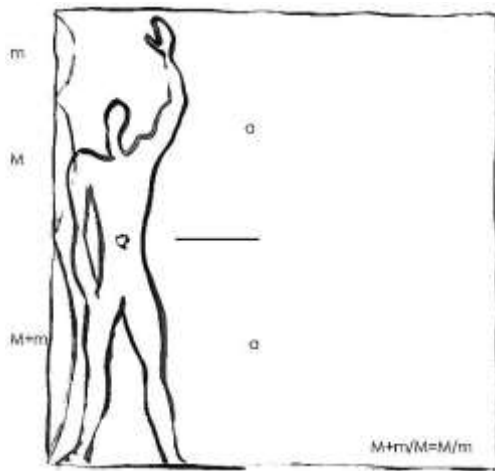
Ryc. 193. Andrea Palladio. Villa Rotonda, 1582



Ryc. 194. Proporcje człowieka według Zeisinga



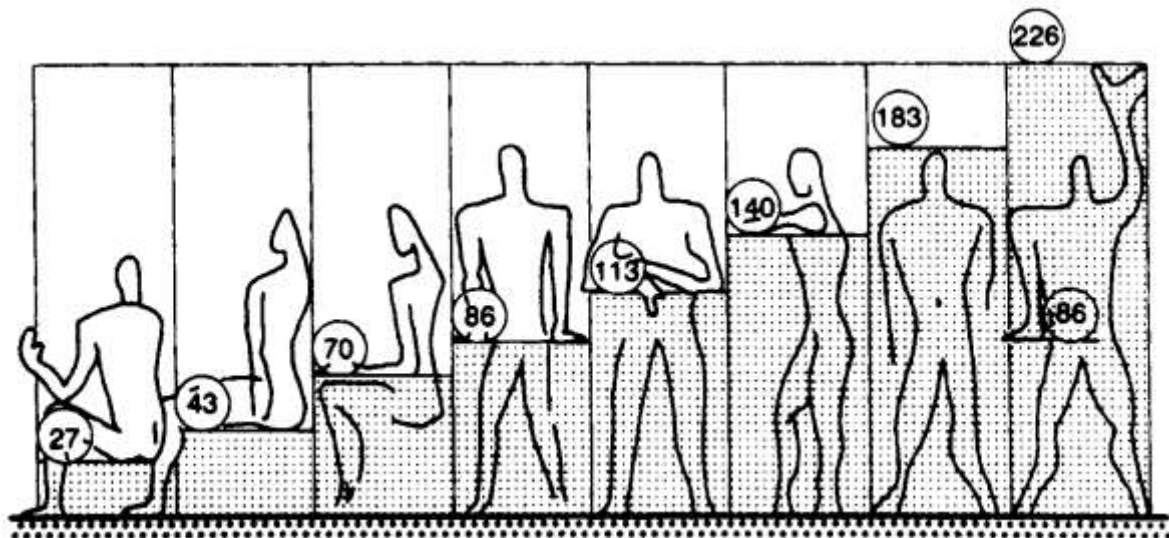
Ryc. 195. Paul Abadie. Kościół Sacre Coeur w Paryżu 1914



Ryc. 196. le Corbusier. Modulor



Ryc. 197. le Corbusier. Kaplica Matki Bożej na Górze Ronchamp, 1955



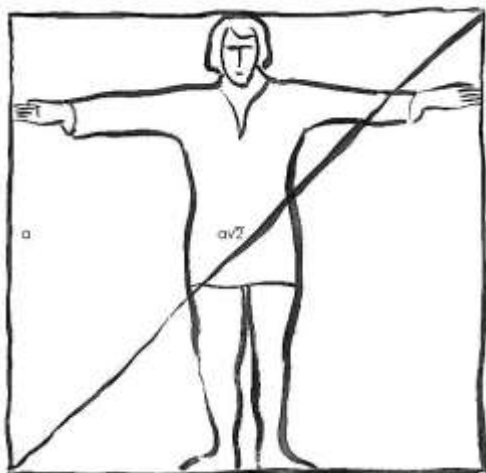
Ryc. 198. Le Corbusier, wymiary przestrzeni oparte na Modulorze



Ryc. 199. Proporcje przestrzeni według Vatsu



Ryc. 200. Ośrodek Vatsu w Indiach



Rys. 201. Proporcje przestrzeni według systemu japońskiego



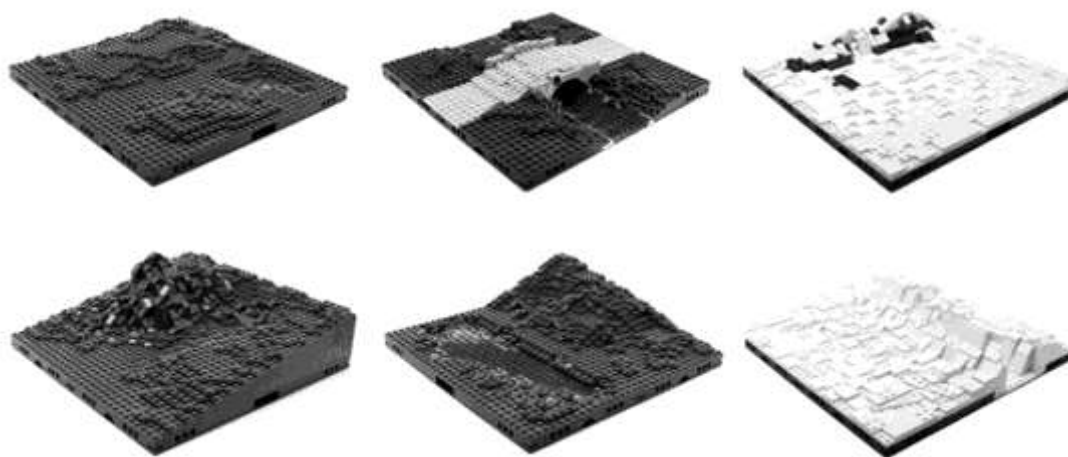
Ryc. 202. Wnętrze domu japońskiego

Współcześnie dotychczasowy jednolity kanon uległ rozwarstwieniu. Analizą budowy ciała ludzkiego zajęła się antropometria, a jego działaniem, ergonomia. Natomiast dotychczasowy kanon oparty na wymiarach człowieka zastąpiły normy oparte na wymaganiach technologicznych i społecznych. W drugiej połowie XX wieku w Polsce, aż do 2003 roku, w projektowaniu obowiązywały normatywy projektowania, które były obowiązującym prawem. Obecnie ich stosowanie jest dobrowolne, chociaż obowiązuje przy zamówieniach publicznych. Dobrowolne jest też stosowanie Norm Europejskich (eurokodów) i Europejskich Norm Zharmonizowanych. Można je nazwać współczesnym kanonem, nie są jednak one ogólnie dostępne, trzeba je zakupić. Równolegle na rynku pokazały się liczne programy poświęcone projektowaniu ogrodów, które oparte są na algorytmach projektowania przyjętych dla opracowania tych programów. Wykorzystując takie programy, automatycznie stosujemy wykorzystane w nich algorytmy. Programy gromadzenia danych, typu GIS (*Geographic Information System*) powodują, na przykład, że projektanci ograniczają się do zasobu dostępnych w nich danych, nie pozyskując informacji, które mogą mieć w projekcie decydujące znaczenie, a w tych programach nie występują. Programy wspomaga-

jące projektowanie z rodziny CAD (*computer aided design*) oferują biblioteki elementów projektu i algorytmy ich stosowania powodując, że są wykorzystywane nie tylko, jako programy generujące rysunki wykonawcze do projektu, ale także, jako programy wykorzystywane do projektowania. W efekcie projekty upodobniają się do siebie na skalę globalną.

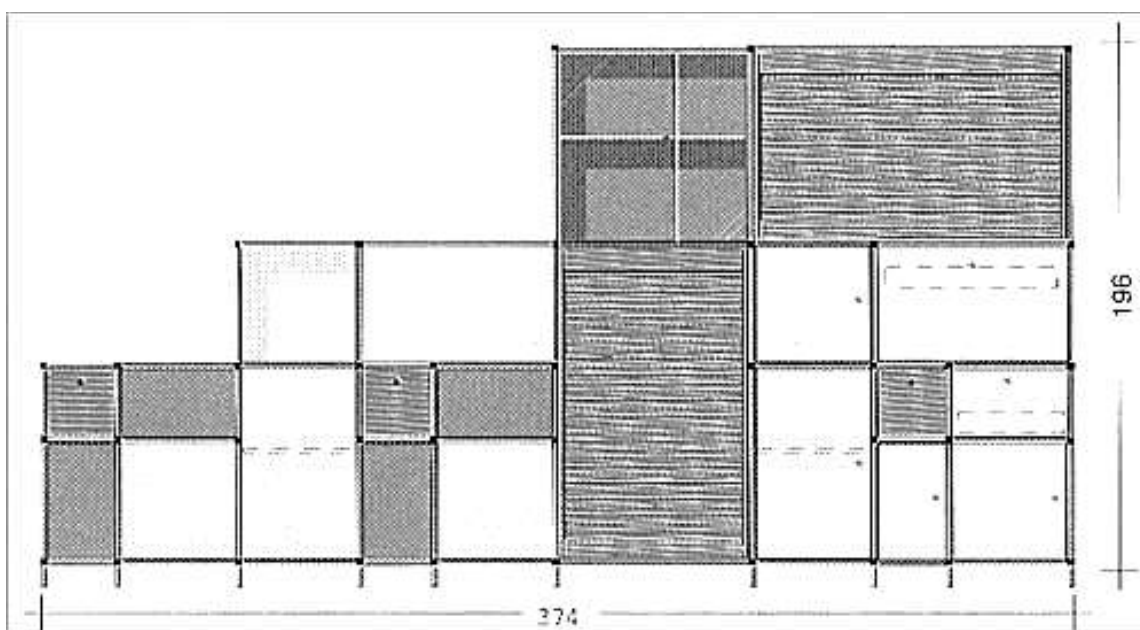
Moduł

W tradycyjnym budownictwie murowanym opierano się na module cegły (tradycyjny wymiar, to $6,5 \times 12,0 \times 25,0$ cm), a w budownictwie drewnianym na standardzie tarczowym. Przy budowie nawierzchni opieramy się na wymiarach płyt chodnikowych. W budownictwie współczesnym obowiązuje tzw. moduł budowlany do określenia wymiarów materiałów i elementów budowlanych. W Polsce wymiar ten wynosi 10cm. Dla żelbetowych elementów prefabrykowanych przyjęto wymiar 30cm. Dostosowanie poszczególnych elementów do obowiązującego modułu jest szczególnie istotne przy zastosowaniu średnio- i wielkowymiarowych elementów prefabrykowanych, bo umożliwia ich połączenie. Wprowadzenie na szeroką skalę modułu budowlanego pozwoliło na opracowanie nowych systemów budownictwa mieszkaniowego i przemysłowego z gotowych elementów. Obecnie nadal stosuje się siatkę opartą o moduł 30 cm w budownictwie szkieletowym, zwłaszcza przemysłowym. Gotowe elementy obudowy są produkowane o wymiarach dostosowanych do tego modułu. Dzisiaj często operuje się także na wymiarach kontenerowych przy projektowaniu tymczasowych obiektów budowlanych. Typowe wymiary zewnętrzne kontenera mieszkalnego, to: długość 6058 mm, szerokość 2438 mm, wysokość 2850mm. Stosując drzewa i krzewy także znamy ich wymiary przestrzenne. Dlatego w projektowaniu, w zależności od miejsca przyjmujemy wymiary drzew nie w wielkości oferowanej przez szkółki, ale w wielkości dojrzałego, 20 lub 40 letniego drzewa. Symetria, ortogonalność, multiplikacje i proporcje, które rządzą kompozycją dały w wyniku moduł, jako strukturę kompozycji harmonijnej i powtarzalnej. Oprócz tego, że operujemy materiałem o określonych wymiarach, opracowano różne systemy modularne. Wszyscy znamy klocki Lego, z których nawet można zbudować modele krajobrazu typu MILS Modular Integrated Landscaping System (2016) (ryc. 203).



Ryc. 203. Modularny system budowy krajobrazu z klocków Lego

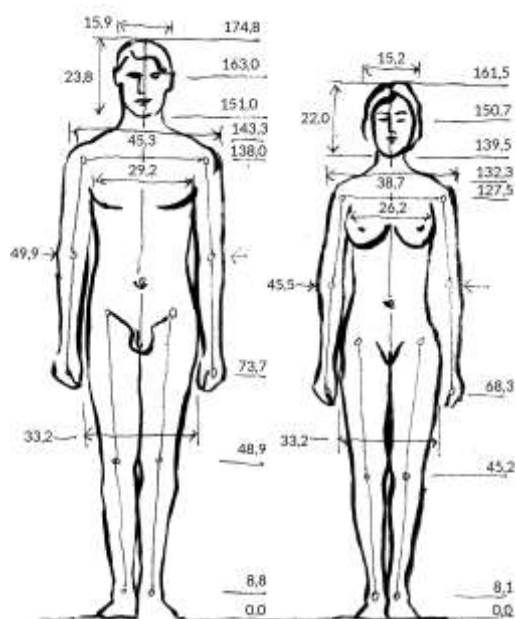
Właściwie każdy z zestawów katalogowych podlega standaryzacji, w której dużą rolę odgrywają systemy modułowe. Na przykład twórca systemu MURO Klaus Dossier podzielił kwadrat o boku 274 cm na 5 części według ciągu matematycznego opartego na mnożniku. Powstały pola o stosunku wysokości do szerokości opartym na 5 wzrastających odcinkach 17, 27, 44, 71 i 115 cm. Kombinacja tych odcinków daje 25 pól o 15 wielkościach: 5 stałych figur - kwadratów o wzrastających odcinkach oraz 10 pól pionowych i 10 pól poziomych. 25 pól stanowią podstawowe elementy do tworzenia systemu szafek MURO. Proste założenia systemu MURO dają ogromne możliwości w kształtowaniu szaf biurowych. Wnętrze aranżowane w systemie MURO daje wrażenie proporcjonalnego i harmonijnego. Gwarantuje to złote cięcie wykorzystane w tym systemie. Według tego systemu opracowano również ciągi natężenia w kolorów i barw (ryc. 204).



Ryc. 204. Modułarny system biurowy MURO

Ergonomia

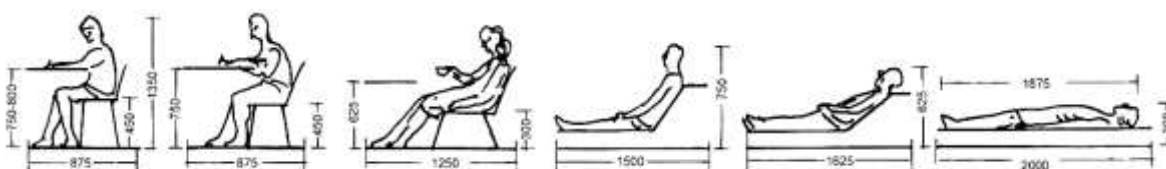
Jak wspomniałem, współcześnie kanon, jako wzór idealny, został zastąpiony przez antropometrię, będącą wzorem realnym opracowanym na podstawie autentycznych wymiarów ludzi. Już nie zwycięzcy olimpiad, ale przeciętni ludzie są mierzni i ich wymiary służą, jako podstawa do określania wymiarów przestrzeni oraz do produkcji przedmiotów i mebli im służących. Wymiary antropometryczne są przedstawiane w podziale na wymiary męskie i damskie. Wymiary dla Polski są przedstawiane w trzech rozmiarach, ludzi niskich, średnich i wysokich. Wymiary europejskie, ze względu na większe zróżnicowanie, są przedstawiane w czterech wymiarach. Pomiar antropometryczny są przedstawiane w atlasie miar człowieka (Gedliczka 2001). Średnie wymiary dla ludności Polski możemy zobaczyć na ryc. 205. Na podstawie pomiarów antropometrycznych są opracowane wymiary dróg i mebli, które wykorzystujemy przy projektowaniu. Niektóre z nich możemy zobaczyć na ryc. 206 i 207.



Ryc. 205. Wymiary człowieka



Ryc. 206. Wymiary przestrzeni użytkowanej przez człowieka



Ryc. 207. Wymiary przestrzeni użytkowanej przez człowieka

Ergonomia, to podstawa do projektowania przestrzeni oparta na wymiarach ludzi i na przestrzennych wymaganiach ich zachowań przestrzennych. Z powszechnie stosowanych wymiarów ergonomicznych, pochodzą wymiary stopni, oparte na długości naszego kroku. Zamykają się one w relacji wysokości do głębokości stopnia, według wzoru $2xh+s=60-65\text{cm}$, przy czym h oznacza wysokość stopnia, a jego głębokość, to s . Najwygodniejsze są stopnie o wysokości 15cm, a głębokości 32cm.

Historyczne zasady komponowania

Omówiliśmy już elementy tworzące kompozycję i znamy zasady, według których te elementy się łączą. Możemy zatem przejść do zobaczenia, jak w poszczególnych okresach komponowano, czyli zestawiano z tych elementów, całość zamierzonego dzieła ogrodowego. Na początku powinniśmy odejść od zagadnień technicznych, ponieważ kompozycja nie opiera się na zestawieniu elementów funkcjonalnych, ale opiera się na idei, która powołała ją do istnienia i która stoi u jej podstaw. Kompozycja musi wyrażać zamierzony przez jej autora sens. To trochę jak z wierszem. Znamy słowa, technikę pisania wierszy, zasady używania stóp metrycznych i rymów, ale nie w nich zawarty jest sens utworu. Istotna dla tworzenia kompozycji jest umiejętność ubrania zamierzonego sensu naszej kompozycji w odpowiadającą mu formę. Forma kompozycji, oprócz artykułowania treści, przekazuje też emocje. Kompozycja wyko-

rzystuje w tym celu przede wszystkim napięcia wynikające z działania różnych sił, a najbardziej powszechną z działających sił, to siła grawitacji, która działając prostopadle do ziemi, łączy nas z ziemią. Jeżeli w kompozycji przeważają linie pionowe, to kierunek kompozycji dąży od zenitu, gdzie mieszka Bóg, lub do nadiru – siedziby duszy potępionych. W kompozycji przestrzennej artefaktami, które to symbolizują, będą wieże i krypty. Taka uduchowiona kompozycja była charakterystyczna dla późnego średniowiecza i odwołującego się do średniowiecza romantyzmu. Przykładem jednej z ostatnich, tak wzniesionych świątyń, jest kościół Świętej Rodziny Antoniego Gaudi w Barcelonie (ryc. 208). Jeżeli w kompozycji pokażemy siły, które się grawitacji przeciwstawiają, będą to linie ukośne. Charakteryzują one okresy przełomu stylistycznego. Występowały w późnym gotyku, zwanym płomienistym, w czasach reformacji, a także w okresie secesji. Są też widoczne w okresie obecnym, uważanym również za okres przełomu. Możemy to zobaczyć na przykład w dziełach Franka Gehrego (ryc. 209). Jeżeli w kompozycji przeważają linie poziome, wiążące elementy leżące na powierzchni ziemi, to kompozycja odchodzi od mistycyzmu i dramatyzmu w stronę racjonalizmu łączącego elementy sąsiadujące. Taka kompozycja była charakterystyczna dla renesansu i modernizmu. Przykładem może tu służyć pałac w warszawskim Wilanowie (ryc. 210).



Ryc. 208. Antonio Gaudi, kościół Świętej Rodziny w Barcelonie, 1926



Ryc. 209. Frank Gehry, muzeum Guggenheima w Bilbao, 1997



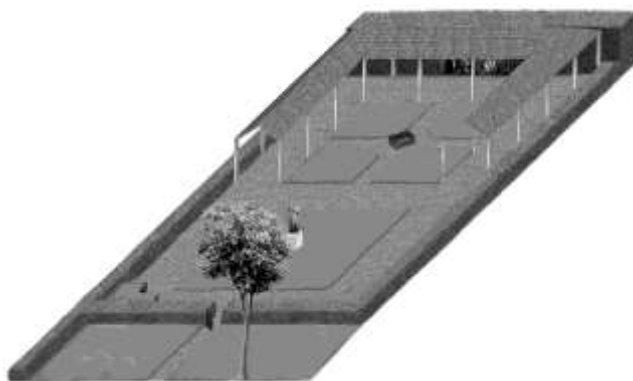
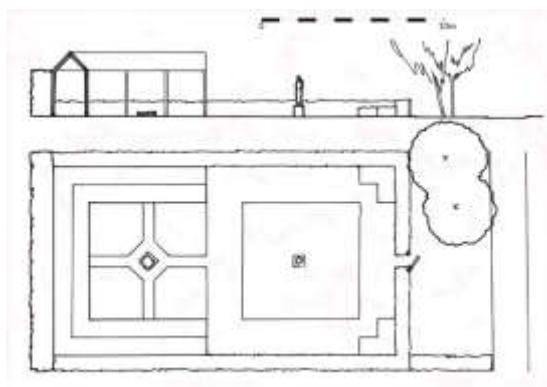
Ryc. 210. Augustyn Locci, Pałac w Wilanowie, 1996

Posłużyłem się wzorami zaczerpniętymi z architektury, w architekturze krajobrazu można operować tak wywołanymi nastrojami, prowadząc spacerowicza przez park. Możemy go prowadzić przez kolumnadę drzew, przez obszerne polany, do uschniętego, pochyłego drzewa. Operowanie nastrojem wymaga precyzyjnego budowania form, ten nastrój oddających. W wierszu ubranie sensu we właściwą formę, odróżnia poetę od grafomana. Podobnie jest w architekturze krajobrazu. Myślę, że najłatwiej dostrzec to w przykładach, które zawrę poniżej, ponieważ w trakcie rozwoju sztuki ogrodowej, a później architektury krajobrazu, opracowywano, w zależności od zakładanego sensu, różne warianty swojego otoczenia.

Średniowieczna kompozycja symboliczna

Nasza kultura wypływa z dwóch źródeł. Pierwszym źródłem jest chrześcijaństwo, a drugim, starożytność antyczna. Chrześcijańskim wzorem, według którego tworzone średniowieczne ogrody i które równocześnie kształtowano na wzór antyczny, był raj. Kompozycja ogrodu, który ma być odpowiednikiem raju nie odbiega specjalnie od tego, o czym mówiliśmy przy okazji wyboru miejsca, chociaż zasady, które rządzą rajem w mniejszym stopniu są uzależnione od naszych preferencji estetycznych, a bardziej są nacechowane myślą i tradycją teologiczną. Przede wszystkim raj jest wydzielony z otoczenia, jako przestrzeń sacrum, bo *przechadzał się po nim Bóg*. Raj był obszarem uważanym za centrum świata (*umbilicus mundi*), a równocześnie był miejscem komunikacji Boga z człowiekiem. Symbolicznie raj był umieszczany na wschodzie, gdyż, jak pisał św. Tomasz z Akwinu: *Wschód jest prawicą Niebios; prawica zaś jest doskonalsza od lewicy* (Kobieltus 1997). Oddzielony był od przestrzeni zwyczajnej granicą, która: *miała na celu zatrzymywanie działania określonych mocy duchowych*. Tą granicą mógł być mur, wyorana bruzda, narysowana linia koła lub kwadratu, płot lub kamienny krąg. Raj był wywyższony ponad otaczające krainy, bo przecież wypływały z niego cztery rzeki. Chociaż w Biblii nic się nie mówi o bramie do raju, tylko o Cherubie, który pilnuje wejścia do niego, to przecież portal wiodący do świątyni był nazywany bramą raju (*porta paradisi*) a plac przed świątynią nosił nazwę placu rajskiego (*paradisus*). Raj, ze swoimi drzewami: wiadomości i życia, posiadał związane z nimi centrum, a zasadą relacji między centrum a granicami obszaru wydzielonego, była geometryczna koncentryczność. W ten sposób alejki tworzyły ramiona krzyża, którego skrzyżowanie wskazywało na miejsce drzewa rajskiego. W centrum, wzorowanego na raju, średniowiecznego ogrodu, nie rości już rajskie drzewo, ale znajdowała się fontanna symbolizująca Chrystusa, lub krzak róży, symbolizujący Matkę Bożą. Sam ogród, dzięki uprawie ziół, był symbolem pielęgnowanych cnót i wykorzenianych wad. Rośliny, obok znaczeń symbolicznych ceniono za użyteczność i/lub rozkosz. W średniowieczu taki ogród stanowił przestrzeń sakralną, mieścił się w centrum klasztoru i nosił nazwę wirydarza (*viridarium* – gaj). Otoczony był on otwartymi portykami, podobnie jak przestrzeń publiczna w antycznym Rzymie, co czyniło wirydarz przestrzenią wspólnotową na wzór antycznych demokracji. W ten sposób wirydarz stawał się miejscem spotkania w życiu zakonnym. W antyku wypracowano podstawową kompozycję takich miejsc. W nich, otaczające przestrzeń portyki stanowiły miejsce spaceru, a przejście przez środek stanowiło przestrzeń komunikacji. Niedawno otrzymałem zadanie opracowania niewielkich, modelowych ogra-

dów, charakteryzujących poszczególne okresy w sztuce ogrodowej. Projekty pokazujące zasady projektowania w poszczególnych okresach historycznych, ujęte w niewielkich ogrodach pomogą łatwiej zrozumieć idee stojące u podstaw sztuki ogrodowej, dlatego w tej części pokażę opracowane przeze mnie wzory. Zaprojektowany przeze mnie do terenu Uniwersytetu Przyrodniczego w lubelskim Felinie ogród średniowieczny (ryc. 211), składa się z dwóch części: otoczonego z trzech stron, krytym gontem portykiem wirydarza z ziołowymi parterami i uplecioną z wikliny studnią pośrodku, oraz z łąki z figurą Matki Boskiej wyrzeźbionej, w stylu Piękną Madonny. W narożach przy wejściu umieściłem ławki darniowe z wiklinowymi obrzeżami. Taki ogród był podporządkowany symbolicznej kompozycji z dwoma centrami – pierwszym, w którym studnia symbolizowała Chrystusa i drugim, mniej zdyscyplinowanym poświęconym Matce Boskiej. Oba istniały niezależnie, ale tworzyły jednorodną, bo powiązaną symbolicznie i formalnie, przez podobieństwo, przestrzeń. Wejście poprzedza polana z drzewami, która oddziela przestrzeń *sacrum*, od przestrzeni *profanum*. Dalej, część poświęcona Matce Bożej, prowadzi do części poświęconej Chrystusowi.

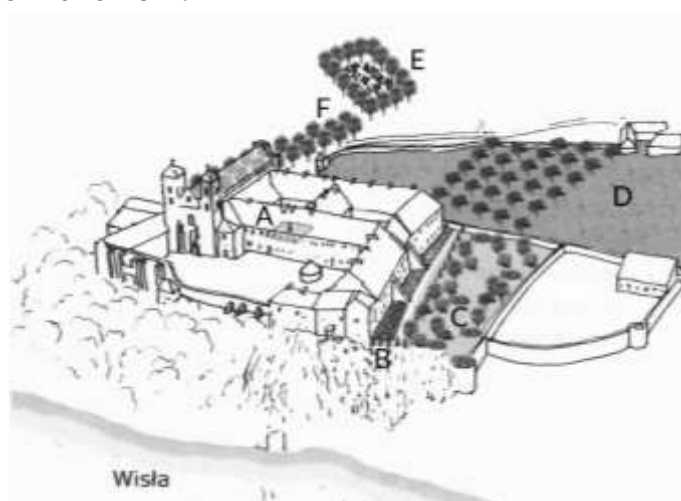


Ryc. 211. Model średniowiecznego ogrodu w Felinie

W średniowiecznych zespołach klasztornych, oprócz wirydarza, istniały inne przestrzenie o charakterze komponowanych układów roślinnych. Spójrzmy, jakie formy ogrodowe towarzyszyły średniowiecznemu klasztorowi. Przykładem może nam służyć opactwo Benedyktynów w Tyńcu pod Krakowem.



Ryc.212. Położenie opactwa tynieckiego



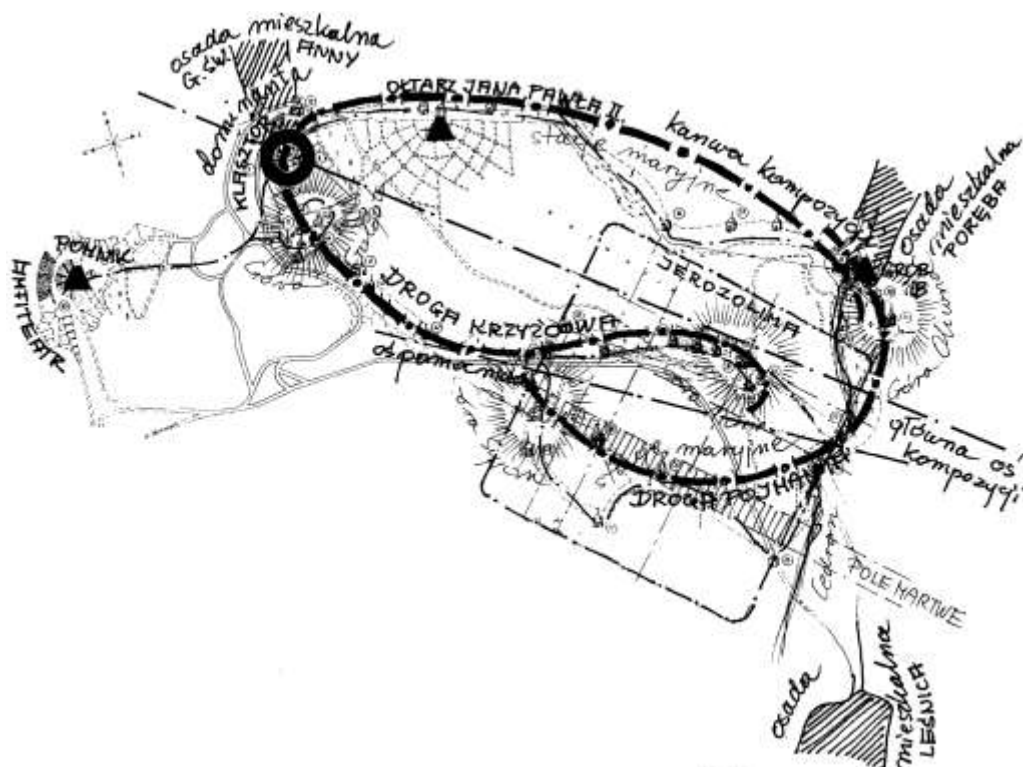
Ryc. 213. Ogrody w opactwie tynieckim

Pierwsza rzecz, to miejsce. Klasztor został wyniesiony na skale (*ty jesteś opoką i na tobie zbuduję kościół*) i otoczony rzeką: A rzeka wychodziła z miejsca rozkoszy na oblewanie raju (Rdz. 2,10 – 15). Kościół, podobnie jak inne kościoły w tym czasie, był zorientowany symbolicznie w kierunku Jerozolimy, czyli miał prezbiterium skierowane na wschód. Jego sylweta od zachodu, skąd był widoczny od strony Wisły, powtarzała i rozwijała formę krajobrazową, na której klasztor został postawiony (ryc. 212). Oprócz wirydarza, który reprezentował, opisany powyżej wizerunek raju, klasztorowi towarzyszyły trzy ogrody, od swojego położenia nazywane: ogrodem górnym, środkowym i dolnym. Możemy ich sens następująco zinterpretować. Ogród górny, prowadzący wzdłuż murów klasztoru, miał formę wiodącej wzdłuż muru ścieżki. Widoczne po prawej stronie bezpieczne mury przyozdobione regularnym ogrodem, mówiły o zaletach życia klauzurowego. Po lewej stronie niebezpieczna skarpa porośnięta dziką roślinnością, mówiła o pokusach stwarzanych przez świeckie życie. Ścieżka ogrodu górnego prowadziła z klasztoru do punktu widokowego z widokiem na zachodzące nad Wisłą słońce, które mówiło o nadziei życia wiecznego. Tak, jak raj (wirydarz) tworzył kompozycję idealną o podwójnej formalnej symetrii (ryc. 213 - A), tak ogród górny obrazuje naszą drogę przez życie, która ma swój początek i koniec (ryc. 213 - B). Podobna droga prowadzi od wejścia do tabernakulum, wzdłuż kolumn nawy głównej kościoła. Ogród środkowy (ryc. 213 - C), prowadzony na zboczu skarpy, ukazuje nam naturę z całą jej różnorodnością i bogactwem. Pokazuje szczelinę świata nieuporządkowanego pomiędzy modlitwą i pracą, którą trzeba w życiu przebyć, ale nie należy się w niej zatrzymywać, bo jest to dla duszy niebezpieczne, dlatego ogród jest umieszczony na stoku klasztornej wzgórza. Wreszcie ogród dolny, to ogród pracy i ogród roślin użytkowych (ryc. 213 - D). Jest to ogród uporządkowany. Nie ma w nim kompozycji dośrodkowej, jak w wirydarzu, nie ma w nim kompozycji liniowej, jak w ogrodzie górnym, nie ma w nim kompozycji: pomiędzy, czyli braku czytelnej kompozycji, jaka charakteryzowała ogród środkowy. Jego kompozycja ma w formę dzwonu, który przypomina o czasie i terminach wykonywania robót polowych, a równocześnie ma formę głównego artefaktu kościelnego, który odgania od niego złe duchy. Jest jeszcze cmentarz (ryc. 213 - E), do XIX wieku istniejący w obrębie klasztoru, później położony poza klasztorem, ale także tu powtarza on regularną formę raju z tym, że pomiędzy świętym obszarem klasztoru i świętym obszarem cmentarza poprowadzono, poprzez obszar profanum, wysadzoną lipami aleję (ryc. 213 - F). Poświęcone Matce Boskiej lipy mówią o jej opiece, która nas przeprowadzi przez sąd Boży.

Średniowiecze wypracowało przy klasztorach zespół ogrodów, które formalnie nie były ze sobą powiązane. Granice pomiędzy ogrodami górnym, środkowym i dolnym były płynne, ale jednoczyła je idea życia ziemskiego, wspartego boską opieką. Zespół klasztorny, chociaż wyodrębniony, jako sacrum, z otoczenia, był jednak w tym otoczeniu mocno osadzony. Jego kształt, powtarzający formę krajobrazową, na której został osadzony, powodował jego zespolenie z krajobrazem. Klasztor był w tym otoczeniu świętą górą, do której pielgrzymowano i z której wracając, rozpowszechniano poznane wzory cywilizacyjne i artystyczne.

Ruch pielgrzymkowy, który stanowił jedną z form pobożności w średniowieczu, rozwinął się w nowy typ kompozycji. Na podstawie planu Adrychomiusza z 1584 roku, sta-

nowiącego wzorec dróg Jezusa w Jerozolimie, zaczęły powstawać w Europie liczne *Drogi kalwaryjskie* (Mitkowska 2006). Kompozycja ogrodu opartego na takiej drodze wykorzystywała prowadzenie modlitewno – liturgiczne. Człowiek, jako samotny pielgrzym lub idący w grupie modlitewnej, jest prowadzony nie tylko w przestrzeni, ale również jest podporządkowany w czasie rytmowi takiego liturgicznego prowadzenia (ryc. 214). Ten sposób komponowania przestrzeni został przeniesiony także do kompozycji świeckich, pod postacią tras zwiedzania, czy gier ulicznych.

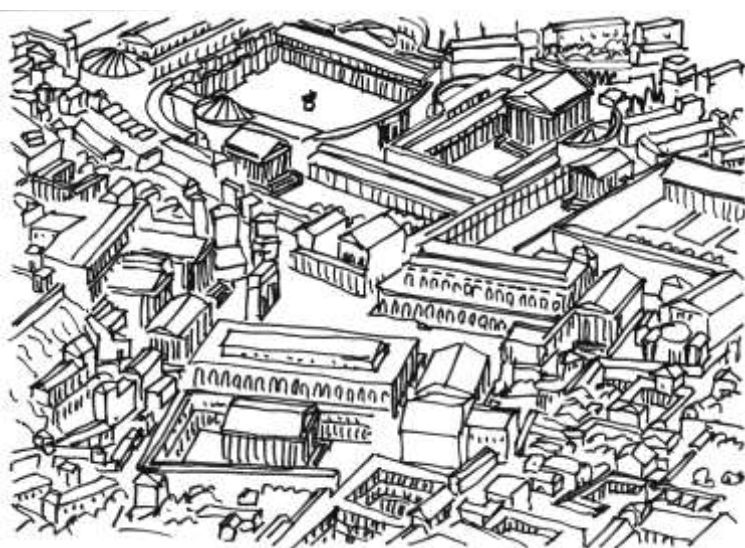
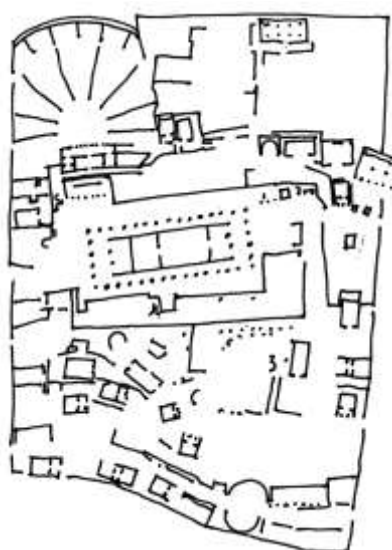


Ryc. 214. Anna Mitkowska (2006). Kalwaria na Górze Świętej Anny, analiza kompozycyjna parku pielgrzymkowego: symbole jerozolimskie i przebiegi tras modlitewnych

Renesansowa kompozycja perspektywiczna

Renesans zrezygnował z kompozycji uzasadnianej symboliką teologiczną, powracając do świeckiej tradycji antycznej. Średniowieczne spoiwo teologiczne zostało, we wzorowanej na starożytności antycznej kompozycji, zastąpione przez związki geometryczne. Podczas, gdy spoiwo teologiczne pozwalało na powszechnie rozumiane i wręcz fabularne łączenie zróżnicowanych form, to spoiwo geometryczne o charakterze formalnym, posługiwało się myśleniem abstrakcyjnym i opierało się na kompozycji addytywnej, czyli na prostym dodawaniu form prostokątnych. Także i w tym wypadku istota kompozycji odwoływała się do porządku kosmicznego, czyli do świata zbudowanego na pitagorejskiej harmonii, która w założeniu opierała się na proporcjach. Taki świat nie był już, jak w średniowieczu, rozciągnięty symbolicznie w czasie, ale istniał tu i teraz, musiał być jednoprzestrzenny. Powinien zawierać się w kompozycji możliwej do objęcia jednym spojrzeniem, czyli zamykać się w jednej formie. Z założenia był prosty, bo zrozumienie abstrakcyjnych relacji form, nie mogło zostać przez niewykształconego odbiorcę zrozumiałe. Zgodnie z przyjętą w antyku kompozycją opartą na malowniczości, czyli widoku, a nie na spekulacji umysłowej, najważ-

niejszy był widok pionowej elewacji budynku, wzniesionego proporcjonalnie i ozdobionego zgodnie z przyjętymi zasadami, o których szerzej mówiłem przy omawianiu liczby cztery. Przy stosowaniu kompozycji przejętej z antyku należało dokonać istotnej modyfikacji. W czasach antycznych panował politeizm i poszczególnym bóstwom oddawano cześć osobno, w odrębnych świątyniach, co wpływało także na ówczesne rozumienie kompozycji. W czasach antycznych, każda ze zgrupowanych w zespole sakralnym świątyń, była postrzegana osobno i nie było potrzeby łączyć zespołu świątyń, czy towarzyszących im ogrodów, w kompozycyjną całość. Poszczególne obiekty były komponowane dla określonego punktu widokowego a następnie upakowane w sposób ekonomiczny na obszarze zespołu świątynnego, czy urbanistycznego. Widać to na rzucie zespołu świątyń greckich w Delfach (ryc. 215) lub w widoku rzymskiego forum, czyli centralnego placu miejskiego (ryc. 216).



Ryc. 215. Rzut zespołu świątynnego w Delfach. Ryc. 216. Forum Romanum

Renesans nie był już stylem pogańskim, toteż wymagał kompozycji podporządkowanej jednemu punktowi tak, jak monoteistyczna religia odwoływała się do jedynego Boga. Musiał być, tak jak religia monoteistyczna, też mocno formalny. Porządkiem, który na to pozwalała była, wynaleziona przez renesansowych malarzy, perspektywa. Z ideowego punktu widzenia odwoływała się ona do humanizmu, bo punkt, który scalał obraz był określony przez pozycję przestrzenną oka artysty. W tak rozumianej perspektywie wszystkie linie w obrazie były temu punktowi podporządkowane, tworząc zwartą, skupioną w punkcie zbiegu kompozycję. W ogrodzie podmiotem porządkującym kompozycję był w takim wypadku widz, który stanął na miejscu określonym przez artystę. Ośią takiej kompozycji była linia wzroku znajdującego się w takim ogrodzie widza. Taka kompozycja akceptowała geometryczny, proporcjonalny podział przestrzeni, ulegający, wraz ze zmianą pozycją obserwatora, harmonijnym skróceniom i skręceniom. Istniało w niej istotne ograniczenie, ponieważ w punkcie zbiegu geometrii rzutowej łączą się linie równoległe, stąd ogród renesansowy musiał być ogrodem konsekwentnie ortogonalnym, czyli zaprojektowanym na siatce prostokątów. Ogród naturalny, krajobrazowy, przetrwał w renesansie, ale jako ogród

przeznaczony nie dla ludzi, ale dla zwierząt; istniał pod nazwami: pasiek, królikarni i zwierzyńców (Szafrńska 1998). Podczas, gdy w antyku główną rolę odgrywała w kompozycji elewacja budowli, to w renesansie rysunek perspektywiczny odnosił się także do rysunku płaszczyzny poziomej i ustawionej na niej elementów wysokościowych, które definiowały przestrzenność widoku (ryc. 217). Elewacja stanowiła punkt odniesienia, ale zmienność odczuć widokowych generowało przemieszczanie się obserwatora po ogrodzie. Żeby powiększyć ogród, należało powiększyć elementy pionowe, stąd obszerniejsze ogrody były położone na zboczach wyniesienia, którego zwieńczenie tworzyła ogrodowa elewacja pałacu (ryc. 218). Podczas, gdy kultura antyczna od czasów hellenistycznych i kultura średniowieczna, miały charakter powszechny i obejmowała większe obszary, to w czasach nowożytnych nowe idee powstawały na ograniczonym obszarze i promieniowały do sąsiednich krajów. Dlatego ogród renesansowy zyskał w Polsce nazwę ogrodu włoskiego, bo z włoskiego renesansu się wywodził.



Ryc. 217. Ogród skomponowany według zasad perspektywicznych

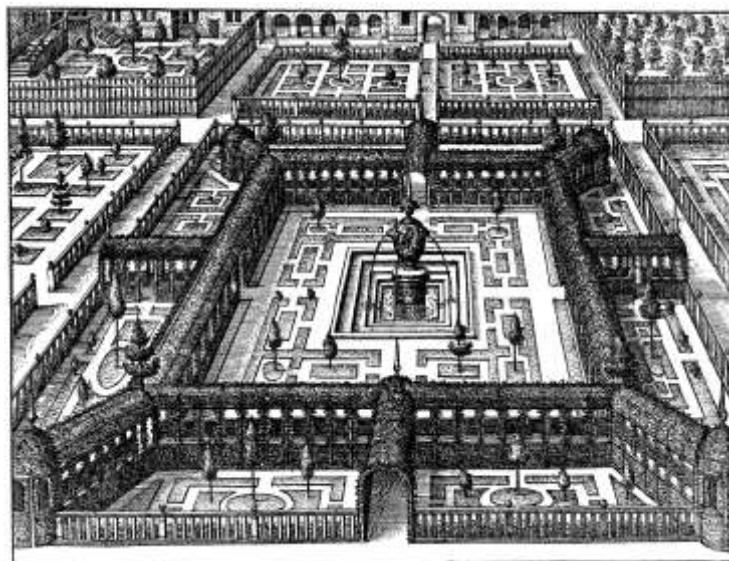
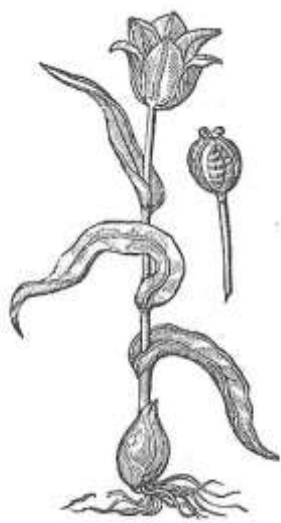


Ryc. 218. Pirro Ligorio, Villa d'Este w Tivoli. Obszerny i wielowątkowy ogród oparty na zasadzie perspektywy, 1572

Architektoniczna kompozycja z okresu reformacji

Reformacja zaprzeczyła prymatowi papieża w kościele i jednolitej hierarchii feudalnej. Stąd hierarchiczna kompozycja perspektywiczna, podporządkowana jednemu punktowi, nie odzwierciedlała w pełni nowej ideologii. Reformacja była ruchem przede wszystkim miejskim i dlatego najbardziej konsekwentnie rozwinęła się w Holandii, która była krajem mocno zurbanizowanym. Dlatego nowa kompozycja odwoływała się do życia rodzinnego, a nie dworskiego i była oparta na wzorze architektonicznym miejskiego domu, który składał się z prostokątnych pomieszczeń połączonych systemem korytarzy. Taką kompozycję, charakterystyczną dla wnętrza domu, starano się powtórzyć w ogrodzie. W holenderskim ogrodzie zachowano układ ortogonalny. Pomędzy poszczególnymi kwaterami, jak pomiędzy pokojami, biegły zielone korytarze, z których można było zajrzeć i wejść do poszczególnych ogrodów mieszczących się, jak w komnatach, w osobnych wnętrzach. Kompozycja taka była niestety dość monotonna. Aby ożywić ogród, nie skupiono się na urodzie widoków, ale na urodzie poszczególnych roślin; wtedy w Holandii rozpoczął się szal hodowli i kolekcjonowania odmian tulipanów (ryc. 219). Do dzisiaj kraj ten słynie z produkcji i eksportu tych kwiatów. Przykładem holenderskiego ogrodu z czasu reformacji, może

służyć sztych Vriedamana de Vries z jego książki: *Hortorum viridarium queformae* z 1568 roku (ryc. 220).



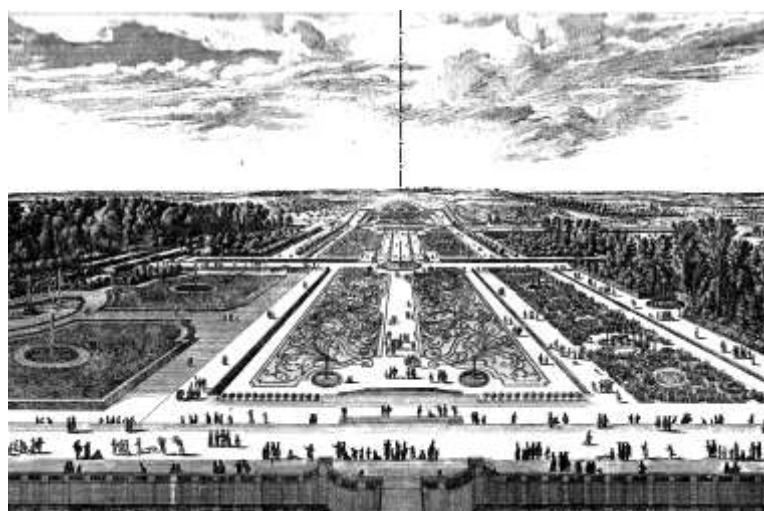
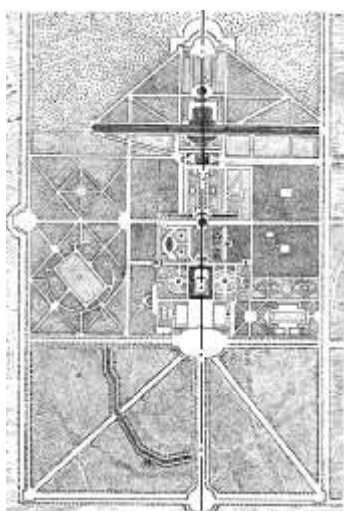
Ryc. 219. Karol Clusius, Tulipan, 1601 Ryc. 220. Vriedaman de Vries. Widok ogrodu

Osiowa kompozycja z okresu kontrreformacji

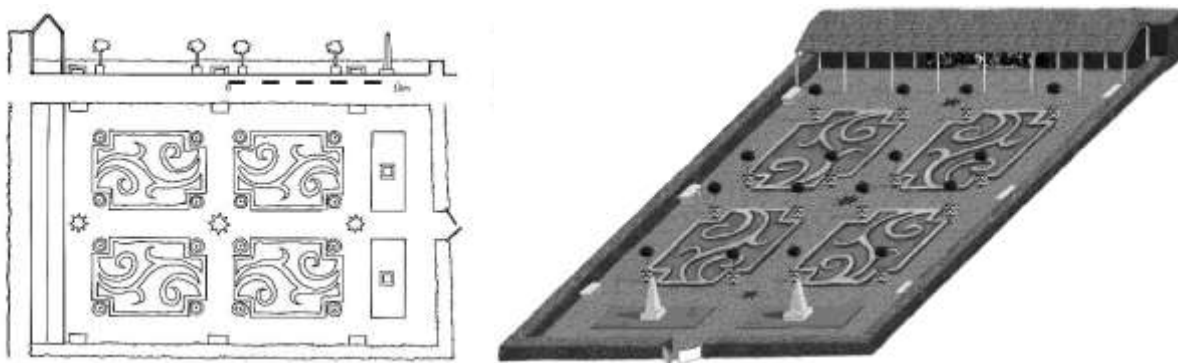
Reformacja, która wyprowadziła częściowo sacrum z kościoła do domu, zerwała też z ładem przestrzennym opartym na jednolitej, podporządkowanej jednemu punktowi kompozycji. Kompozycja rozproszona we wnętrzach straciła w ten sposób część napięcia emocjonalnego. Dodatkowo, w wyniku rozwoju artylerii i związanych z nią bastionowych systemów fortyfikacyjnych, obrona posiadłości nie polegała już na wznoszeniu murów i wież, charakterystycznych dla zwartych kompozycji, ale opierała się rozległości przedpola bronionego obszaru. W związku z tym utraciły swoje znaczenie w kompozycji miast i rezydencji akcenty pionowe. W kompozycji przestrzennej krajobrazów zurbanizowanych i założeń dworskich akcenty zostały przeniesione na znaczenie elementów poziomych. Dlatego, dla ożywienia kompozycji pozbawionej dominant wysokościowych, wprowadzono linie diagonalne, które znalazły wyraz w dynamizowaniu rozciągniętych układów ortogonalnych. Szczególną rolę odgrywały one w układach kątowych występujących na granicy pola widzenia. Zmuszały one do wyboru kierunku poruszania się, które kiedyś występowało tylko w labiryntach. Pewne usztywnienie w teologii okresu kontrreformacji spowodowało też w efekcie podobne usztywnienie kompozycji przestrzennej. Powrócono w kompozycji do koncepcji osiowej drogi wspólnotowej prowadzonej do sacrum, która występowała już w świecie starożytnym. Wówczas jednak, zarówno w orientalnej świątyni, jak w rzymskim domu, trasa taka prowadziła do końcowego, zamykającego oś sanktuarium, poprzez kolejne stopnie dozowanej dostępności. Teraz ta droga została pozbawiona konkretnego wyrazu dążenia do tajemnicy i została przetworzona w abstrakcyjną oś kompozycji. Oparta na takiej osi kompozycja całego barokowego założenia została nazwana *Palais entre cour et jardin*, czyli pałac pomiędzy dziedzińcem i ogrodem. Zgodnie z tym, są to właściwie dwie osie: dziedzińca i ogrodu, zakotwiczone w pała-

cu. W takiej formalnej, osiowej kompozycji dawna, prowadząca do pałacu droga została rozbudowana w wejściowe założenie osiowe, w którym centralnej drodze towarzyszyły dwie drogi sąsiednie, uformowane w tzw. *gęsią łapkę*, na zasadzie, że wszystkie drogi prowadzą do pałacu. Wiodły one do pałacu, lub go omijały. Wówczas pałac spełniał rolę *reprezentacyjnego korka*. Za bramą, na osi założenia, otwierały się dziedzińce obudowane oficynami i zabudowaniami gospodarczymi. Dalej oś wiodła przez korpus pałacu z najważniejszymi pomieszczeniami na piętrze i rozwijała się, wraz z osiami poprzecznymi i ukośnymi za pałacem, prowadząc przez kolejne, coraz swobodniej komponowane ogrody i krajobraz, w nieskończoność. Ta pałacowa oś uzyskała również w budownictwie świeckim, podobną do wcześniejszej przestrzeni sacrum, sankcję kosmiczną. Podczas, gdy tradycyjnie oś kościoła prowadziła na wschód, w kierunku Jerozolimy, oś pałacu prowadziła ze wschodu na zachód, zgodnie z orientacją pierwotnych domostw. Ten system kompozycji, opartej na osi wiodącej ze wschodu na zachód, odwołujący się do ładu absolutnego, obecnego zarówno w hierarchii kościelnej jak feudalnej, został wypracowany we Francji, przez ogrodnika André Le Nôtre'a (ryc. 221) i wykorzystany przez Ludwika XIV w jego pałacu wersalskim. Nowy styl ogrodowy ogarnął zarówno kraje katolickie, jak protestanckie i został nazwany ogrodem francuskim. Stał się, podobnie jak wcześniej ogród włoski, uniwersalnym typem europejskiego ogrodu.

Ogród geometryczny stworzył bardzo spójną kompozycję, opartą na osi symetrii, posiadającej zarówno swój początek, jak koniec, do której można było dołączać na zasadzie dodawania, dowolną ilość elementów. Poszczególne wnętrza, opracowane na zasadzie perspektywy, pozwalały na współwystępowanie zarówno elementów o charakterze realistycznym, jak i abstrakcyjnym. Ich bogata dekoracja łączyła w jeden zespół estetyczny tak formy użytkowe, jak i artystyczne. Zaprojektowany przeze mnie w Felinie ogród geometryczny, widoczny na ryc. 222, jest konsekwentnie osiowy, z główną osią prowadzącą od wejścia do portyku z obrazem wesela w Kanie Galilejskiej. Rysunek parteru w podwójnym odbiciu lustrzanym jest wzorowany na parterach paryskiego Ogrodu Luksemburskiego. Drzewka w donicach powtarzają kolorystykę z ogrodu przy Zamku Królewskim w Warszawie.



Ryc. 221. André Le Nôtre. Ogród Vaux le Vicomte, 1661



Ryc. 222. Model ogrodu geometrycznego w Felinie

Arkadyjska kompozycja ogrodów angielskich

W XVIII wieku Europa zetknęła się z zupełnie nowym sposobem komponowania ogrodów, stosowanym w Chinach. Podobnie, jak w antyku, w Chinach poszczególne partie ogrodu były zestawiane w całość na pozór chaotycznie, bez nadrzędnej idei kompozycyjnej. Tym razem jednak podstawowymi elementami kompozycji przestrzennej nie były elewacje budowli, ale wnętrza ogrodowe posiadające centralny pawilon lub miejsce, z których te wnętrza oglądano. Wiązało się to z tym, że Chińczycy częściej byli noszeni do pawilonów w lektykach, niż chodzili po ogrodzie. Całość kompozycji, podobnie jak w antyku, wiązała nadrzędna idea religijna, która jednak dla Europejczyków była nieczytelna, ponieważ nie była ona, jak w Europie religią monoteistyczną. Dlatego w Europie, przede wszystkim w Anglii, gdzie nowy styl zaczerpnięty z Chin najwcześniej się upowszechnił, kształtując wnętrza krajobrazowe odwołano się nie do wzorów religijnych, ale do mitu arkadyjskiego, który upowszechnił w bukolikach rzymski poeta Wergiliusz. Arkadia w tych wierszach była grecką krainą pięknych, sielskich krajobrazów. Centrum wnętrza w tak rozumianym stylu arkadyjskim zajmował antykizujący artefakt: budowla, rzeźba lub pomnik umieszczone na tle naturalnej przyrody (ryc. 223). Teraz, chociaż zajmował środek wnętrza, był ozdobą służącą do oglądania takiego wnętrza z wybranych punktów, a nie, jak w Chinach, miejscem, z którego to wnętrze oglądano. Z Chin, oprócz oparcia kompozycji na sekwencjach odrębnych wnętrz, zaczerpnięto także ideę *correspondance*, czyli oddziaływania, na bazie pokrewnych odczuć natury na duszę człowieka. Chiński teoretyk sztuki ogrodowej z XVI wieku, Ji Cheng (2007), tak to określił: *Poprzez kontakt z krajobrazem rodzą się odczucia, z których można czerpać*. Trzeba pamiętać, że dotychczas, przed wprowadzeniem stylu arkadyjskiego, uznawano za harmonijną taką budowę świata, która opierała się na geometrii i proporcjach. Penetracja ogrodu, opartego na takiej kompozycji, odbywała się wzdłuż, prowadzonych przeważnie ortogonalnie, prostoliniowych traktów komunikacyjnych. Treść wpisana w taki ogród opierała się na zaczerpniętych z antyku elementów dekoracyjnych i przedstawień symbolicznych, które były czytelne dla wszystkich użytkowników takiego ogrodu, bo były one upowszechnione w specjalnych traktatach, takich, jak *Ikonologia* Ripy. Ogród arkadyjski, chociaż także odwoływał się do symboliki antycznej, wprowadzał nowe, zaczerpnięte z przyrody treści i opierając kompozycję na sekwencji wnętrz nie mógł prowadzić czytelnej, prowadzonej wzdłuż traktów komunikacyjnych, narracji. Zamiast tego prowadzono wzrok poprzez artefakty ukazujące

się, jako dominanty w kolejnych wnętrzach (ryc. 224). Kompozycja traciła swoją czytelność, trzeba było wprowadzać specjalne przewodniki, takie, jak w Arkadii Radziwiłłowej, lub stosowne napisy umieszczane w poszczególnych wnętrzach kompozycji (ryc. 225). Ponieważ nie istniał, jak wcześniej, powszechnie akceptowany wzór ogrodu, każdy z ogrodów był komponowany indywidualnie i odwoływał się do indywidualnej, zapisanej w ogrodzie, treści. Przeważnie ta treść była związana z historią rodziny właściciela. Kompozycje w stylu arkadyjskim były przez to rozproszone i rysowały się, jako forma przejściowa pomiędzy hierarchiczną, opartą na antyku, budową form architektonicznych i kompozycją romantyczną, opartą przede wszystkim na odczuciu przyrody.



Ryc. 223. Aleksander Pope i Capability Brown, Prior Park, Bath, 1764

Wprowadzenie do kompozycji, jako głównych aktorów, elementów przyrody wymagało zmiany sposobu komponowania, dotąd opartego na liniach prostych i kompozycji perspektywicznej. Władysław Strzemiński (1958) wskazuje na wprowadzoną w malarstwie holenderskim kompozycję światłocieniową, która pozwoliła na nowy sposób komponowania. Opierała się ona na prowadzeniu wzroku nie wzdłuż linii perspektywicznych, ale poprzez miejsca kontrastującego światłocienia, które skupiają nasz wzrok i które Strzemiński nazwał kluczami kompozycyjnymi. Teraz nasz wzrok nie był prowadzony wzdłuż linii kompozycyjnych, ale zgodnie z zasadami widzenia, o których mówiliśmy w rozdziale pierwszym, tworzył węzły w miejscach skupiających naszą uwagę. Gradacja tych obszarów pozwalała na prowadzenie wzroku od największych, poprzez pośrednie, do najmniejszych. Strzemiński, sposób prowadzenia wzroku w odczytywaniu kompozycji światłocieniowej pokazał na przykładzie obrazu Rembrandta, *Powrót syna marnotrawnego* (ryc. 226). Ten sposób wykorzystywało holenderskie malarstwo pejzażowe, ale jego wprowadzenie do kompozycji parkowych wymagało malarskiego sposobu komponowania parków, co zastosowali projektanci angielscy w XVIII wieku. W tak zaprojektowanych parkach wzrok nie musiał być prowadzony po liniach, lecz wędrował swobodnie poprzez klucze kompozycyjne oparte zarówno na elementach przyrodniczych, jak kulturowych w obrębie całej

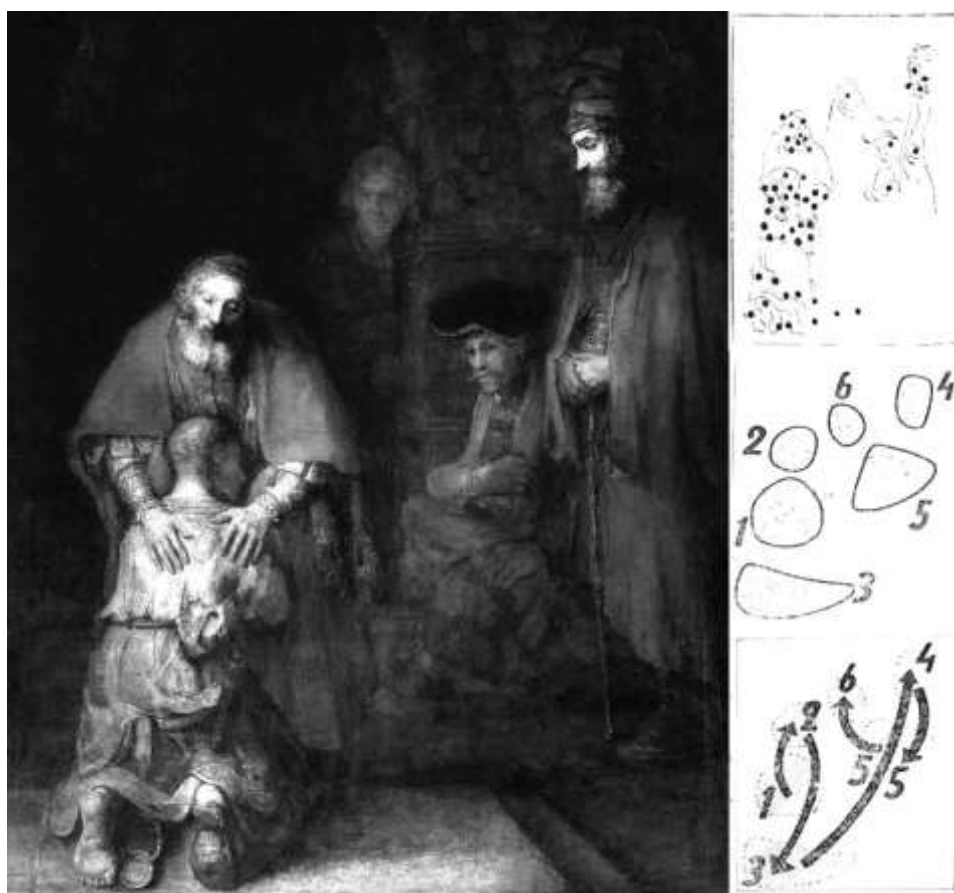
kompozycji. Jak taka metoda funkcjonowała możemy zobaczyć na akwareli Zygmunta Vogla, przedstawiającej warszawskie Łazienki (ryc. 227).



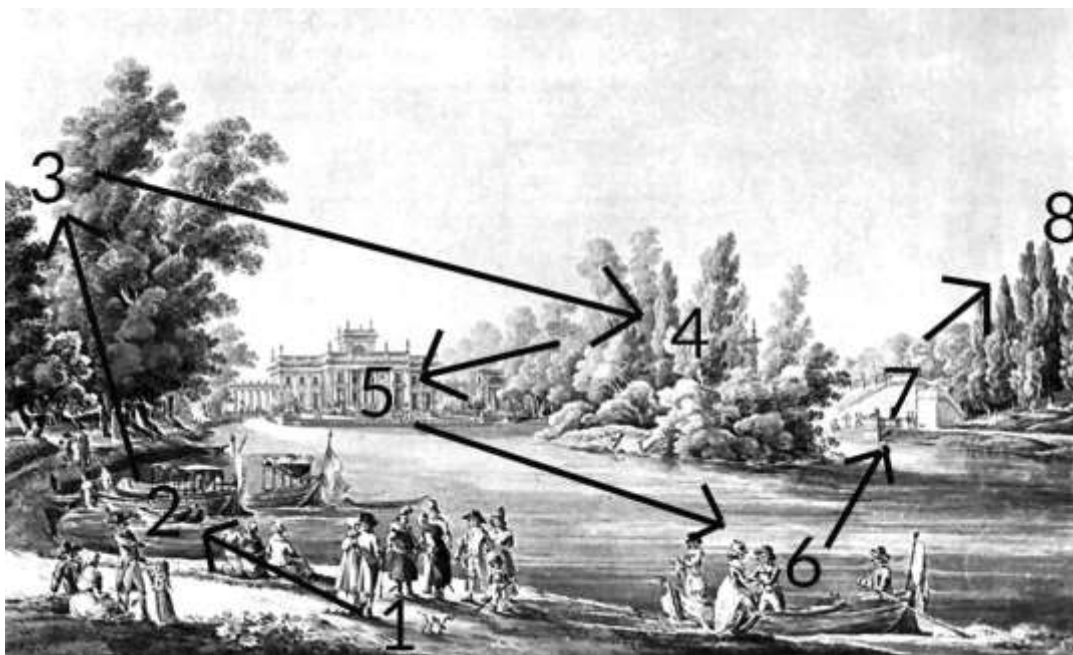
Ryc. 224. Grobowiec Heleny Radziwiłłowej w Arkadii z inskrypcją *Et in Arcadia ego*.



Ryc. 225. Park w Arkadii



Ryc. 226. Władysław Strzemiński. Klucze kompozycyjne na obrazie Rembrandta van Rijn *Powrót syna marnotrawnego* z lat 1660-1669



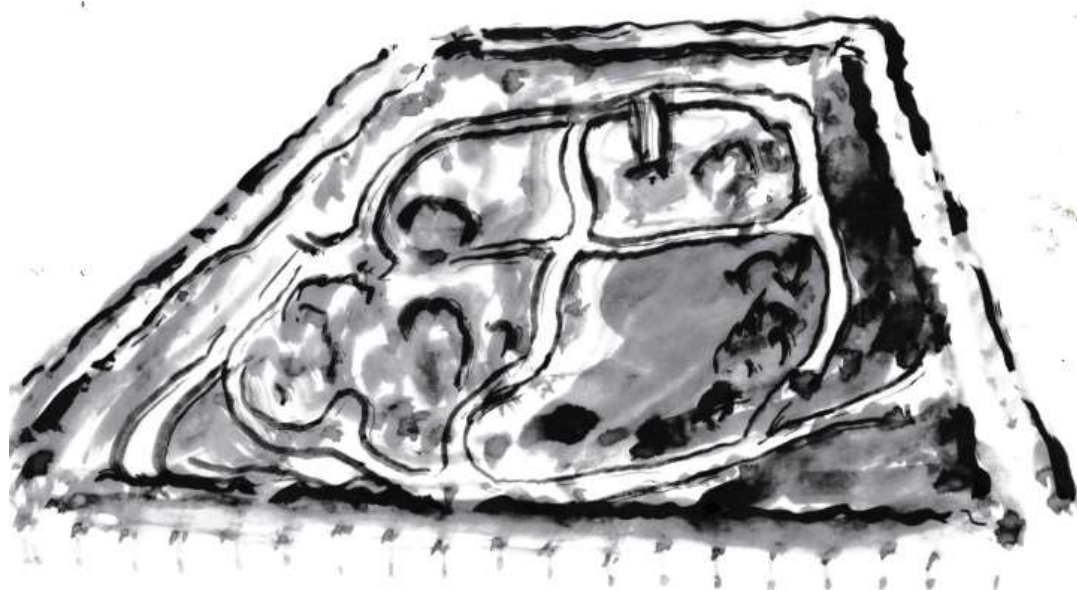
Ryc. 227. Kolejność prowadzenia wzroku przez klucze kompozycyjne na akwareli Zygmunta Vogla przedstawiającej łązienki w Warszawie po 1796 roku

Kompozycja funkcjonalna

Wraz z upadkiem feudalnego *ancien régime'u*, jak zauważyliśmy to już w parkach arkadyjskich, kompozycja utraciła swoje uniwersalne przesłanie ideowe, zarówno w wymiarze sakralnym, jak i w wymiarze świeckim. Plutokracja, która od połowy XIX wieku przejmowała władzę, wprowadziła do ogrodów zamiast idei, funkcję. Zamiast opisywania świata pod postacią jego ekwiwalentu – raju, ogród miał pełnić funkcje, które zabezpieczą potrzeby jego użytkowników. Park miejski, który stał się wówczas wiodącą formą sztuki ogrodowej, miał umożliwić zwiększonej liczbie mieszkańców miast dostęp do naturalnej przyrody, a ściślej miał im umożliwić spacerowanie i wypoczywanie w naturalnym krajobrazie. Gęsta zabudowa uniemożliwiała zakładanie obszernych parków krajobrazowych, takich, jakie wcześniej, jako parki dworskie, powstawały poza miastem. Tworzono zatem w mieście krajobrazy sztuczne, otoczone okrężnymi ścieżkami, które pozwalały na wgląd w takie krajobrazy. Takie sztuczne krajobrazy występowały pod postacią trzech podstawowych form określanych przez ich wielkość. Najmniejszymi były zieleńce, skwery, czyli niewielkie ogrody służące mieszkańcom okolicznych domów. Większe były parkami dzielnicowymi, a największe – lasy, leżały poza obrębem ścisłej zabudowy i służyły wypoczynkowi świątecznemu. W zależności od wielkości takiego skweru lub parku tworzone jedną okrężną ścieżkę, jak w paryskim skwerze Batignolle (ryc. 227, 228), albo wiele takich pętli, jak w sąsiadującym parku dzielnicowym Buttes Chaumont (ryc. 229a, 229b).

Kompozycja parku krajobrazowego opierała się na wnętrzach, w których podstawowymi elementami estetycznymi były formy zaczerpnięte ze świata przyrody. Przeciwstawione im były elementy kulturowe, ale ich zadaniem było wydobywanie elementów przyrodniczych a nie ich równoważenie. Kluczami kompozycyjnymi w tak projektowanym parku, stawały się skupiny drzew, miejsca pamięci i elementy architektoniczne. Nie trzeba było już prowadzić naszego wzroku wzdłuż linii prost-

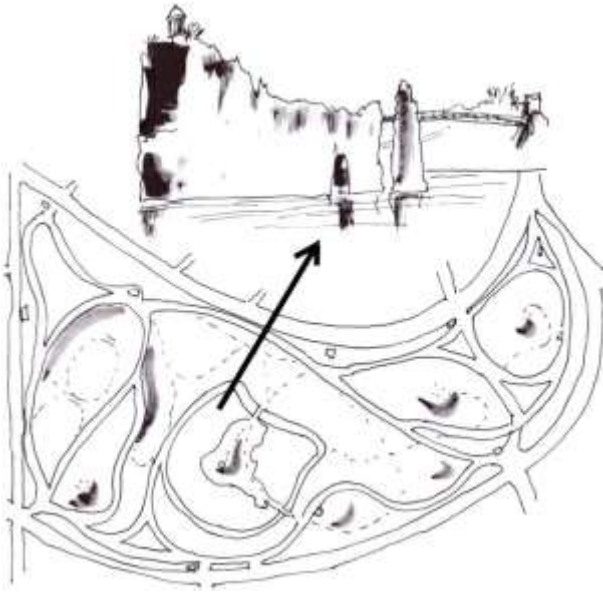
padłych i równoległych, jak w kompozycjach geometrycznych. Można było je prowadzić miękkimi liniami, jak w walcu, kierując wzrok na elementy przyrodnicze i kulturowe. Dobrze to opisał Fryderyk Schiller (2007), przytaczając przykład linii łamanej i linii falistej. Linia łamana jest zmysłowo doskonała, ponieważ utrzymuje, przy różnorodności, jedność kierunku. Na rysunku widzimy zmianę kierunku linii łamanej: a, b, c, d, e, f, g, h, i, co określa jej różnorodność, ale również jedność kierunku od K do L. Linia ta nie jest piękna, ponieważ nagle zmieniany kierunek dokonuje się pod przymusem, ale zarazem jest zmysłowo doskonała. Linie falistą natomiast cechuje piękno, ponieważ od łamanej odróżnia ją jej swoboda, wolność (ryc. 230).



Ryc. 227. Paryski skwer Batignolles Jean-Charles Alphanda, 1862



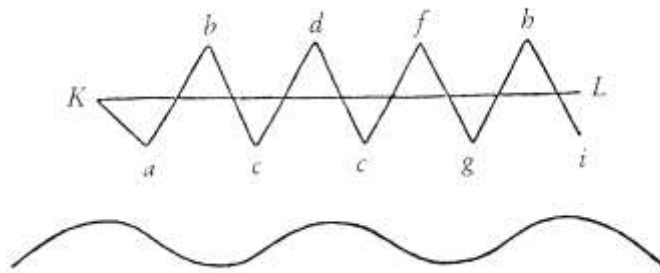
Ryc. 228. Grający w bule na skwerze Batignolles



Ryc. 229a. Rzut i widok na centrum paryskiego parku Buttes Chaumont Jean-Charlesa Alphanda, 1867

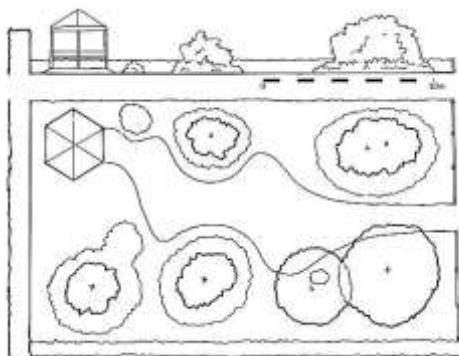


Ryc. 229b. Most w parku Buttes Chaumont

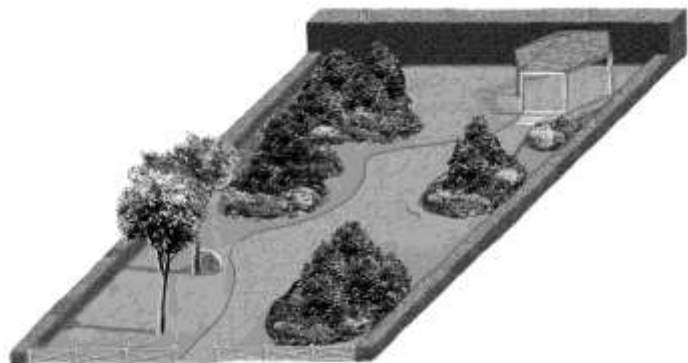


Ryc. 230. Linia łamana i falista, jako dwie z linii zmysłowo doskonałych, z których linia łamana wygląda jakby zrodziła ją przemoc i linia kręta, która różni się od łamanej jedynie swoją wolnością.

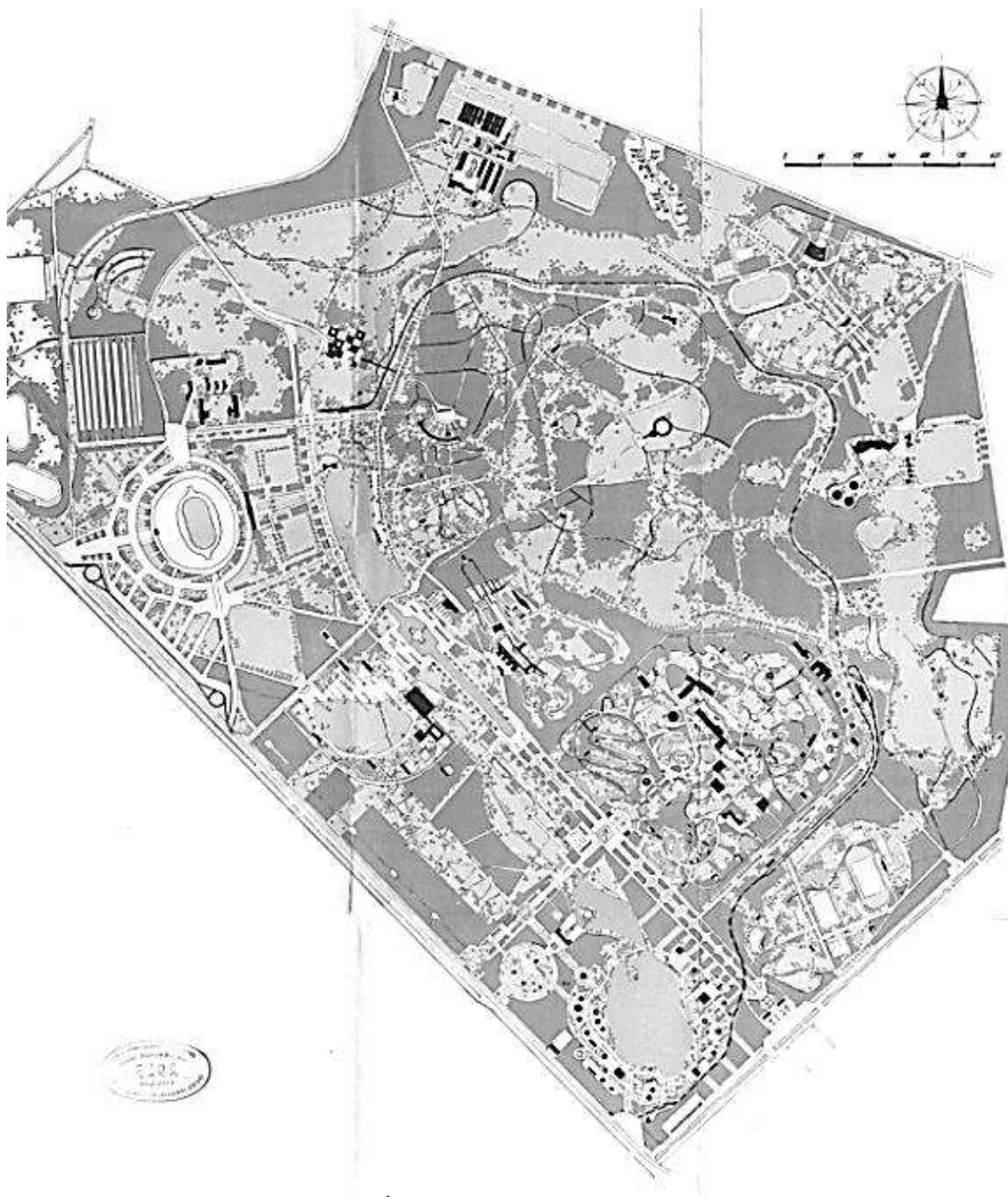
W zaprojektowanym przeze mnie, widocznym na ryc. 231, parku krajobrazowym, wspomnianymi kluczami kompozycyjnymi są drzewa soliterowe, klomby, kamień pamiątkowy i sześciokątna altana, a wzrok jest prowadzony pomiędzy nimi linią falistą.



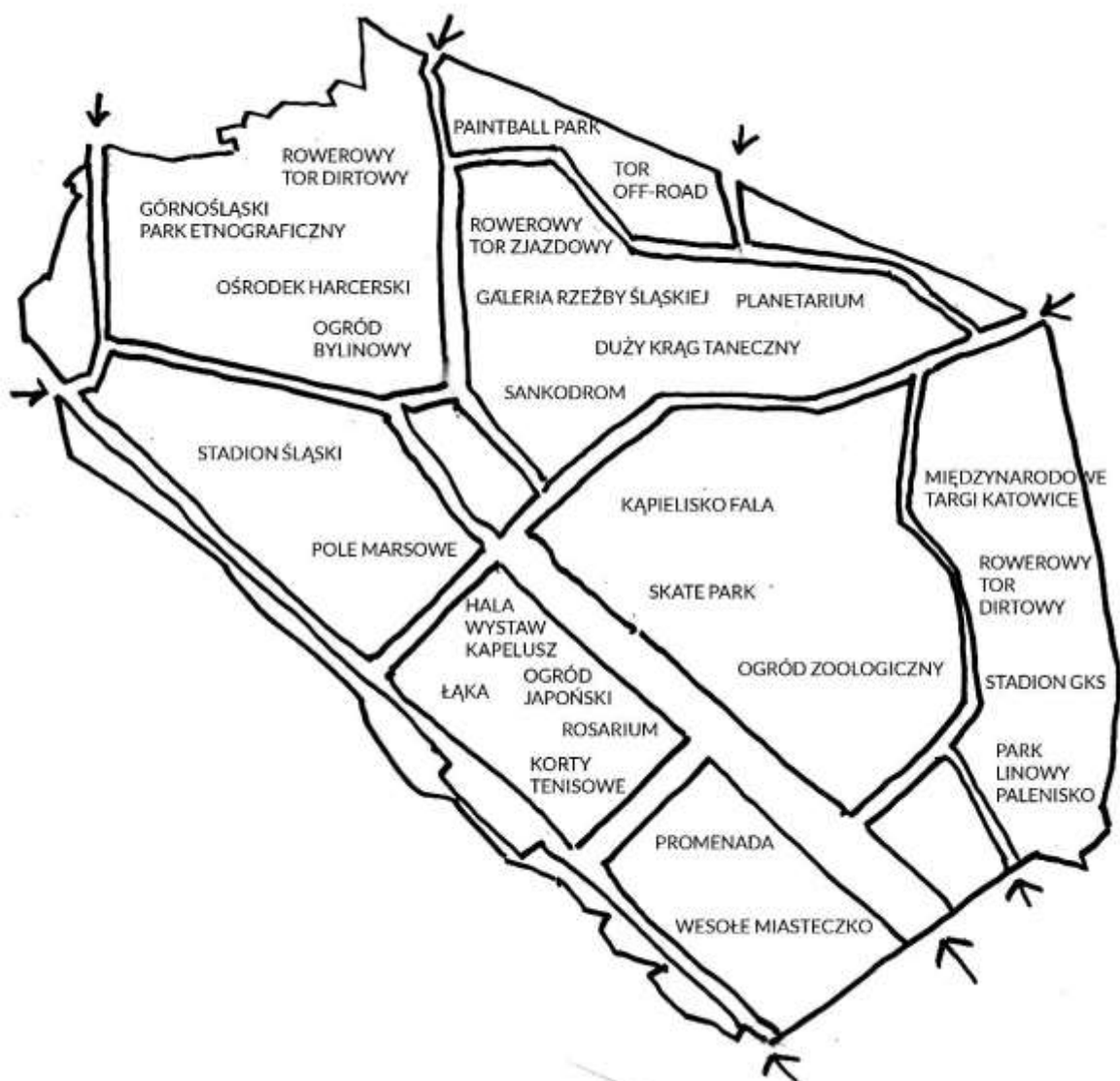
Ryc. 231. Model parku krajobrazowego



W miarę rozwoju miast i narastania różnorodnych potrzeb jego mieszkańców zwiększano liczbę realizowanych przez miejski park funkcji. W rezultacie, wzdłuż tak komponowanego parku prowadzono, wzorem budowli architektonicznej, korytarz. Z niego prowadziły wejścia do izolowanych wnętrz, w których zaspakajano konkretne potrzeby użytkowników parku. Ponieważ forma takiego parku nie była związana z estetyką reprezentującą określone przestanie, mieszano w niej, pod wpływem modernizmu, układy regularne z krajobrazowymi. Przykładem takiego parku może być Śląski Park Kultury w Chorzowie Władysława Niemca (Niemirskiego) (ryc. 232) i jego program (ryc. 233).



Ryc. 232. Władysław Niemiec. Park Śląski w Chorzowie, 1951



Ryc. 233. Obecny program Parku Śląskiego

Rozwój klasy średniej i wolnych zawodów wprowadził w obręb sztuki ogrodowej, także nowy model siedziby rodzinnej. Otoczeniem takiej siedziby był ogród, który miał stanowić przedłużenie dziennego, czyli położonego na parterze, wnętrza domu. Poszczególne części ogrodu pełniły zbliżone, albo komplementarne funkcje, do pomieszczeń znajdujących się we wnętrzu domu (ryc. 234). Dekoracja takiego ogrodu była oparta o rabaty bylinowe o prostym układzie osiowym (ryc. 235). W następnych latach takie ogrody rodzinne zaczęły powstawać również w obrębie zwartej zabudowy miast, gdzie niemożliwe było na ograniczonym obszarze pełne rozwinięcie funkcji domu. Ograniczono się w takich wypadkach do tworzenia, jako przedłużenia salonu, głównego, reprezentacyjnego pomieszczenia domu, zewnętrznego pokoju w ogrodzie. Takie miejsce służyło rodzinie, jako miejsce mniej formalnych zachowań.



Ryc. 234. Podział angielskiej rezydencji podmiejskiej

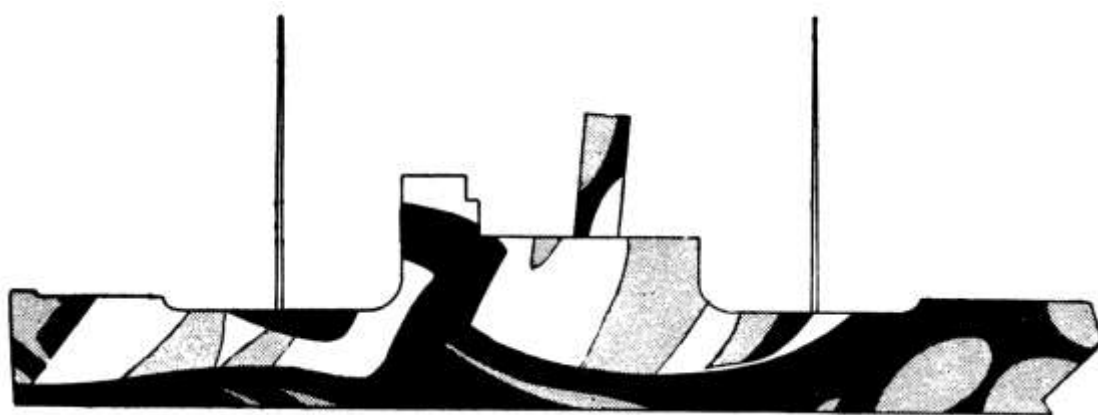


Ryc. 235. Gertruda Jekyll. Edwardiańska rabata bylinowa

Kompozycja abstrakcyjna

W wyniku dominacji funkcjonalizmu, krajobraz miasta został pozbawiony dekoracji i w ślad za tym, pozbawiony oblicza ideowego. Miejski krajobraz, który oparto na podziale funkcji utracił, bez ideowego przekazu, formalną jednolitość. Żeby temu zaradzić, modernizm wprowadził w obręb sztuki ogrodowej nowy styl kompozycji - kompozycji abstrakcyjnej. Wypracowana w malarstwie i rzeźbie, przeniknęła do architektury, i następnie została wprowadzona także do architektury krajobrazu. Taka kompozycja, oparta na formach zaczerpniętych z abstrakcji, miała być wyrazem ludzkiego rozumu i emocji, a dzięki temu dobrze odpowiadać na nasze poczucie estetyczne. Kompozycja abstrakcyjna występowała w XX wieku w dwóch wariantach. W pierwszej połowie wieku dominowała, wywodząca się z kubizmu, abstrakcja geometryczna operująca zestawem podstawowych brył i płaszczyzn, i tworząca kompozycje oparte na układach rytmicznych. Modernizm wrócił w ten sposób do zdyscyplinowanego projektowania, opartego na zasadach geometrii. Jeśli wrócimy do dokonanego przez Fryderyka Schillera zestawienia linii łamanej z linią falistą, to modernizm

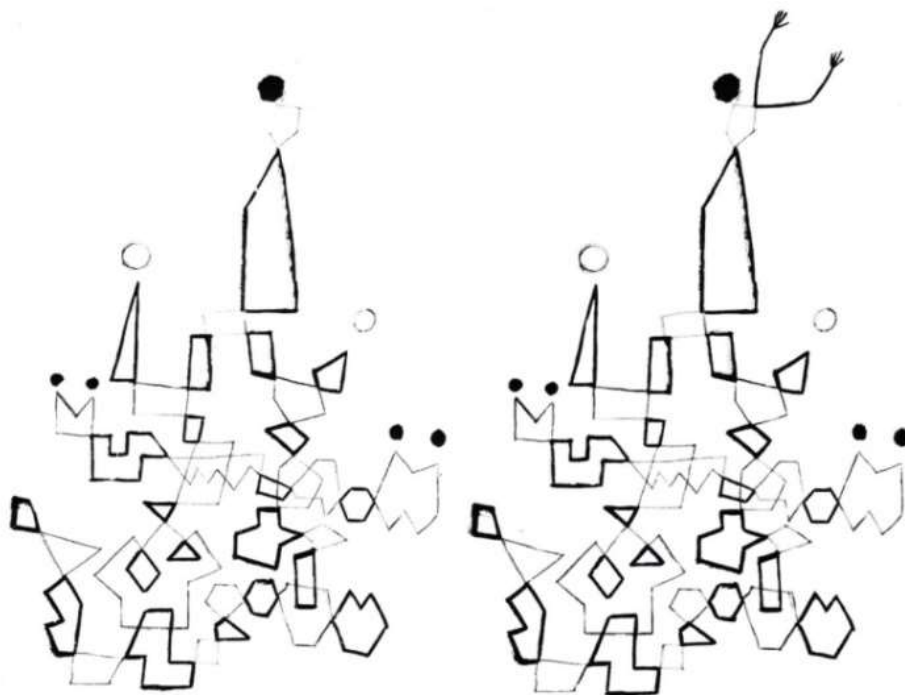
powrócił do linii łamanej, ale traktowanej bezpośrednio. Wcześniejszą linię prostą, reprezentowaną przez barokową, hierarchicznie uporządkowaną, abstrakcyjną oś i skomplikowany, otaczający ją układ ortogonalny oparty na kompozycji perspektywicznej, zastąpił prosty układ rytmiczny towarzyszący jednolitej osi. W tym układzie prowadząca oś nie reprezentowała już feudalnej hierarchii, nie była już stopniowana, wskazywała jednoznacznie na przywództwo wodza, a rytm nie mówił już o porządku, jak układ ortogonalny, nie o wolności, jak linia falista, ale o sprawiedliwości. Osiowość i powtarzalność w układach rytmicznych zaspokajały też estetyczną potrzebę dekoracyjności w surowych kompozycjach funkcjonalnych. Formy geometryczne w takiej kompozycji narzucono również elementom roślinnym. Od nazwy paryskiej wystawy sztuki dekoracyjnej (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*) z 1925 roku styl komponowania oparty na układach rytmicznych nazwano *art deco*. W takiej kompozycji utrzymanie rytmu pozwalało na dokonywanie w nim zmian i przekształceń. Ideę takiej kompozycji tłumaczy w *Teorii widzenia* Władysław Strzemiński (1958). Wywodzi on kompozycję opartą na rytmie z fizjologii widzenia, która wydobywa z otoczenia obrazy ukazujące się nam, poprzez strefy widzenia peryferyjnego, w stałym rytmie. Ten obraz percepcji porównany z przytoczonymi wcześniej liniami Schillera, wskazuje, że Strzemiński opowiada się za prymatem linii łamanej, która, chociaż ogranicza wolność, cechuje się zmysłową racjonalnością i czystym materializmem. Jeżeli przy wcześniejszym ogrodzie mówiliśmy o tanecznym rytmie walca, tutaj nasuwa się nam rytm kroku marszowego, lub bardziej elegancko, rytm fokstrota. Na czym polega wartość rytmu, którą tak ceniono w pierwszej połowie 20 wieku? Rytm miał prowadzić nasz wzrok według przygotowanego, oddziałującego na zmysły, wzoru rytmicznego. Czyli prowadzenie nas przez ogród, co w średniowieczu spełniał ciąg symboliczny, w renesansie i baroku oś perspektywy i oś ogrodu, w romantyzmie prowadzenie kompozycyjnymi kluczami, w modernizmie miał robić abstrakcyjnie potraktowany rytm. Żeby zrozumieć porządkującą naturę rytmu Ernest Gombrich (2009) przytacza przykład kamuflażu, czyli pomalowania okrętu w sprzeczne informacje na jego powierzchni, które nie pozwalają na proste zrozumienie, jak rzecz została wykonana (ryc. 236).



Ryc. 236. Kamuflaż okrętu, 1922

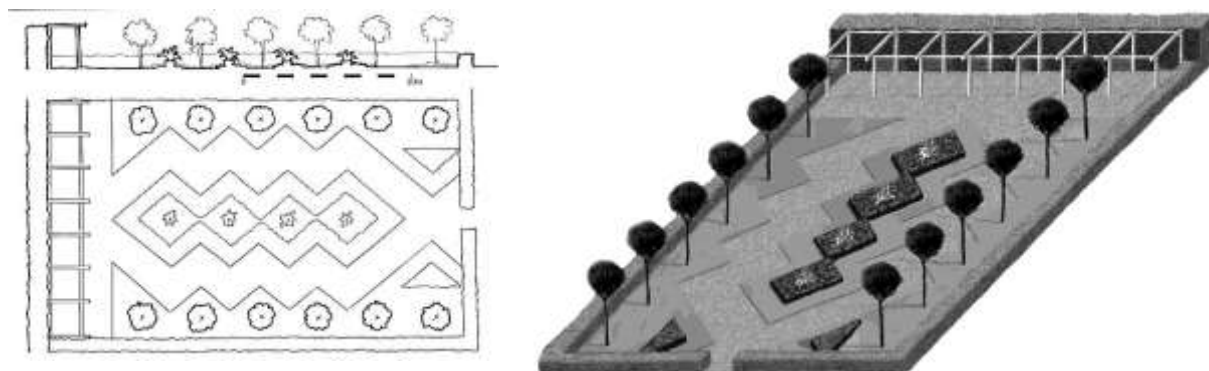
Dla odczucia komfortu widzenia, w modernizmie wartości podstawowej, potrzebna jest łatwość zrozumienia, jak określona rzecz została zrobiona. Gombrich pokazuje

też, na przykładzie dwóch rysunków Paula Klee z 1931 roku, na czym polega problem z prowadzeniem wzroku przy pomocy rytmu, czy w późniejszym okresie przy pomocy dynamicznych linii abstrakcji niegeometrycznej. Abstrakcyjna kompozycja, oddziałująca bezpośrednio na zmysły, nie wymaga rozumienia idei przewodniej, ale jest trudna do zrozumienia. Na pierwszym rysunku Klee przedstawił abstrakcję *Ponad i w górę*, która stała się łatwa w interpretacji dopiero wtedy, kiedy dodane dwie kreski odwzorowują ręce i nasza interpretacja otrzymuje drogowskaz, także w sensie emocjonalnym, który odwołuje się do naszego doświadczenia w interpretowaniu otoczenia (ryc. 237).



Ryc. 237. Paul Klee. *Ponad i w górę*, 1931

Projektowany, widoczny na ryc. 238, ogród jest oparty na prostych układach rytmicznych, które narastają od wejścia i rozchodzą się w konstruktywistycznie traktowanej pergoli. Brak zadaszenia sugeruje surowość i czystą, pozbawioną funkcji, formę. Postawione na osi kompozycji agawy podkreślają tradycję stylu i surowość egzotycznych roślin.

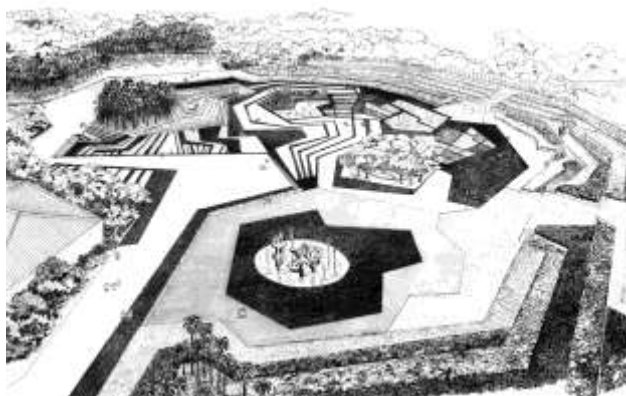


Ryc. 238. Model ogrodu w stylu art deco, Felin

W drugiej połowie 20 wieku dominowała abstrakcja organiczna, która w architekturze, rzeźbie i sztuce ogrodowej starała się połączyć formy występujące w przyrodzie z formami kulturowymi, poprzez płynne linie oparte na przepływie energii. Był to powrót, po kryzysie formuły przywództwa i utopijnej sprawiedliwości, do estetyki linii falistej Schillera, symbolizującej wolność. Dobrze wykonana kompozycja organiczna powinna mieć charakter topologiczny i dokonywane w niej zmiany nie powinny naruszać struktury kompozycji. Żeby sobie uzmysłowić, na czym polega charakter topologiczny układu przestrzennego, wyobraźmy sobie sztandar na wietrze, który mimo ciągłej zmiany formy, pozostaje płaszczyzną sztandaru. Jego płynne linie utrzymują napięcia przekazywanej energii. Do architektury krajobrazu abstrakcyjną metodę projektowania wprowadził Brazylijczyk Robert Burle-Marx. Wykorzystując doświadczenie malarstwa monumentalnego (ryc. 239), w podobny sposób komponował różnej wielkości tereny zieleni. Kształtując tereny zieleni Brasílii (ryc. 240), nowej stolicy Brazylii, upowszechnił tę metodę w świecie.



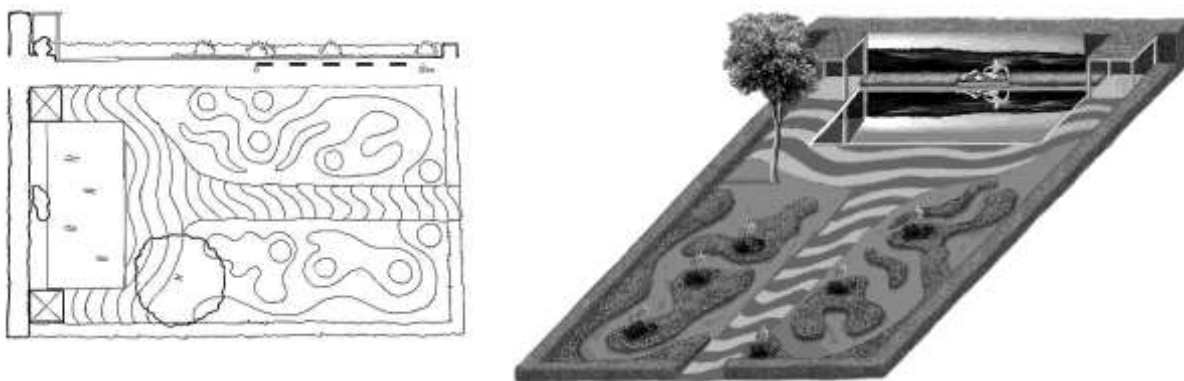
Ryc. 239. Robert Burle-Marx. Mural w San Paulo, 1967



Ryc. 240. Robert Burle-Marx. Park w Brasílii, 1974

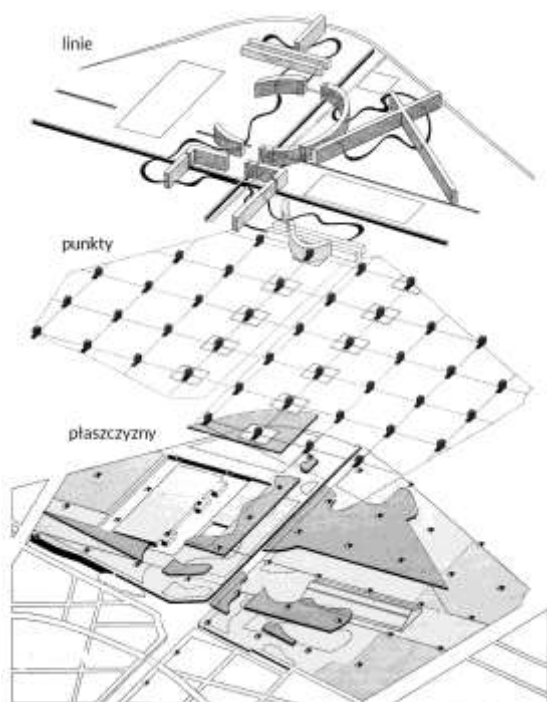
Organiczne kształtowanie przestrzeni odpowiadało rytmom tańców południowo amerykańskich – tanga, rumbi i samby. Taka kompozycja wymagała dużej wrażliwości estetycznej, ponieważ nie opierała się na wzorach zaczerpniętych z natury, a miała być zindywidualizowana. W większej skali nawiązywała do form krajobrazowych; w mniejszej skali opierano się na barwie i pokroju roślin. Projektowany przeze mnie, widoczny na ryc. 241, ogród, opiera się na miękkich liniach nawiązujących do tradycji Roberto Burle Marxa w rysunku nawierzchni z dwubarwnego żwiru, i użyciu egzotycznych roślin: jukki i traw. Zakończenie ogrodu widokiem dalekiego krajobrazu i rzeźbą Henry Moora nawiązującą do dwóch preferowanych wartości estetycznych ogrodu w stylu organicznym, czyli rozległego widoku i abstrakcyjnej rzeźby.

Abstrakcyjną metodę komponowania z pierwszej połowy 20 wieku, opartą na rytmie, z abstrakcją płaszczyzn i linii energetycznych z drugiej połowy 20 wieku, zspolił w kompozycję postmodernistyczną Szwajcar Bernard Tschumi. Na ideowym projekcie, projektowanego przez niego, parku la Villette w Paryżu można zobaczyć, jak do organizacji przestrzeni, złożonej z mozaiki różnych ogrodów, zostały wykorzystane abstrakcyjne elementy punktowe, liniowe i płaszczyznowe (ryc. 242).

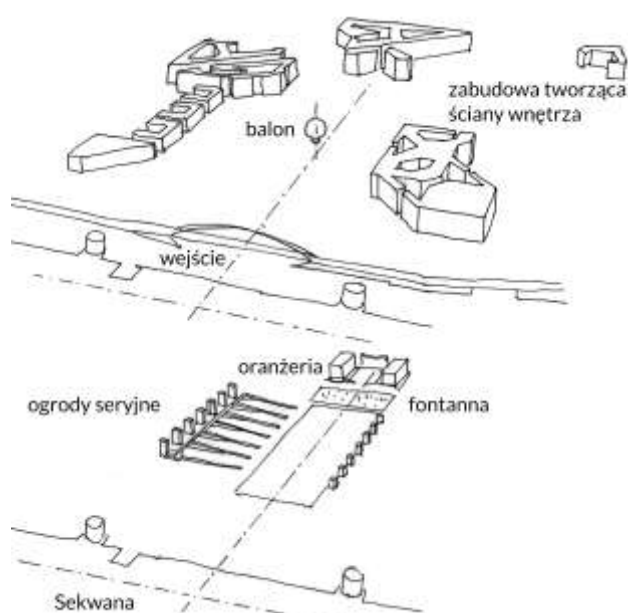


Ryc. 241. Model ogrodu w stylu organicznym

W drugiej połowie ubiegłego wieku przewaga myślenia funkcjonalnego (prymat funkcji) nad urodą krajobrazu, dała w efekcie krajobraz pozbawiony dekoracji, co potocznie rozumiano, jako wyprowadzenie z krajobrazu czynnika estetycznego. Należałoby w tym miejscu wyjaśnić, w jaki sposób takie dzieło, jak ogród, może posiadać status dzieła sztuki, lub taki status utracić. Martin Seel (2008) wskazuje na dwie cechy warunkujące ujawnienie się dzieła sztuki. Pierwszym będzie to, że *przedmioty, którym przyznajemy status dzieł sztuki, są z założenia obiektami interpretowanymi i nastawionymi na interpretację*. Jeżeli dzieło architektury krajobrazu ma mieć funkcję użytkową, wynikającą z algorytmu wyprowadzonego ze splotu warunków, które ma spełniać, to z założenia nie może być obiektem interpretowanym, ale *obiektem zwykłego i atmosferycznego jawienia się*. Druga cecha, wynika nie ze statusu dzieła, ale jego kontekstu. Seel mówi tu wręcz, kiedy zaliczamy obiekty postrzegania do obiektów sztuki. *Wtedy mianowicie, gdy za taki uważają go niektórzy albo liczni*. Pojęcie ogrodu, jako dzieła sztuki, musi więc funkcjonować w obiegu społecznym. W okresie dominacji funkcjonalizmu przestano ogród traktować jako dzieło sztuki, a po zakończeniu epoki redukującej wartości niefunkcjonalne, ten status ogród odzyskał. Okres braku pełnienia przez ogród statusu dzieła sztuki spowodował powstanie nowych form sztuki środowiskowej, takich jak instalacje rzeźbiarskie, sztuka ziemi (land art.) i sztuka ulicy (street art). Przesyt funkcjonalizmem spowodował także eksplozję nowych form ogrodowych o charakterze czysto artystycznym. Nazywano je w różnych krajach ogrodami seryjnymi, tematycznymi lub pokazowymi. Zaczęły powstawać bardzo proste, jednoprzestrzenne, osiowe parki pozbawione wcześniejszych podziałów funkcjonalno-przestrzennych, w których istotnym elementem wyposażenia były indywidualnie opracowane takie ogrody nie posiadające żadnej funkcji użytkowej, a o charakterze czysto artystycznym. W parku pełniły one rolę podobną do obrazów wiszących na ścianach muzeum. Idziemy przez taki park i oglądamy kolejne z ogrodów. Przykładem takiego parku jest paryski park André Citroëna z ogrodami seryjnymi na lewo od głównej osi parku (ryc. 243). Takie też jest przeznaczenie przywołanych tutaj projektów modelowych ogrodów historycznych, które wykonałem do lubelskiego Felina, placówki Uniwersytetu Przyrodniczego.



Ryc. 242. Bernard Tschumi. Park la Vilette w Paryżu, 1984

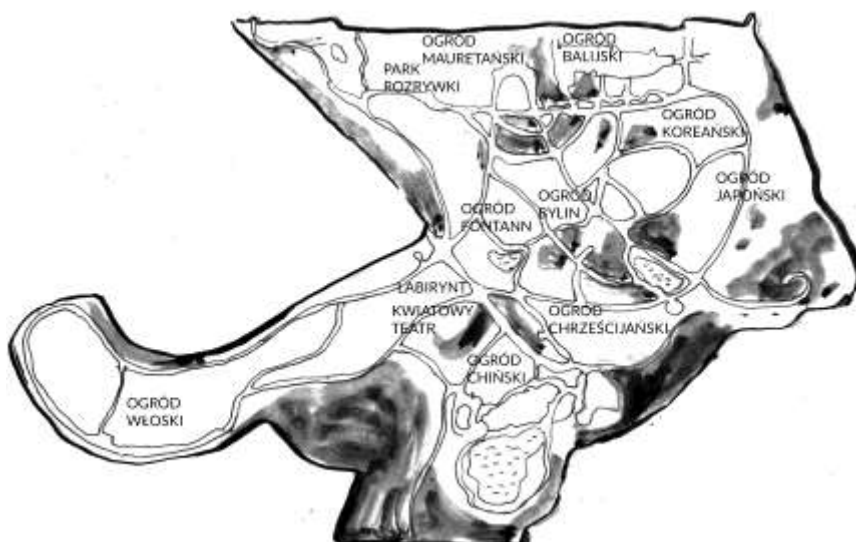


Ryc. 243. Alain Provost. Park André Citroën w Paryżu, 1992

Kompozycja współczesna

Jeżeli porównamy styl panujący współcześnie w sztuce ogrodowej, czy w sztukach związanych z krajobrazem, do stylów cechujących wcześniejsze okresy w sztuce, to, pomijając usytuowanie tego stylu, to znaczy, czy odniesiemy go do modernizmu, czy nazwiemy go postmodernizmem (lub jeszcze inaczej), to cechuje ten styl kompozycyjne rozproszenie lub nie potrafimy jeszcze dojrzeć w nim ładu, bo brak nam odpowiedniej perspektywy. Jak wcześniej wspominałem, w renesansie kompozycja była wiązana poprzez ujęte perspektywnie relacje pionowych elewacji z poziomymi płaszczyznami i dekorację obu powierzchni. W baroku taki układ miał wymiar hierarchiczny, a powiązania występujących kolejno elementów układu przebiegały wzdłuż osi widokowych. W romantyzmie kompozycja była oparta na strukturze powiązanych widokowo wnętrz, które komponowano według zasad budowania obrazu lub komponowania teatralnych scen. Jeszcze w 20 wieku starano się porządkować kompozycje według relacji brył i płaszczyzn. Początkowo poprzez układy rytmiczne a później poprzez abstrakcyjne układy oparte na przepływie energii. Dzisiaj, w 21 wieku, przestał nas interesować świat uporządkowany, naznaczony ładem, ale świat bogaty, który możemy łapczywie konsumować. Nie interesuje nas świat powiązany nadrzędnym ładem, ale świat podzielony: na bloki, na mieszkania, na domy rodzinne, na ogródki działkowe. Początkowo, czy to w krajobrazie, czy to w parku, dzielono przestrzeń na części, którym nadawano odmienne funkcje. W miastach były to dzielnice: mieszkaniowe, przemysłowe, rozrywkowe. W krajobrazie otwartym monokultury upraw lasów i przestrzeni produkcyjnych. W parkach, jeżeli nie nadawano im określonej funkcji (parki/ogrody: zoologiczne, dendrologiczne, etnograficzne etc.), to dzielono ich przestrzeń na obszary o odrębnych funkcjach, które miały zaspokoić

wyizolowane potrzeby użytkowników. Tworzono tereny o funkcji sportowej, rozrywkowej, dydaktycznej, rekreacyjnej etc. Nawet projektów w modernizmie nie nazywano projektami, ale studiami lub koncepcjami programowo przestrzennymi. Jak mówi załącznik nr 9 do SIWZ - Specyfikacja Istotnych Warunków Zamówienia - *Koncepcja programowo przestrzenna inwestycji budowlanej powinna być opracowana z uwzględnieniem wytycznych z decyzji o ustaleniu lokalizacji inwestycji celu publicznego o znaczeniu krajowym oraz programu funkcjonalno-użytkowego*. Dzisiaj, kiedy jesteśmy bardziej mobilni i technicznie zaopiekowani, w krajobrazie nastawiamy się na konsumpcję wizualną, która jest zaspakajana przede wszystkim przez percepcję wzrokową. Dlatego teraz funkcje w krajobrazie zostały ukryte, albo występują pod postacią sztafażu, a krajobraz podzielono na poszczególne widoki, które możemy oglądać albo bezpośrednio, albo za pośrednictwem mediów. Także park staje się galerią swoistych estetycznych obrazów: ogrodów seryjnych, wystawowych, tematycznych, a w przestrzeni publicznej miast, obok reklam, mnożą się ogrody tymczasowe, które w sumie tworzą, obok samochodów, naszą konsumpcyjną ikonosferę. Na ryc. 244 możemy zobaczyć program zbudowanego według tej zasady berlińskiego parku *Ogrody świata*. W dawnym NRD-owskim parku, który już nie spełniał swojej roli miejsca masowego wypoczynku po pracy, umieszczono ogrody z różnych czasów i różnych przestrzeni. Nie zachowywano między nimi kompozycyjnych powiązań, po prostu upakowano te ogrody, jak pogańskie świątynie na greckim Akropolu. To pokazuje, jak konsumujemy wybiórczo krajobrazy i ogrody, nie zachowując ciągłości ich przeżywania. Przy takim podejściu krajobraz, (ale także park) nie są już naszym środowiskiem, miejscem zamieszkiwania, pracy, czy zaspakajania podstawowych potrzeb. Jesteśmy na zewnątrz tak pokazywanego, uporządkowanego krajobrazu, bo oferta percepcyjna przeważnie dociera do nas drogą wirtualną. Nie percepujemy też tego uporządkowania w całości, ale konsumujemy wybrane, odrębne kompozycje, prezentowane nam przez środki społecznego przekazu. W tych kompozycjach dominuje charakterystyczne dla modernizmu operowanie indywidualną formą abstrakcyjną, które ewokuje także indywidualne znaczenia. Atmosfera w tak przedstawianym krajobrazie, czy parku, nie jest budowana poprzez dekorację, ale poprzez zagęszczenie formy. Dla zilustrowania stylu indywidualnego, który zdominował styl współczesny, w przeciwieństwie do dawnych stylów, opartych na ogólnie przyjętych wzorach, spójrzmy na dokonania współczesnych architektów krajobrazu. Podałem w tym celu analizę dorobek tuzina współczesnych, żyjących artystów, mających status celebrytów, to znaczy takich, których działalność jest znana profesjonalistom i upowszechniona w mediach. Ich stylistyka jest w związku z tym, jak należy przypuszczać, powszechnie akceptowana. Są architektami krajobrazu w wymiarze globalnym, czyli są mieszkańcami opisaną w 1962 roku przez Herberta Marshalla McLuhana, *Wielkiej Wioski*. Ten termin został wprowadzony w jego książce *The Gutenberg Galaxy*, żeby nam uzmysłowić obraz współczesnej sytuacji powszechnej i globalnej komunikacji..

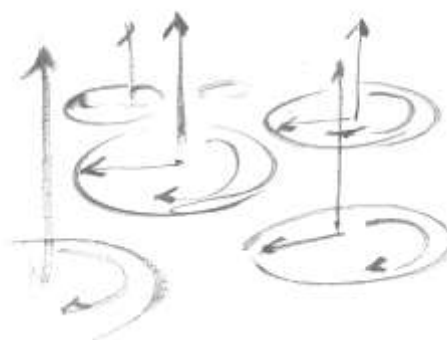


Ryc. 244. Berliński park Ogrody Świata

Jako pierwsze do analizy wybrałem realizacje ogrodowe **Marty Schwartz**. Jest to Amerykanka urodzona w 1950 roku. Jej działanie (według sformułowanego przez nią manifestu), to działanie na skrzyżowaniu sztuki i krajobrazu, zaangażowanie w projektowanie miejskich krajobrazów i sfery publicznej, jako podstawy dla zdrowego i zrównoważonego rozwoju miast (*Situated at the intersection of landscape, art and urbanism, Martha Schwartz Partners is committed to the design of urban landscapes and the public realm as the foundation for sustainable cities that are healthy across all aspects and sectors of urban life*, (Schwartz 2015)). Przedstawiony przez nią manifest nie określa przyjętego stylu, który możemy odczytać z wykonanych dzieł. Ten styl, to przede wszystkim tworzenie designerskich form i ich multiplikacja, co przedstawiam na ryc. 245 i 246). Designerskich, to znaczy ujętych w estetyczną formę i opartych na aktualnym stylu estetycznego kształtowania barw i kształtów, przedmiotów użytkowych codziennego użytku. Formy mają wewnętrzną zamkniętą dynamikę. Poszczególne obiekty, podobnie jak designerskie przedmioty, zostały wyposażone w odrębną osobowość. Powtarzalność tych przedmiotów w przestrzeni jest ich cechą porządkującą, bo trudno w takim wypadku mówić o kompozycji całego obiektu. Razem multiplikacja takich przedmiotów tworzy, jak scenografia w filmie, atmosferę odrębnego świata.



Ryc. 245. Marta Schwartz. Rezydencja Dickinsona

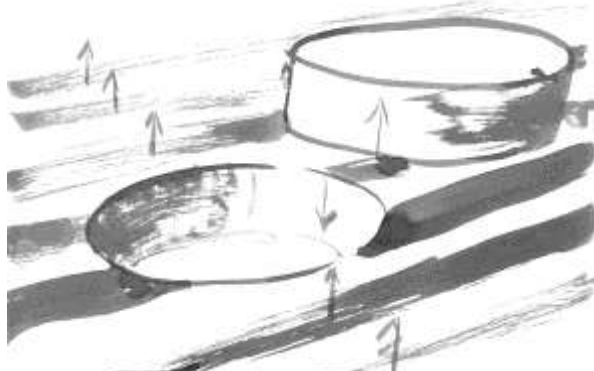


Ryc.246. Styl komponowania Marty Schwartz

Kolejny amerykański architekt krajobrazu, **Peter Walker**, urodzony w 1932 roku, mieszka w USA. Był przez pewien czas mężem Marty Schwarz. Wierzy w to: że architektura krajobrazu, choć rzadko, może być sztuką (...) Chociaż wiedza czerpana z badań nad środowiskiem naturalnym prowadzonych w ciągu ostatnich 20 lat ma wielkie znaczenie i poszerzyła i wzbogaciła zawód architekta krajobrazu, to nadal tworzenie ikonicznych, wizjonerskich projektów jest najznakomitszą okazją do poszerzania zbiorowej świadomości (Herman 2016). Siłą ikonicznych projektów jest, jak wiemy z siły oddziaływania egipskich piramid, minimalistyczna forma gigantycznych rozmiarów. Stąd widoczne u Petera Walkera operowanie podstawowymi formami geometrycznymi w dużej skali. Forma podstawowa ogarnia całość projektowanego układu, co widać na ryc. 247, 248. Raczej jest to uwypuklenie i zagłębienie form w krajobrazie, będące skutkiem sił wynoszących i wgniatających, niż zestawienie na płaszczyźnie elementów poziomych i pionowych. Monumentalne formy tworzą miejsce, arenę działań. Bogactwo techniczne, przy ograniczonej formie, buduje cenioną w Ameryce atmosferę imperialną.



Ryc. 247. Peter Walker. Pomnik World Trade Center w Nowym Jorku

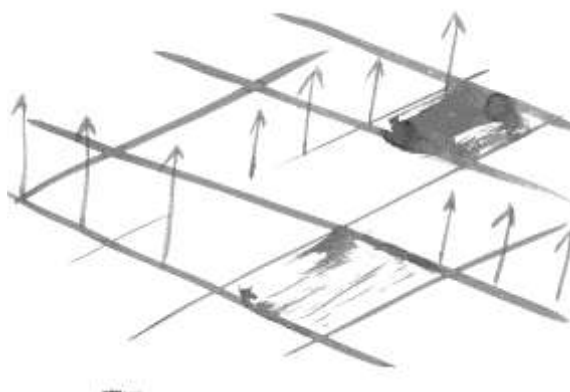


Ryc. 248. Styl komponowania Petera Walkera

Fernando Caruncho, Hiszpan urodzony w 1958 roku pisze: *Ogród jest jedynym żyjącym dziełem sztuki, który człowiek może wykonywać i gdzie użytkownik przeżywa doświadczenie powrotu do początków tych przemian* (Caruncho 2016). Przebija z tych słów odwołanie się do korzeni kultury. Stąd w jego kompozycjach występuje tradycyjna ortogonalność oparta na harmonii proporcji. Nie jest to jednak tylko kompozycja klasyczna, oparta na harmonii liczb, ale kompozycja brył i płaszczyzn w typie *gestalt* a właściwie płaszczyzn z pionowymi akcentami. Kompozycja, jak na ryc. 249, 250, pociągnięta przez kwadrat w rozumieniu hasła suprematyzmu Kazimierza Malewicza (2005), tak przez niego wyrażonego: *Kwadrat zmienia się i tworzy nowe formy, które stosownie do powodowanych wrażeń można uporządkować w ten lub inny sposób*. Ściany i podłogi takiej kompozycji są budowane z płaszczyzn wody lub jednolitych upraw: murawy, pnączy, krzewów, zbóż. Charakterystyczną ich cechą jest tradycja połączona z nowoczesnością. Odwołanie się do wzoru klasycznego krajobrazu rolniczego tworzy atmosferę bogatej siedziby ziemiańskiej.



Ryc. 249. Fernando Caruncho. Ogród w Girona, Hiszpania



Ryc. 250. Styl komponowania Fernando Caruncho

Amerykanka **Kathryn Gustafson**, urodzona w 1951 roku twierdzi, że każdy, wychodząc za drzwi, wchodzi w interakcję z krajobrazem. Według niej, dla wszystkich architektów krajobrazu to, co znajduje się pod gołym niebem jest częścią miejskiego krajobrazu, za który są odpowiedzialni. Każda część krajobrazu tworzy przestrzeń miasta (Green 2016). Takie maksymalistyczne podejście wymaga precyzyjnego prowadzenia ludzi przez krajobraz. Wymaga stworzenia węzła kompozycyjnego, którym wszystkie elementy krajobrazu można połączyć. Stąd prowadząca przez krajobraz woda, jako podstawa kompozycji, organizowanej technicznie, a nawet hydraulicznie. Ta woda stanowi, jak widzimy na tworzonych przez nią realizacjach, prowadzącą formę zamkniętą, pętlę z nadaną dynamiką. W trakcie przemieszczania się wzdłuż niej, napotykamy zdarzenia wizualne (ryc. 251-252). Kompozycja, poprzez rozwiązania techniczne rozumiane jako logiczne rozwiązania inżynierskie, jest charakterystyczna dla stylu *high tech*. Kathryn Gustafson jest uważana za przedstawicielkę tego stylu. Całość tworzy atmosferę nowoczesności i postępu, ale skierowaną nie tylko w stronę budowy abstrakcyjnej formy, a także w stronę relacji społecznych.



Ryc. 251. Kathryn Gustafson. Ogród w Singapurze



Ryc. 252. Styl komponowania Kathryn Gustafson

Nowozelandczyk **Ted Smyth** wszedł do architektury krajobrazu z obszaru sztuk plastycznych. Jak pisze: *z powodu moich wcześniejszych zainteresowań sztuką zauważyłem potencjał kreatywności w tworzeniu ogrodu, który jest ogólnie przywilejem sztuki. Uznałem, że nie tylko projektowanie ogrodów, ale także projektowanie krajobrazu*

może być formą sztuki (Smyth 2016). Tworzone przez niego kompozycje przestrzenne oparte są na właściwościach estetycznych użytego materiału. Realizuje to także w stosunku do materiału roślinnego. Formy naturalne występują w jego ogrodach jako okazy. W kompozycji dominują kaligraficzne linie wzmocnione barwą i światłem (ryc. 253). Wywołują poczucie przepływu przestrzeni pomiędzy nimi, jak na ryc. 254. W rezultacie otrzymujemy atmosferę jachtingu i kolonialnego luksusu.



Ryc. 253. Ted Smyth. Ogród Sandersa w Hern Bay



Ryc. 254. Styl komponowania Teda Smytha

Japończyk **Shodo Suzuki**, to jedyny z prezentowanych przedstawicieli tradycji nieeuropejskiej w sztuce ogrodowej. W swoich projektach odwołuje się bezpośrednio do japońskiej sztuki ogrodowej. Także u niego znajdujemy tradycyjnie występujące w japońskich ogrodach formy naturalne, które są tworzone z obiektów żywych i martwych. Te formy są częściowo zmieniane przez autora, czyli w efekcie tworzą elementy leżące pomiędzy naturą i kulturą. Ta zmiana nadaje im podobieństwo, które ułatwia proces ich komponowania i stwarza w efekcie ulepszony przez kulturę świat naturalny (ryc. 255). Symboliczna forma tak zespolonego ogrodu, w sposób klasyczny dla ogrodów japońskich, reprezentuje krajobraz Japonii. Komentując swój ogród *Archipelag*, Shodo Suzuki (2016) mówi, że pięknie kamienie odnoszą się do kryzysowej sytuacji Japonii. Oddziaływanie kompozycji, jak widzimy na ryc. 569, jest wyrażane poprzez ekspresję form traktowanych, jako wypiętrzenia ziemi (jak w buddyjskich stupach – uświęconych kopców). Zespolenie kultury z naturą wywołuje atmosferę umiejscowienia, bezpieczeństwa i piękna.



Ryc. 255. Ogród japoński w Chaumont-sur-Loire



Ryc. 256. Styl komponowania Shodo Suzuki

Angielka **Sarah Price**, operuje przede wszystkim roślinami tworzącymi obraz łąki. Jej zdaniem należało, wzorem teatru awangardowego, odejść od percepcji ogrodu, jako sceny; zerwać podział na scenę i widownię, poczuć wartość roślin (Price 2016). Tworzy ona, wzorem Gertrudy Jekyll, malarskie kompozycje wykonane z kwiatów. Jest to trochę pokrewne bukieciarstwu, ale wykonywane w naturze. Zestawiamy kolory, struktury i kołysanie roślin, i tworzymy z nich obrazy. Tak wykorzystana impresjonistyczna metoda scala kompozycję poprzez rozdrobnienie w niej światła. Widoczna na ryc. 257-258, forma estetyczna jest tworzona z mnogości, jak piękne futro z poszczególnych włosów. Kompozycja jest tak jednolita, że do jej oceny wystarczy jedno zdjęcie, jej fragment pozwoli nam ocenić wygląd całości. W efekcie tworzy się atmosfera angielskiego romansu w stylu Jane Austen.



Ryc. 257. Sarah Price. Battersea Park.



Ryc. 258. Styl komponowania Sarah Price

Francuz **Gilles Clement**, urodzony w 1943 roku, odwołuje się do minimalizmu w traktowaniu przyrody, postulując tworzenie *Trzeciego Krajobrazu*, w sposób podobny do działania gospodarek Trzeciego Świata (Clement 2016). Tak traktowany świat przyrody zestawia z mocno zaznaczonymi formami kulturowymi. Pracuje rytmem. Buduje formy kontrastujące, traktowane jak przeszkody, które wymagają manewrowania, jak na ryc. 259-260. Czasem zmiękcza ten rytm, jak woalką, ażurowymi roślinami. Prowadzi nas poprzez świat, który jest skonstruowany inaczej, jak świat normalny. Świat, w którym inaczej się poruszamy, przez co inaczej go odczuwamy.



Ryc. 259. Gilles Clement. Ogród modelowego miasta w Brukseli



Ryc. 260. Styl komponowania Gilles Clementa

Amerykanin **Charles Jencks**, urodzony w 1939 roku, mieszka nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale także w Szkocji. Rzeźbi w ziemi, to znaczy z gruntu tworzy płasko-rzeźbę, która określa całość kompozycji. Czerpie bezpośrednie inspiracje ze sztuki ziemi. Wrażenie robi skala jego realizacji. Forma ogrodu jest przez niego tworzona jako zamknięta, zapętlona rzeźba. Samą kompozycję tworzy zestaw luźno powiązanych form. Jencks (2016) odwołuje się do estetyki atraktora, jako formy porządkującej układy chaotyczne. Jest artystą medialnym. Jego realizacje bardzo dobrze prezentują się na fotografiach. Jest dobrze zorientowanym architektem krajobrazu – ideologiem postmodernizmu. Po okresie modernizmu, według niego powraca estetyka oparta na kryterium piękna. W zasadzie jego realizacje, to dość proste dłubanki typu: górka i dołek, które kompozycyjnie się równoważą, jak na ryc. 261-262. Jest to krajobraz wymyślony, niespotykany, kreujący atmosferę niezwykłego wydarzenia.



Ryc. 261. Charles Jencks. Ogród kosmicznych spekulacji

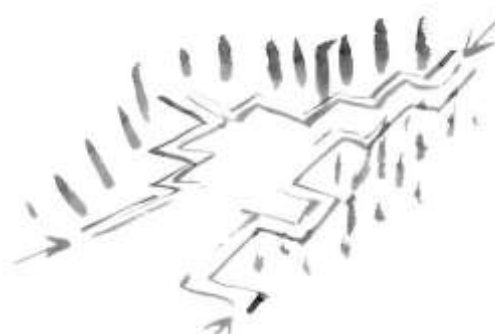


Ryc. 262. Styl komponowania Charlesa Jencksa

Niemiec **Herbert Dreiseitl**, urodzony w 1955 roku, operuje w swoich realizacjach skrajnościami typu kultura – natura, które zestawia na zasadzie kontrastu. Jest to relacja spięcia, walki. Forma krajobrazu wydaje się być przeniesiona z rysunku operującego konturem. W wyniku tego kompozycja jest oparta na liniach konfliktu prowadzonych po łamanych konturach, jak na ryc. 263-264. Do estetyki jego realizacji jest włączony proces starzenia. Widoczne jest szukanie równowagi na zasadzie równoważenia przeciwności. Dreiseitl (2016) odwołuje się do wody, jako podstawowego komponentu krajobrazu i do piękna związanych z wodą rozwiązań inżynierskich. W efekcie w jego realizacjach dominuje pobudzająca atmosfera dynamiki stref granicznych.



Ryc. 263. Herbert Dreiseitl. Tanner Springs Park



Ryc. 264. Styl komponowania Herberta Dreiseitla

Amerykanin **Ron Lutsko**, operuje linią i rytmem. Formy są przez niego układane jak klocki. Jako podstawa jego kompozycji występuje zaznaczona oś, z tym, co znajduje się po jej lewej i po jej prawej stronie, jak na ryc. 265-266. Ron Lutsko (2011) uważa, że oprócz przestrzegania warunków fizjograficznych i społecznych, architekt krajobrazu jest przede wszystkim artystą środowiska. Najważniejszy w kompozycji jest rysunek, w którym kamień i rośliny są traktowane jednakowo. Profesjonalizm i piękno tworzą wspólnie atmosferę porządku i solidności.



Ryc. 265. Ron Lutsko. Winnica Quintessa



Ryc. 266. Styl komponowania Rona Lutsko

Niemiec **Peter Latz**, urodzony w 1939 roku, jest znany z przebudowy przemysłowego Zagłębia Ruhry w produkt turystyczny - Emscher Park. Stosowana przez niego kompozycja jest oparta na wyczuciu czasu. W efekcie powstał nowy kierunek w sztuce, nazywany postindustrialiem. Postindustrial jest u niego zestawiony z przyrodą zmieniającą się w procesach sukcesyjnych (ryc. 267). Jak mówi Peter Latz (2016): *krajobraz jest historią; jeżeli jej nie zniszczysz, to będzie twoim partnerem*. Jednym słowem jest to porzucona nowa architektura komponowana z przyrodą ułożoną w naturalny sposób. Chaos nałożonych warstw układów, które przeminęły, porządkowany jest za pomocą pionowych wież, na zasadzie: dominanta i miejsce, jak na ryc. 268. W efekcie dominuje atmosfera *gemütlich* – niemieckiego sentymentalizmu, ale i empatia do krajobrazu zastanego.



Ryc. 267. Peter Latz. Duisburg Park



Ryc. 268. Styl komponowania Petera Latza

Jak widzimy, niemal wszyscy z prezentowanych architektów krajobrazu odwołują się do sztuki, jako punktu odniesienia ich działań. Dostrzec to można również w tym, że ich styl indywidualny opiera się na kompozycji o charakterze formalnym, czyli na formie dzieła, w której są zapisane interesujące artystę treści. W wyniku podejścia artystycznego, przedstawieni architekci krajobrazu stawiają wyżej formę nad, charakterystyczny dla wcześniejszej fazy modernizmu, prymat funkcji. Widniejące na charakteryzujących ich styl rysunkach strzałki pokazują oddziaływanie sił. Oddziaływanie sił jest charakterystyczne dla obecnego, procesualnego, rozumienia kompozycji. Pozostaje to w przeciwieństwie do wcześniejszych, dogmatycznych, arbitralnych i statycznych kompozycji modernistycznych. Kompozycja formalna lokuje ich w obszarze modernizmu, traktowanego jako styl. Z drugiej strony zróżnicowanie stosowanych reguł kompozycji i ich historycznych odniesień wskazuje na późną fazę modernizmu, przez niektórych teoretyków, takich jak Charles Jencks, nazywaną *postmodernizmem*. Podobnie jest z stylem lokalnym. Sarah Price, w swoich wypowiedziach odwołuje się do Gertrudy Jekyll i stylu edwardiańskiego, jako do korzeni swojej twórczości, ale pozostali architekci krajobrazu raczej prezentują, może z wyjątkiem odwołujących się do romantycznej tradycji Niemców, styl globalny. Oczywiście styl globalny o korzeniach europejskich, co widać na przykładzie Japończyka Soto Suzuki, który sięga do własnej tradycji. Styl lokalny, czyli szkoła lokalna ma kilka twarzy. Tradycyjnie jedną z nich jest szkoła lokalna, odwołująca się do tradycji mistrza, jak to w Anglii czyni Sarah Price. Oprócz tego widzimy szkoły narodowe, jak w wypadku artystów z Japonii i Niemiec. W innych wypadkach artyści reprezentują szkołę o korzeniach europejskich, która przechodzi w szkołę globalną i którą możemy utożsamić w pewnym sensie ze stylem epoki.

Rozdział 3. Zasady projektowania

Kompozycja, o której mówiliśmy wcześniej, jest podstawowym narzędziem w ręku projektanta. Przy pomocy kompozycji możemy stworzyć spójne i czytelne dzieło. Możemy poprowadzić przez to dzieło człowieka, żeby je przeczytał tak, jak czytamy książkę przewracając w niej kartki. Zasady komponowania są w znacznej mierze wspólne dla wszystkich sztuk wizualnych, stąd jawią się nam, jako narzędzie uporządkowane, chociaż ewoluujące. W tym rozdziale zajmujemy się różnymi zasadami, które kierują procesem projektowania i które projektant powinien w swoim postępowaniu uwzględniać. Zasady projektowania są w architekturze krajobrazu mniej uporządkowane, bardziej labilne, bo podlegają różnym uwarunkowaniom środowiskowym, a także uwarunkowaniom społecznym. Dlatego ten rozdział też nie jest uporządkowany, składa się z kilku esejów dotyczących, moim zdaniem, istotnych teraz zagadnień dotyczących zasad projektowania.

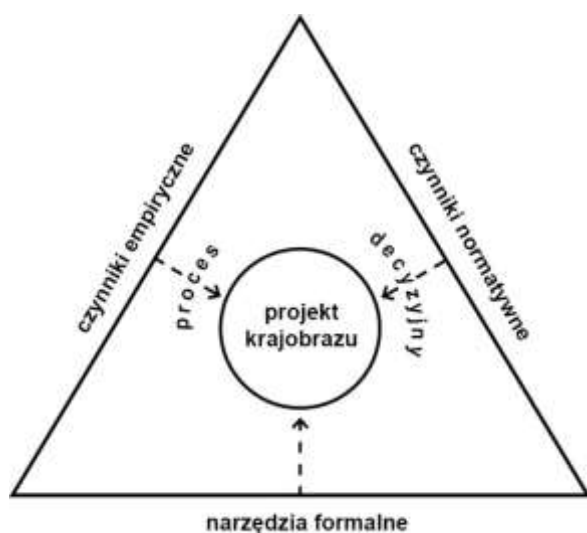
Proces projektowania

Z wcześniejszych rozdziałów możemy odtworzyć niektóre z cech procesu projektowania. Mówiąc o ogrodach włoskich, francuskich, angielskich, a także chińskich i japońskich mamy przed oczami pewne wzory artystyczne, którymi posługiwał się projektant ogrodu. Te wzory wskazywały też, jak należy w ich realizacji, poprzez proces projektowania, postępować. Omawiając ogrody współczesne widzieliśmy te wzory, tutaj występujące pod postacią indywidualnych manier artystycznych. Jeszcze niedawno, bo w ubiegłym wieku, kształtowanie krajobrazu przestało być uważane za działanie artystyczne, a było rozumiane jako problem inżynierski. Dlatego sposób postępowania w procesie projektowania przedstawiano wtedy, nie jako ubieranie idei w artystyczną formę, ale jako metodę rozwiązywania problemów. Najprostszy sposób rozwiązywania problemów, to metoda dedukcji, czyli wyciągania wniosków z posiadanych przesłanek, którą to metodę z powodzeniem stosował Sherlock Holmes. Marek Piwowarski (2007) przytacza bardziej rozbudowane u progu nowoczesności procesy dochodzenia do rozwiązania projektowego, które były oparte na rozwiązywaniu problemów, nazywając je *projektowaniem naturalistycznym*. Przytacza, jako przykładowe, takie etapy powstawania projektu, jak: badania, analizy i na końcu syntezę, która przybiera formę projektu. Przy nauczaniu projektowania, ten proces naturalistycznego projektowania ulega wydłużeniu i zawiera następujące etapy: postawienie problemu, (które przy projektowaniu naturalistycznym, są określane przez inwestora), inwentaryzację danych, analizę, syntezę i na końcu ocenę. Wprowadzenie oceny powoduje, że rozwiązanie w formie projektu, traktowane jako algorytm, wyprowadzony z przeprowadzonych analiz, jawi się projektantowi jako ułomny, nie nadaje projektowi zadowalającego kształtu i projektant może nie być z efektu swojej pracy zadowolony. Nauczanie projektowania naturalistycznego nie daje studentowi satysfakcji, bo opiera się na eliminacji błędów a nie na rozwoju kreatywności i w rezultacie ogranicza rozwój twórczej osobowości. Algorytm jest w tych sytuacjach rozumiany, jako skończony i jednoznaczny ciąg analiz, i wyprowadzonych z nich czyn-

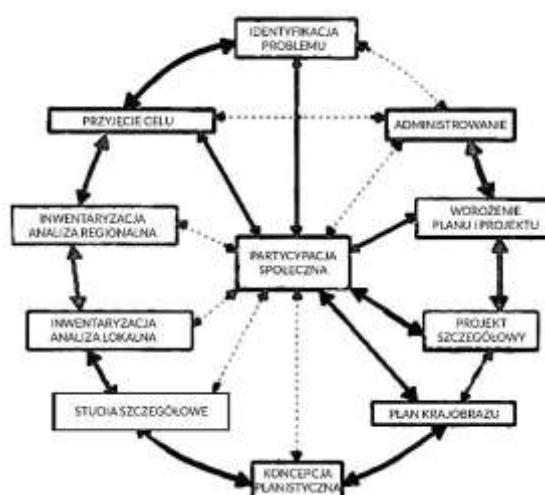
ności koniecznych do poprawnego wykonania projektu. Rozwiązania projektowe przeprowadzane w formie algorytmu i dotyczące środowiska człowieka nie mogą być rozwiązane w wystarczający sposób, bo wykonane analizy nie mogą objąć wszystkich dotyczących człowieka zmiennych środowiskowych, a przede wszystkim nie zadowolają naszego poczucia estetycznego, które, jak mówiliśmy wcześniej, jest uogólnioną i specyficzną dla ludzi zdolnością oceny jakości środowiska. W proces projektowania środowiskowego musi być więc włączony czynnik estetyczny, który nie został w algorytmie postępowania ujęty. Piwowarski określa ten stan niezadowolenia z rozwiązania w formie algorytmu, jako *paraliż analiz*, bo projektant występuje tu, jako ekspert a nie, jako twórca. Inny teoretyk procesu projektowania, Przemysław Wolski (2016) utrzymuje status ekspercki projektanta, ale wyposaża go w narzędzia, które pozwolą mu przezwyciężyć wspomniany *paraliż analiz*. Jak mówi: *Proces projektowania krajobrazu ma cechy procesu badawczego, w którym wykorzystywane są narzędzia formalne*. Proponuje w tym celu: czynniki normatywne, wynikające z wiedzy, poglądów i wzorców kulturowych; czynniki empiryczne, poznane w wyniku analiz oraz narzędzia formalne, czyli metody stosowane w architekturze krajobrazu (ryc. 269). W tym ujęciu projektant nie jest już specjalistą, który posiada jeden wzorzec postępowania, ale posługuje się wzorcami kulturowymi, które są bliższe podejściu artystycznemu. Pewnym problemem jest to, że jak widzieliśmy w poprzednim rozdziale, nie funkcjonują obecnie przyjęte powszechnie, ogólne wzorce artystyczne, a nawet wzorce kulturowe. Próbę wyjścia z paraliżu analiz systemu eksperckiego Marek Piwowarski widzi nieco inaczej, bo poprzez koncepcję *refleksyjnego praktyka* (Schön 1983), czyli postawy projektanta, którego przyjęta koncepcja jest realizowana w formie dialogu z sytuacją praktyczną. Ten dialog jest oparty na odczytaniu wartości istniejących w danym miejscu i wartości, które w efekcie projektowania mamy temu miejscu nadać. W przeciwieństwie do projektowania naturalistycznego, jest to *projektowanie konstruktywistyczne*. Proces projektowania w tej sytuacji idzie jeszcze dalej, jest modelowany w kontekście społecznym, czyli dotyka nie tylko krajobrazu, ale także jego użytkowników, których stawia w centrum problematyki projektowania (ryc. 270), przybierając zamkniętą formę dopiero po realizacji zamierzenia.

Dialog z sytuacją, w formie działania kontekstualnego, ale w odniesieniu do kształtujących krajobraz artefaktów kulturowych rozwinął Jacek Dominiczak, nazywając ją *architekturą dialogiczną*. Zastępujemy w nim podejście naukowe, oparte na badaniach i analizach, podejściem artystycznym, opartym na empatii, kiedy wykorzystując ją rozwijamy wartości odczuwane w kontakcie z krajobrazem. Przypomnę tutaj mickiewiczowski wers: *Czucie i wiara silniej mówi do mnie, niż mędrca szkiełko i oko*. Możemy w takim działaniu posłużyć się popularną dzisiaj techniką *Moodboardu*. Polega ona na tworzeniu kolażu ze zdjęć, rysunków i tekstów w formie tablicy, która charakteryzuje teren naszego opracowania. Taka tablica może być dla nas inspiracją do projektowania, w którym staramy się utrzymać wyraz estetyczny, nastrój i inne wartości cechujące ten teren. W sytuacji rozchwiania wzorów artystycznych, takie postępowanie pozwala odczytać ducha miejsca i kierując się nim stworzyć projekt zindywidualizowany, *na miarę*, który może się wpisać w istniejący *tu i teraz* wzór artystyczny. Już z tego krótkiego przeglądu i podjętej dyskusji widzimy, że poglądy na proces projektowania ulegały od 19 wieku ewolucji. Wspomniany Donald Schön

uważał, że projektowanie oparte na normatywach i wiedzy, czyli *naukowe*, sprawdza się w okresach o ustabilizowanej kulturze, natomiast projektowanie bardziej intuicyjne, refleksyjne, *artystyczne*, lepiej działa w okresach kulturowych przetomów. W Europie ten przetom nastąpił wraz z kryzysem funkcjonalizmu, który pod koniec 20 wieku był stosowany i odczuwany zbyt mechanicznie. Czym ten przetom się charakteryzuje w architekturze krajobrazu? Przede wszystkim na krajobraz zaczęto patrzeć nie pod kątem spełniania przez niego funkcji, a zaczęto patrzeć pod kątem jego urody. Stąd, jak zauważyliśmy przy omawianiu kompozycji współczesnej, odejście od powszechnie przyjętych wzorców skutkowało indywidualizmem. Artystyczne podejście, zwrócone w kierunku urody krajobrazu, a nie tylko pełnionej przez użytkownika krajobrazu funkcji, większą uwagę kładło na jego doskonałość. W wyniku tego wzory nowego stylu wypracowywano tworząc niewielkie obiekty, w których projektant lepiej kontrolował proces ich powstawania.



Ryc. 269. Przemysław Wolski. Proces projektowania krajobrazu wykonywanego przy pomocy narzędzi formalnych na podstawie czynników normatywnych i empirycznych



Ryc. 270. Marek Piwowarski według Steinera. Model procesu planowania ekologicznego.

Artystyczne podejście i mniejsza skala skłaniały też projektanta do przejmowania niektórych kompetencji wcześniej należących do inwestora i wykonawcy obiektu. Jak wiemy, kształtowanie krajobrazu jest procesem rozciągniętym w czasie, a projektowanie dotyczy tylko jednej jego fazy. Pierwsza faza, to faza podejmowania decyzji przez inwestora, który określa skalę przedsięwzięcia, jego założenia ideowe i funkcjonalne oraz środki przeznaczone na inwestycję. W wypadku inwestora instytucjonalnego są to wytyczne sprecyzowane w warunkach konkursów i przetargów. Współcześnie wzory kształtowania krajobrazu są wypracowywane przede wszystkim na przeglądach sztuki ogrodowej, głównie w ramach cyklicznych wystaw ogrodniczych, architektonicznych i budowlanych. W programie takich wystaw określono zadania stojące przed inwestorem, projektantem i wykonawcą ogrodu. Przykładem dominacji inwestora na takich wystawach jest angielski *Chelsea Flower Show*, na którym ogrody pokazowe są zamawiane i opłacane przez inwestora, który wybiera projektanta i określa wymowę ideową ogrodu (ryc. 271). Większa jest rola projektanta na

francuskim festiwalu w Chaumont-sur-Loire, gdzie inwestor organizuje konkurs i ramowy temat wiodący festiwalu, natomiast w wyniku konkursu projektant otrzymuje pieniądze na realizację ogrodu (ryc. 272). Wykonawca dominuje na niemieckich przeglądach o nazwie BUGA (*Bundesgartenschau*), gdzie wykonawca dobiera projektanta, który realizuje ogród eksponujący materiały i technologie wykorzystywane przez przedsiębiorstwo wykonawcy (ryc. 273). W efekcie pokazy londyńskie wytyczają nowe trendy w sztuce ogrodowej, francuskie najlepiej nawiązują kontakt z innymi dyscyplinami sztuki a niemieckie dobrze współpracują z masowym odbiorcą. W Polsce ogrody pokazowe możemy zobaczyć na dwóch większych przeglądach. Ogrody tematyczne *Hortulus* w Dobrzycy nawiązują do wzorów niemieckich. Istnieją przy centrum ogrodniczym, sklepie i szkółce roślin ozdobnych i są ogrodami, w których dominujące trendy określa wykonawca. Na festiwalach ogrodowych w arboretum Bolestraszyce, które nawiązują do wzorów francuskich, możemy obejrzeć ogrody i instalacje, w których projektant jest także inwestorem i wykonawcą wspieranym przez pracowników i zasoby arboretum (ryc. 274).



Ryc. 271. Ogród pokazowy w Chelsea Flower Show finansowany przez bank kanadyjski, prezentujący oszczędzanie wody, 2012



Ryc. 272. Festiwal Ciało i Dusza, Ogród anielskich włosów w Chaumont-sur-Loire, 2010



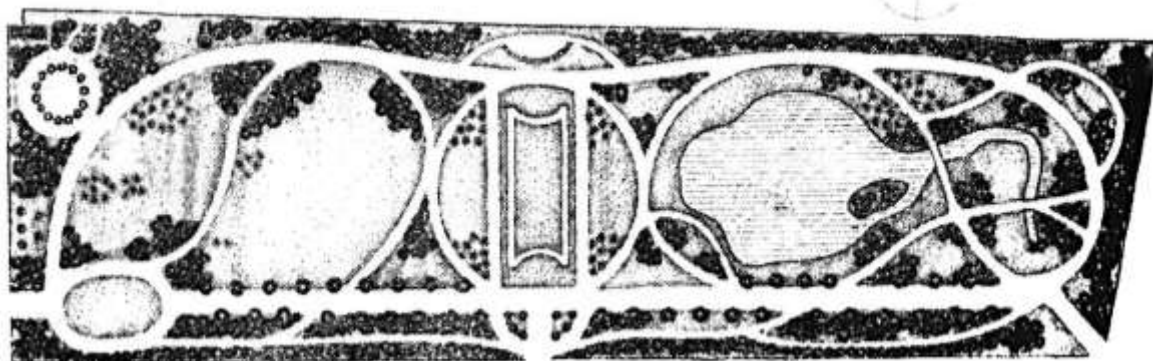
Ryc. 273. BUGA 09 w Schwerinie. Ogród finansowany przez producentów cementu



Ryc. 274. Jan Rylke, Adrian Piłat. Ogród zapomnianych polskich kwiatów w Bolestraszcach, 2016

Teoretyczne zasady projektowania

Projektowanie w znacznym stopniu zależy od tego, na jakie wartości krajobrazu projektant kładzie nacisk, a także, w jakim okresie działa. W kolejnych rozdziałach ujmemy różne wartości wpływające na proces projektowania. W tym rozdziale zajmujemy się podstawami teoretycznymi, czyli takimi wartościami, które teoretycy architektury krajobrazu uznali za podstawowe dla ich teorii. W wyniku tego stworzyli zasady projektowania, które mają za zadanie te wartości z krajobrazu wydobyć. Pewne teoretyczne zasady projektowania oczywiście istnieją i są stosowane od czasów starożytnych. Jedną z nich jest rozdzielenie komunikacji od spacerowania. Do dzisiaj spacerom w parkach służą koliste ścieżki, a proste przejścia przez park służą komunikacji. Możemy to zobaczyć na przykład w warszawskim Parku Ujazdowskim (ryc. 275). Obrazuje to zasada *sectio* (przejście) i *ambulatio* (spacer) (ryc. 276). Na przykład ten podział stanowił artykułowaną przez autorów podstawę projektu ogrodu minimalistycznego w Bolestraszcach (ryc. 277), w którym komunikacja dzieliła się na: komunikację typu *sectio* – przez środek ogrodu – odbywa się ona tutaj po kamiennych płytach oraz *ambulatio* – po obwodzie założenia – za pomocą nawierzchni szutrowej.



Ryc. 275. Franciszek Szanior. Park Ujazdowski. Podział na komunikację typu przejście i spacer.



Ryc. 276. Komunikacja i spacer



Ryc. 277. Marcin Furtak, Wojciech Kosiński, Przemysław Kowalski, Miłosz Zieliński. Ogród minimalistyczny. Bolestraszyce 2013.

Oprócz pewnych zasad i wartości o charakterze ogólnym, uznawanych za klasyczne i przyjmowane bez zastrzeżeń, przyjęcie określonego systemu wartości wiąże się z dominującymi wartościami w określonym czasie i z preferencjami osobistymi projektanta. Dla ilustracji tego posłużę się polskimi przykładami wypracowanymi w ostatnim półwieczu. Te przykłady wykorzystywały systemy wartości i były związane z podejściami ujętymi w 20 wieku w trzy podstawowe systemy: gestalt, strukturalny i fenomenologiczny. Poniżej omówię trzy, związane z tymi systemami podejścia projektowe. Każde z nich jest metodą subiektywnej oceny, chociaż przez autorów została wyposażona w narzędzia pozwalające na porównywalność ocen. Nie należy jednak tych metod traktować bezrefleksyjnie, ponieważ z założenia mają one służyć pomocą w projektowaniu i stanowić wskazówkę dla samodzielnego myślenia, a nie ograniczać inwencję projektanta. Pamiętam, jak Janusz Bogdanowski skarżył się, że jego metodę, którą w tym rozdziale przytaczam, stosowano jako metodę ścisłą, której nie należy modyfikować. Usytuowanie tych metod najlepiej scharakteryzował najmłodszy z przytoczonych poniżej teoretyków, Janusz Skalski (2007), nazywając książkę, w której swoją metodę omówił: *Analiza percepcyjna krajobrazu jako działalność twórcza, inicjująca proces projektowania*.

Najstarszą z metod opracował Kazimierz Wejchert, a jego praca o nazwie: *Elementy kompozycji urbanistycznej* została wydana po raz pierwszy w 1974 roku. Podejście autora opierało się na percepcji rozumianej zgodnie z popularną w połowie ubiegłego wieku teorią *gestalt*, która mówi o bezpośrednim odczuwaniu rzeczywistości poprzez nasze pole emocjonalne. Wartość kompozycji określa w tej teorii strumień wrażeń docierający do percypującego, który przemieszcza się wzdłuż rdzenia krajobrazu i odbiera docierające do niego wrażenia. Te wrażenia Autor opracował zgodnie z dziesięciostopniową skalą, którą umieszczam poniżej w uproszczeniu. Ponieważ Kazimierz Wejchert odnosił swoją metodę do badania krajobrazu miejskiego. Istnieją warianty tej metody opracowane dla krajobrazu otwartego. Jedną z autorek takiego, wariantowego opracowania, jest Magdalena Gąsowska (2009), która dokonała

modyfikacji tej oceny, odnosząc ją do krajobrazu otwartego. Jej ocenę podaję kursywą pod każdym z punktów skali.

1. Układ monotony, bez walorów, widok ograniczony.

Krajobraz monotony, o jednostajnej, nużącej obudowie przyrodniczej lub kulturowej.

2. Obraz monotony, wydzielony z przestrzeni, fragmenty interesujące.

Krajobraz monotony, z elementami powtarzającymi się, nieznacznie ożywiony elementami pozytywnie wpływającymi na monotonię krajobrazu – widok bliski lub daleki.

3. Układ prosty o walorach i otwarcjach częściowo łączących wnętrza.

Krajobraz prosty, z elementami kulturowymi oraz niewielkimi otwarciami sygnalizującymi słabo lub częściowo łączenie się danego wnętrza z dalszymi wnętrzami.

4. Układ o cechach indywidualnych i sprzężony z wnętrzem sąsiadującym.

Krajobraz prosty, o zarysowanych cechach indywidualnych, sprzężony elementami przyrodniczymi lub kulturowymi z wnętrzami sąsiadującymi.

5. Zespół urbanistyczny sprzężony z dalszymi przestrzeniami.

Krajobraz złożony, z różnorodnymi w formie elementami sprzężony z dalszymi przestrzeniami, z detalem – bez wyraźnych dominant architektonicznych lub znaczeniowych – widok bliski lub daleki.

6. Wartościowy zespół urbanistyczny.

Krajobraz złożony, z różnorodnymi w formie elementami, otwarciami oraz elementami dominującymi formą.

7. Zespół urbanistyczny z różnorodnymi otwarciami oraz z obiektem dominującym.

Krajobraz złożony, z interesującymi i różnorodnymi w formie i charakterze elementami oraz otwarciami, z obiektem dominującym formą.

8. Jak wyżej, z dominantą znaczeniową.

Krajobraz złożony, z różnorodnymi w formie elementami o walorach przyrodniczych i kulturowych z zatrzymaniami i otwarciami sygnalizującymi sprzężenie przestrzeni z wnętrzami sąsiadującymi.

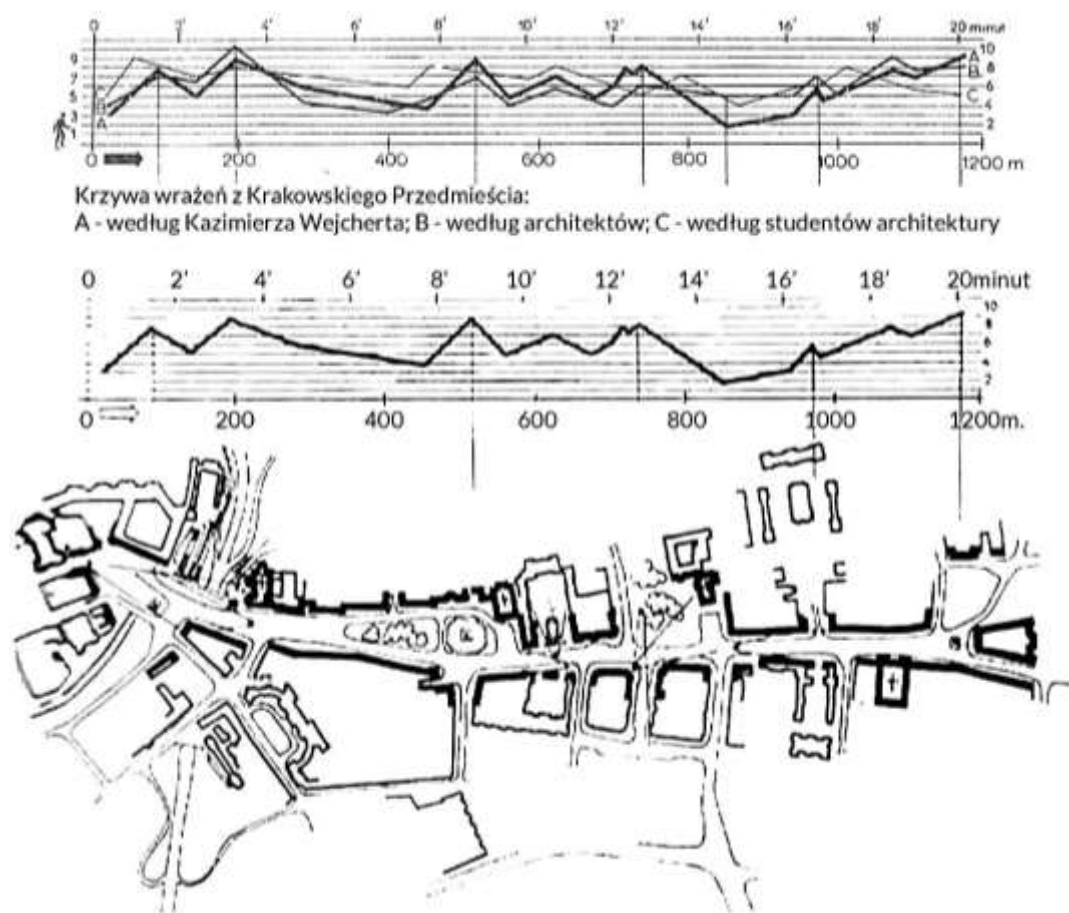
9. Jak wyżej, dominujący jako element struktury przestrzennej miasta.

Krajobraz złożony, z różnorodnymi w formie elementami, o dużych walorach przyrodniczych i kulturowych oraz dominantą architektoniczną.

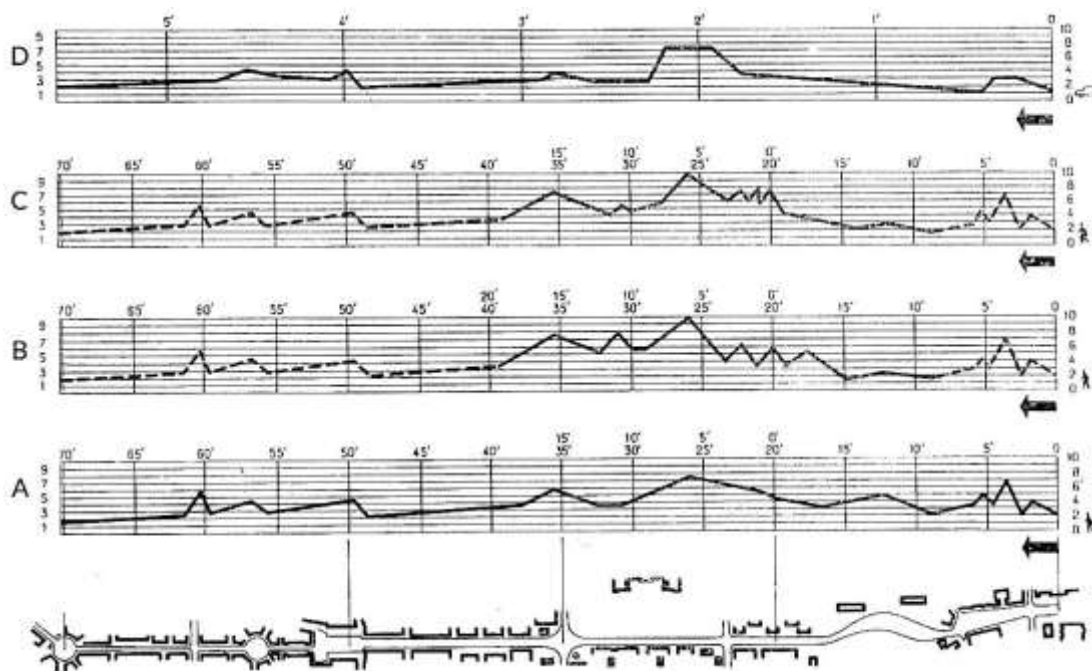
10. Jak wyżej, z kilkoma dominantami o podstawowym znaczeniu dla miasta, jego sylwety i krajobrazu.

Krajobraz złożony, o wyjątkowych walorach przyrodniczych i kulturowych, wzbogacony kilkoma dominantami o znaczeniu podstawowym do krajobrazu.

Metoda została opracowana przez Kazimierza Wejcherta na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej i była testowana przez studentów tego. Zastosowanie metody było przedstawione w formie graficznej (ryc.271). Kazimierz Wejchert nie przenosi bezpośrednio wyników analiz na proces projektowania, ale przytoczony przez niego przykład ulicy Marszałkowskiej, zestawionej z krzywą wrażeń opracowaną na podstawie projektów konkursowych jej przebudowy, pokazuje taką możliwość (ryc. 272). Dodatkowo autor umieścił dla tej ulicy krzywą wrażeń uzyskaną z jadącego samochodu.



Ryc. 278. Kazimierz Wejchert. Krzywa wrażeń zastosowana do Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie.



Ryc. 279. Kazimierz Wejchert. Krzywa wrażeń przechodnia idącego ulicą Marszałkowską w kierunku południowym A – stan z 1970 roku; B – zgodna z projektem z 1958 roku; C – zgodna z projektem z 1969 roku; D – krzywa wrażeń odbierana z jadącego samochodu

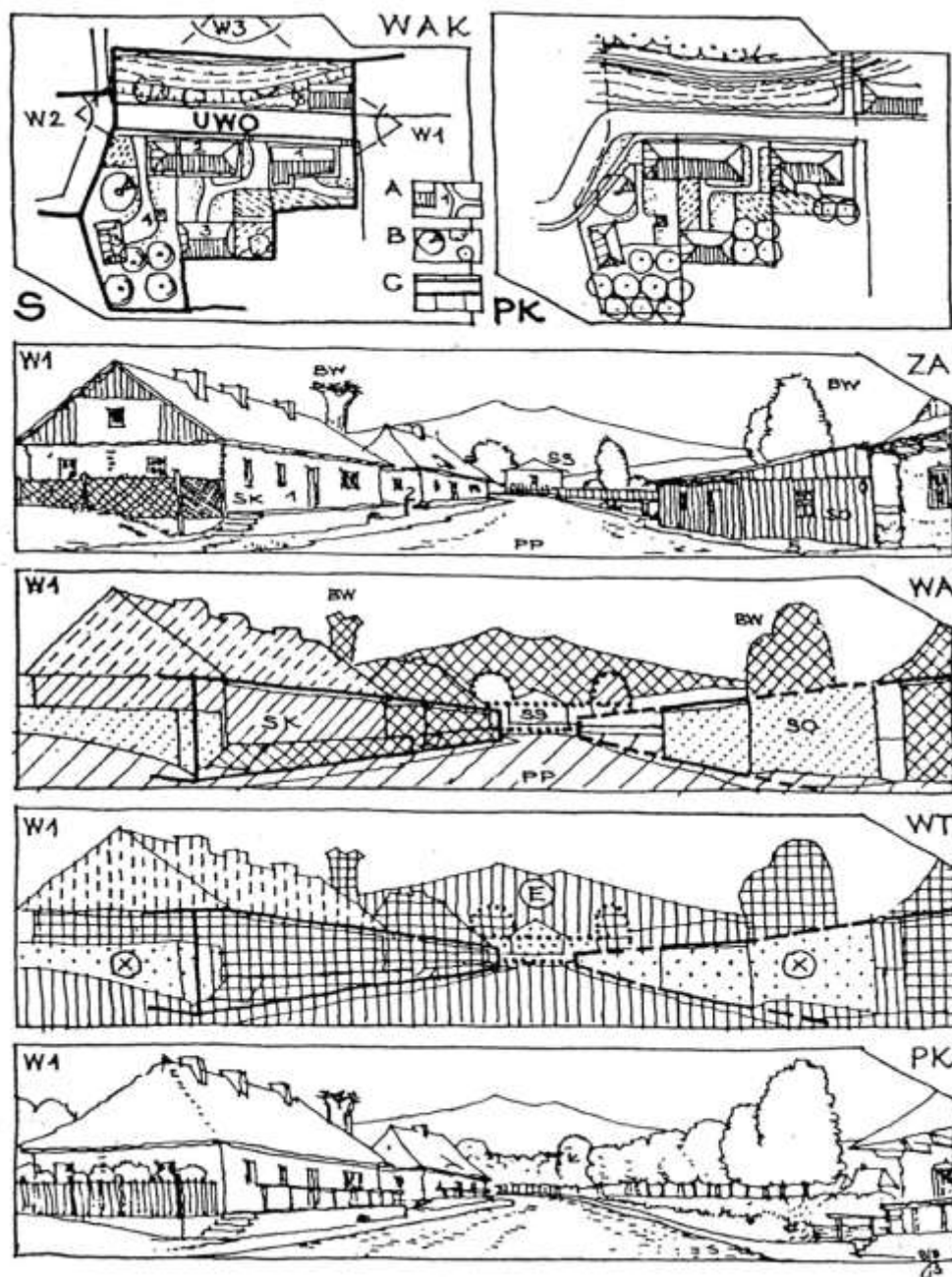
Kolejna metoda, nazwana przez autora *metodą jednostek i wnętr architektoniczno-krajobrazowych*, została opracowana przez Janusza Bogdanowskiego (1999) na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej i była opublikowana w 1989 roku. Janusz Bogdanowski oparł się na *strukturalizmie*, teorii, która głosiła, że różne zjawiska możemy podobnie traktować, jeżeli poznamy strukturę, która je porządkuje. Jeżeli w naszym działaniu projektowym nie naruszymy tej struktury, lecz ją odstonimy, lub uczytnimy, to efekt naszego działania będzie pozytywny. Za model takiej hierarchicznej struktury autor przyjął budowlę architektoniczną. Miała ona, jako cały zespół składających się na budowlę wnętr, odpowiadać *jednostce architektoniczno-krajobrazowej* (JARK). Na niższym poziomie proponował tak, jak mieszkania, zespoły wnętr architektoniczno-krajobrazowych (ZWAK), a na najniższym poziomie podobnie, jak w budynku występują poszczególne pomieszczenia, wnętrza architektoniczno-krajobrazowe (WAK). Janusz Bogdanowski przyjął też, że struktura krajobrazu kształtowała się stopniowo w czasie i stąd jej wartością podstawową jest tradycja miejsca, czyli krajobraz o ustabilizowanych cechach kulturowych. Ta tradycja jest określana przez wiek, występujących w krajobrazie, elementów kulturowych oraz stylową jednolitość, czyli w efekcie odczucie ładu przestrzennego. Stąd celem projektowania w obszarze tak rozumianego krajobrazu jest, obok ochrony wartości istniejących, uczytnienie struktury danego krajobrazu poprzez doprowadzenie do jego jednorodności. Dlatego, na każdym ze szczebli (JARK, ZWAK, WAK), projekt jest oparty na: określeniu zasobu krajobrazu, jego waloryzacji, i opracowanych na tej podstawie wytycznych do projektu. Na poziomie najwyższym, *jednostek architektoniczno-krajobrazowych*, pomocą służyła tabela wzorcowych, występujących modeli krajobrazu (ryc. 279).

Grupa	Model typ układu lub kompozycji	Stan zachowania	
		układu lub kompozycji	zabudowy tradycyjnej
Zabytkowa	I historyczny jednorodny lub nawarstwiony	w pełni czytelny	dobry i dość dobry
	II I historyczny jednorodny lub nawarstwiony	czytelny	różny
	III I historyczny nawarstwiony	czytelny	zaniedbany lub zdegradowany
	IV współczesny jednorodny	dobry	dobry
	V dominujący współczesny stosunkowo harmonizujący z dawnymi	czytelny na tle historycznego	dobry lub dość dobry
	VI dominujący współczesny sprzeczny z dawnym	dawno słabo czytelny lub nieczytelny	

Ryc. 279. Janusz Bogdanowski. Tabela przedstawiająca potencjalne modele krajobrazu

Na podstawie określonego zasobu i przeprowadzonej jego waloryzacji należy, według Janusza Bogdanowskiego, podjąć następujące działania: konserwacji (w wy-

padku wartości dobrze zachowanych), integracji (w wypadku naruszenia czytelności struktury), rekonstrukcji (w wypadku występującej dewastacji), wreszcie rekompozycji, jeżeli występuje konieczność uzupełnienia istniejącej struktury lub konieczność stworzenia nowej struktury. W wypadku zespołów wewnątrz architektoniczno-krajobrazowych o podobnym wyrazie fizjonomicznym, podejmujemy podobne działania, ale w odniesieniu do występującej i czytelnej struktury zespołu krajobrazu. Jednak najważniejszy etap projektowania następował na najniższym poziomie konkretnych wewnątrz architektoniczno-krajobrazowych, ponieważ dopiero tam uzyskujemy bezpośredni wgląd w strukturę krajobrazu (ryc. 280).



Ryc. 280. Janusz Bogdanowski. Projekt krajobrazowy wybranego wnętrza architektoniczno-krajobrazowego S – stan obecny; PK – projekt; ZA – stan obecny – widok; WA – waloryzacja; WT – wytyczne; PK projekt – widok

Ten wgląd w identyfikację zasobu następował w wyniku wykonania przynajmniej dwóch, rysowanych z natury, widoków perspektywicznych badanego wnętrza. Wykonane perspektywy pozwalały na uchwycenie struktury wnętrza, czyli jego architektonicznego podziału na podłogę, ściany i strop. Podobnie, jak u Kazimierza Wejcherta, podstawą prowadzonej waloryzacji była bezpośrednia percepcja, ale nie przeprowadzono jej, jako rozwiniętej w czasie, ale jako stabilną. Sporządzone rysunki służyły do określenia zasobu krajobrazu a następnie jego oceny. W tym wypadku ocena zasobu przebiegała inaczej. Kazimierz Wejchert, oceniając natężenie wrażeń, ujmował je w kategoriach wartości dodawanej. Janusz Bogdanowski, oceniając czytelność struktury, przyjmował zarówno wartości dodatnie, ukazujące ład strukturalny, jak cechy ujemne, ten ład zakłócające. Stąd w zależności od przyjętych ocen, w projektowaniu podejmujemy zadania o charakterze konserwatorskim lub restauracyjnym wobec wartości dodatnich, ale przy wartościach ujemnych, podejmujemy w stosunku do uszkodzonej struktury działania naprawcze pod postacią: integracji, rekonstrukcji, czy rekompozycji. Często elementy zakłócające ład są po prostu zastaniane. Ponieważ ujmowane perspektywicznie wnętrza architektoniczno - krajobrazowe stanowiło przedmiot projektów, to w załączniku graficznym, rzutowi miały towarzyszyć rysunki perspektywiczne, a nie przekroje, jak w konwencjach opartych na rzutach Monge'a.

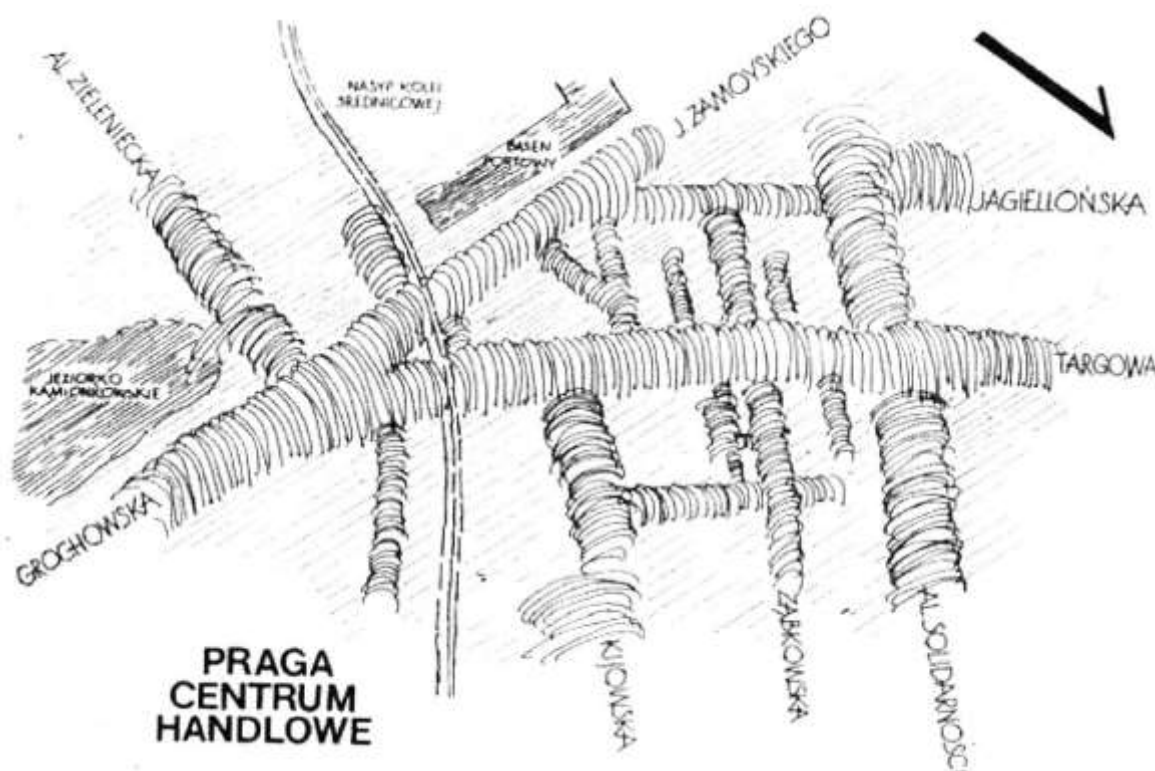
Trzecia metoda, którą chciałbym zaprezentować, została opracowana przez Janusza Skalskiego na Wydziale Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie i opublikowana w 2007 roku (Skalski 2007). Ta metoda opiera się na fenomenologii. Wykorzystując subiektywizm percepcji mieści się ona, jak pisze jej autor, w obszarze leżącym pomiędzy nauką i sztuką. W procesie percepcji kładziemy nacisk na spostrzeganie szczególnych punktów w projektowanej przestrzeni, w których nawet niewielka ingerencja projektanta powoduje istotne zmiany przestrzenne. Dlatego Janusz Skalski postuluje kształcenie spostrzegawczości, jako ważnego elementu w kształceniu architektów krajobrazu. Jak pisze: *w trakcie procesu percepcji krajobrazu nie dostrzegamy rzeczy samych w sobie, ale to, co przeżywamy i co objawia się nam w wyobraźni*. Stąd podstawą działania architekta krajobrazu nie jest przestrzeń rzeczywista, ale przestrzeń wzrokowa, która jest wyobrażeniem przestrzeni rzeczywistej. Analiza wizualna krajobrazu powinna przebiegać od ogółu do szczegółu. W wyniku tego, proces projektowania jest zadaniem bardziej myślenia o charakterze abstrakcyjnym, niż postępowania technicznego, funkcjonalnego, specyficznego dla działań inżynierskich.

Autor, proces wyobrażenia krajobrazu i zgodnego z tym wyobrażeniem postępowaniem w procesie projektowania, przeprowadza w pięciu etapach.

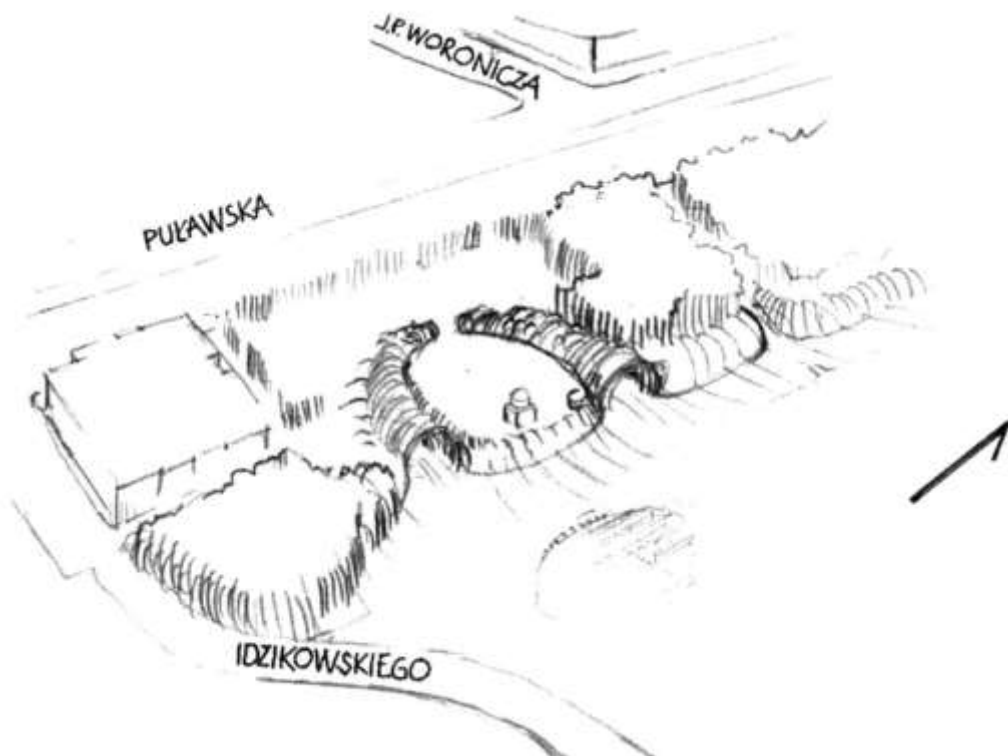
Etap pierwszy, to wizualne wyodrębnienie z całości krajobrazu określonego jego fragmentu, który możemy dostrzec i wyobrazić sobie, jako przestrzenny „ogół”. *Znajomość tego „ogółu” wynika z faktu, że patrząc na niego potrafimy go nazwać i wyobrazić sobie w postaci objętościowej porcji przestrzeni, którą możemy obejść dookoła i wejść do jej wnętrza*. Architekt krajobrazu nie może myśleć w kategorii działki, jeżeli nie jest ona wyodrębniona z przestrzeni. Wyodrębnienie ogółu jest warunkiem znalezienia relacji z otaczającym ogół krajobrazem. To prowadzi nas do etapu drugiego.

Etap drugi, to dostrzeganie wejść wprowadzających nas do wnętrza wyobrażonego ogółu oraz ocena wartości przestrzennej tych wejść, jako bram mających istotne znaczenie dla krajobrazowej kompozycji. Na tym etapie zadaniem projektowania jest tworzenie takich rozwiązań przestrzennych, które będą wizualnie i mentalnie zachęcały do wejścia. Należy przy tym pamiętać, że te bramy są też ważnym połączeniem krajobrazowym ogółu z otoczeniem zewnętrznym.

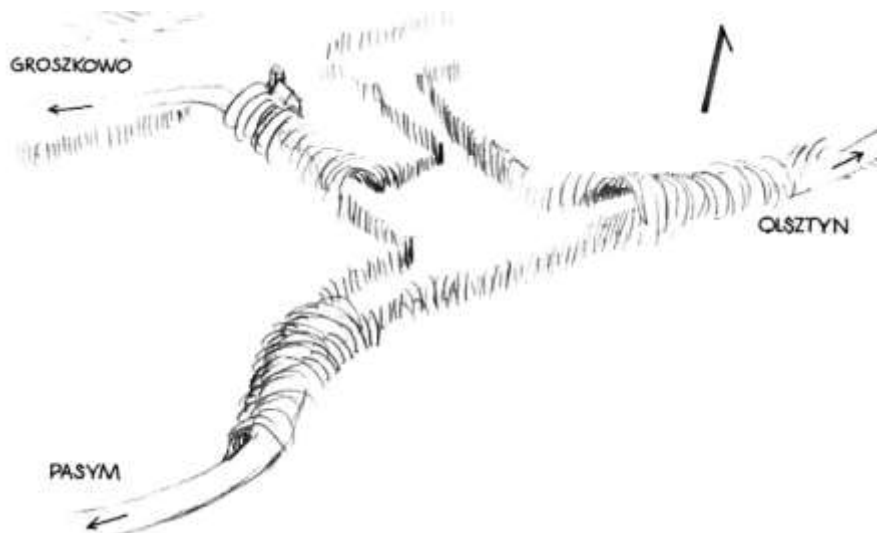
Etap trzeci, to dostrzeganie elementów tworzących strukturę ogółu, jako systemu wnętrz, takich jak podłogi, ściany i sufit. Pozwoli to na uchwycenie i zapamiętanie przestrzennego kształtu struktury i wnętrz, oraz ich indywidualnych cech fizjonomicznych. Podczas, gdy poprzednicy skupiali się w swoich metodach na skonkretyzowanej percepcji określonych wnętrz, ta metoda określa percepcję poprzez nasze, skierowane na cel, potrzeby orientacyjne. W sytuacji osoby obcej robiącej zakupy w centrum handlowym Pragi, struktura ogółu będzie czytana, jako struktura wnętrz bocznych i głównych ulic (ryc. 281). W sytuacji użytkownika parku, będzie to system różnego rodzaju wnętrz o zmiennym charakterze i położonych na różnych poziomach (ryc. 282). Jeszcze inna będzie struktura układu przestrzennego wsi, w której do nastłonecznionego wnętrza prowadzą zacienione korytarze wnętrz prowadzących (ryc. 283). Analiza wnętrz polega tu przede wszystkim na odczytaniu zasad orientacji - prowadzenia, zatrzymania i wyprowadzenia z wnętrza lub wnętrz sprzężonych. Oprócz zrozumienia charakteru wnętrza pozwala nam to na jego wartościowanie, i w następstwie uczytelnienie zarówno całej struktury, jak i poszczególnych wnętrz.



Ryc. 281. Janusz Skalski. Wnętrza głównych i bocznych ulic znajdujących się w handlowym centrum warszawskiej Pragi



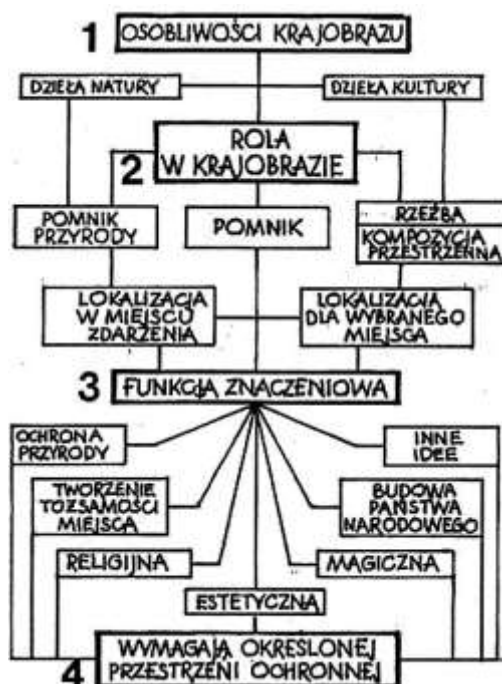
Ryc. 282. Janusz Skalski. Park Królikarnia. Układ przestrzenny ogótu jako systemu wzajemnie powiązanych ze sobą wnętrz



283. Janusz Skalski. Wewnętrzny układ struktury przestrzennej ogótu warmińskiej wsi Gilawy

Etap czwarty, to dostrzeganie obiektów i szczegółów fizjonomicznych w poszczególnych wnętrzach oraz ustalenie zasad ich klasyfikowania pod względem posiadanej wartości wizualnej i znaczeniowej dla krajobrazu. Te szczegóły fizjonomiczne są istotne przede wszystkim dlatego, że pozwolą nam zrozumieć ślady, które nam mówią o ludziach zamieszkujących badane wnętrza. Pozwala nam to uzyskać wiedzę o możliwościach prowadzenia ludzi w badanym krajobrazie. Dostrzegane obiekty i szczegóły fizjonomiczne krajobrazu możemy porządkować w zależności od zaistniałych potrzeb. Janusz Skalski zwraca uwagę, że każda osobliwość krajobrazowa, będąca

nośnikiem znaczeń, powinna mieć zapewnioną wizualną przestrzeń ochronną. Postępowanie w tej materii autor zawarł w schemacie pokazanym na ryc. 284.



Ryc. 284. Janusz Skalski. Kolejność postępowania w trakcie prowadzenia analizy percepcyjnej osobliwości krajobrazowych

Etap piąty, to wskazanie miejsc wewnątrz ogółu, w których jesteśmy w stanie odczuwać wizualny i psychiczny komfort dalekiego patrzenia. Autor wskazuje, że szczególnie w mieście, nasza przestrzeń wzrokowa jest ograniczona do minimum. My natomiast jesteśmy uwarunkowani genetycznie do patrzenia w dal. Spojrzenie do granicy horyzontu jest rodzajem przyjemności, którą autor nazywa komfortem dalekiego patrzenia i uważa za wartość w percepcji najwyższą. Ona też, przez otwieranie dalekich widoków, powinna być głównym celem w procesie projektowania krajobrazu.

Podczas, gdy poprzednicy, efekty procesu projektowania proponowali zawrzeć w formie zapisu graficznego, Janusz Skalski za najwłaściwszą przyjmuje formę prezentacji, która projektantowi pozwoli na reżyserskie uporządkowanie wyników analizy percepcyjnej i przedstawienie jej na forum publicznym w sposób czytelny i zrozumiały dla wszystkich. Autor odróżnia tutaj pracę architekta krajobrazu, jako wykonawcy zleceń, od architekta krajobrazu, który samodzielnie inicjuje pomysły twórcze i upublicznia je. Dopiero w takiej sytuacji praca architekta krajobrazu nabiera według niego charakteru tworzenia dzieła sztuki.

Zasady projektowania konserwatorskiego

Wartości starych parków

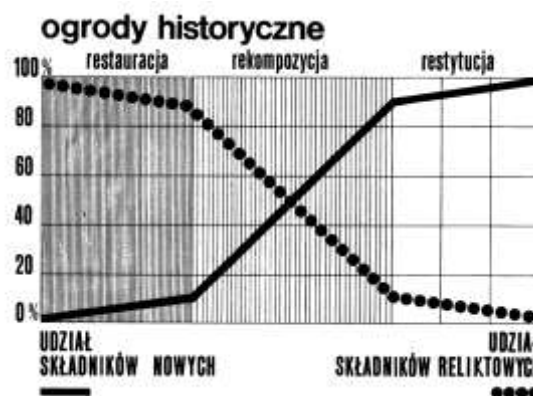
Bardzo rzadko projektujemy park na tzw. surowym korzeniu, czyli od podstaw. Dlatego projektowanie obejmuje przeważnie przekształcenie istniejącego parku. Często jest to park zabytkowy. Projektowanie zmian w parku zabytkowym nazywamy projek-

owaniem konserwatorskim. Takie projektowanie jest ważną częścią teorii i zasad projektowania. Kiedy zacząłem się zajmować historią sztuki ogrodowej, mój promotor Ksawery Piwocki, autorytet z zakresu konserwacji zabytków powiedział mi, że zabytkowy park to ciekawe pojęcie, które wcale nie musi być prawdziwe. Nie musi być prawdziwe, bo mówimy o żywym organizmie, jakim jest park, a nie o substancji martwej charakteryzującej inne zabytki. Adam Miłobędzki, także autorytet w zakresie konserwacji zabytków, powiedział mi kiedyś, że jakość projektowania w parku zabytkowym zależy niemal wyłącznie od kultury projektanta. Jednak, obok kultury, pewna wiedza pozwalająca architektom krajobrazu działać w obiekcie zabytkowym jest potrzebna, stąd ten rozdział. Zacznę od polityki, ponieważ wartości reprezentowane przez historię stoją u podstawy pojęcia zabytek, a jak mówią, polityka jest zastosowaniem historii. U progu nowoczesności, we wczesnym romantyzmie, kult zabytków średniowiecza wiązał się z rozwojem wolnomularstwa, które się odwoływało do średniowiecznych korzeni. Wolnomularstwo stało u źródeł rewolucji francuskiej i rewolucji amerykańskiej, stąd jego wpływ na rozwój romantyzmu, traktowanego jako nazwa epoki. W wieku VIII i w pierwszej połowie wieku XIX, wznoszono w parkach liczne, przywołujące czasy średniowiecza, sztuczne ruiny. Miały one zmienić współczesny obraz historii. Były to zabytki projektowane i wznoszone od podstaw takie, jak ruina na zamknięciu osi widokowej pałacu wilanowskiego w Warszawie (ryc. 285).

W XIX i w XX wieku, rozwój idei narodowej, która szukała uzasadnienia w historii poszczególnych narodów, doprowadził do prawdziwej walki na zabytki. Polskie zabytki niszczyli wszyscy najeźdźcy i zaborcy, zgodnie z poglądem Adolfa Hitlera, wyrażonym przez niego w książce: *Mein Kampf: Zabierzcie narodowi jego pamiątki, a w ciągu jednego pokolenia przestanie być narodem* (Rymaszewski 1978). Takie działanie wywoływały z polskiej strony reakcję, którą wyraził Walter Frodl: *Odbudowa po 1945 roku miast polskich, a przede wszystkim stolicy Warszawy było wybitnie politycznym zadaniem* (Zachwatowicz 1981). Swobodne traktowanie autentyczności zabytków przez polityków spowodowało reakcję międzynarodowej społeczności konserwatorskiej, która w 1964 opracowała tzw. Kartę Wenecką dotyczącą postępowania konserwatorskiego. Jest ona bardzo restrykcyjna, ponieważ zakłada tylko działania restauracyjne, które według Longina Majdeckiego (1993) w ogrodach dopuszczają do 10% wymiany składników reliktowych, czyli starych, na nowe składniki (ryc. 286). Na ustaleniach Karty Weneckiej jest oparta polska ustawa o ochronie zabytków (dz. U. 2003 nr 162 poz. 1568), która także dopuszcza tylko działania o charakterze konserwatorskim, pielęgnacyjnym i restauracyjnym. W 1981 roku konserwatorzy zabytków sztuki ogrodowej uzupełnili Kartę Wenecką przez Kartę Florencką dotyczącą ogrodów historycznych, gdzie w art. 15 stwierdzono, że: *każda restauracja, a tym bardziej restytucja ogrodu historycznego może być przedsięwzięta dopiero po dokonaniu analizy polegającej na badaniach archeologicznych i na zebraniu wszystkich dokumentów dotyczących danego ogrodu lub ogrodów o analogicznym charakterze w celu zapewnienia mającym nastąpić działaniom charakteru naukowego*. Restytucja, zgodnie z ryc. 286, to już wymiana niemal wszystkich składników ogrodu na nowe. Widzimy więc wyraźną sprzeczność pomiędzy ustaleniami Karty Weneckiej i Karty Florenckiej, czyli podważenie statusu zabytku przez dzieło sztuki ogrodowej, co zauważył wspomniany na początku rozdziału Ksawery Piwocki.



Ryc. 285. Henryk Marconi. Ruina neogotyckiej bramy na polach morysińskich w Wilanowie, 1846 rok



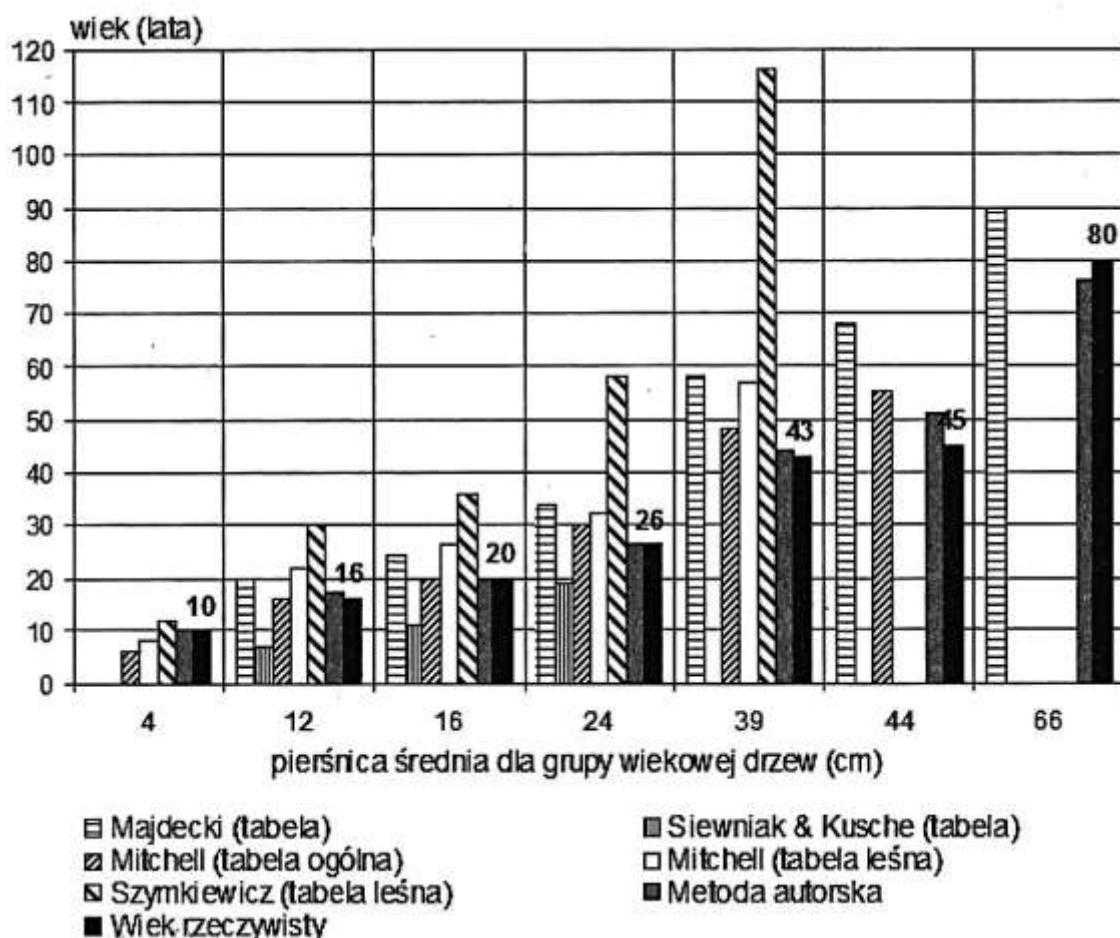
Ryc. 286. Longin Majdecki. Wykres zróżnicowania działań rewaloryzacyjnych w zależności od stanu zachowania składników reliktowych ogrodu

Cechą wyróżniającą ogrody zabytkowe spośród innych zabytków jest materiał roślinny, który podlega procesowi naturalnego starzenia się i wymiany. Postępowanie wobec pozostałych składników zabytkowego ogrodu jest dobrze opanowane w praktyce konserwatorskiej. Spośród najważniejszych roślinnych składników zabytkowego ogrodu należy wyróżnić drzewa, ponieważ one tworzą przestrzenny wyraz ogrodu. W rezultacie, w ogrodzie dominującym tworzywem substancji zabytku, ze względu na swój rozmiar, są drzewa. Istotną cechą drzew parkowych jest też to, że rosną one przez cały czas swojej egzystencji. Dlatego, przy pracach konserwatorskich bardzo ważne jest określenie wieku drzew, bo dzięki temu możemy datować formę parku jako dzieła. Możemy także określić pierwotną strukturę przestrzenną parku. Metody pozwalające na określenie wieku drzew mają charakter bezpośredni i pośredni. Metoda bezpośrednia polega na ścięciu drzewa i przeliczeniu na jego przekroju przyrostów rocznych. Jest to metoda prosta, ale brutalna, toteż jest rzadko używana. Przeważnie jednak w parku znajdziemy pień po ściętym drzewie i po wyłobieniu dłutem bruzdy, możemy przeliczyć jego roczne przyrosty. Pozwoli nam to określić lokalne tempo przyrostów drewna i na tej podstawie określić przybliżony wiek innych drzew. Sprawdzenie przyrostów i ich interpolacja na inne drzewa, to będzie już metoda pośrednia, ale pozwoli nam urealnić funkcjonujące tabele wiekowe drzew oparte na rozmiarach obwodu drzew mierzonych w pierśnicy, czyli na wysokości piersi, 130cm od ziemi. Wśród osób zajmujących się parkami zabytkowymi w Polsce najpopularniejsza jest tabela porównująca obwód drzewa w pierśnicy z szacowanym wiekiem badanego egzemplarza, która została sporządzona w latach 80. ubiegłego wieku przez Longina Majdeckiego. Autor, ze względu na szacunkowy charakter tabeli, nie opublikował jej, ale funkcjonowała ona jako materiał powielany (ryc. 287).

Według Jana Łukaszewicza (2006) wiek w tabeli Majdeckiego, w stosunku do obwodu pnia, jest trochę przeszacowany. Autor opracował wykres porównujący wiarygodność poszczególnych opracowań w relacji do jesionu *Fraxinus excelsior* (ryc. 288).

gatunek		wiek drzewa					
		10	20	40	70	100	120
nazwa polska	nazwa łacińska	mierzony w pierśnicy obwód pnia					
Topola biała	<i>Populus alba</i>	47	110	220	314	393	456
Topola	<i>Populus robusta</i>						
Topola czarna	<i>Populus nigra</i>						
Lipa drobnolistna	<i>Tilia cordata</i> <i>Tilia platyphyllos</i>	-	53	110	179	245	289
Grab zwyczajny	<i>Carpinus betulus</i>	-	22	47	79	157	188
Głóg	<i>Crataegus</i>						
Buk pospolity	<i>Fagus silvatica</i>						
Akacja biała (grocho- drzew)	<i>Robinia pseudoaca-</i> <i>cia</i>	22	41	82	141	195	236
Sosna zwyczajna	<i>Pinus silvestris</i>	15	31	79	157	214	251
Klon zwyczajny	<i>Acer platanooides</i>	-	38	79	126	173	210
Klon jawor	<i>Acer pseudoplatanus</i>						
Platan klonolistny	<i>Platanus acerifolia</i>						
Jesion wyniosły	<i>Fraxinus excelsior</i>	-	38	82	141	188	226
Kasztanowiec zwyczaj- ny	<i>Aesculus hippocasta-</i> <i>num</i>	-	63	119	204	273	330
Dąb szypułkowy	<i>Quercus robur</i>	14	28	57	110	148	173
Dąb	<i>Quercus sessilis</i>						
Świerk pospolity	<i>Picea excelsa</i>	-	38	79	157	220	261
Świerk kłujący	<i>Picea pungens</i>						
Modrzew europejski	<i>Larix decidua</i>	-	53	110	163	210	248
Klon jesionolistny	<i>Acer negundo</i>	-	85	170	267	-	-
Wierzba biała	<i>Salix alba</i>						
Brzoza brodawkowata	<i>Betula verrucosa</i>	19	38	79	157	220	261
Brzoza omszona	<i>Betula pubescens</i>						
Wiąz szypułkowy	<i>Ulmus laevis</i>	28	47	94	160	229	283
Żywotnik olbrzymi	<i>Thuja occidentalis</i>	-	16	31	63	110	-
Olsza szara	<i>Alnus glutinosa</i>	26	53	94	157	220	-
Czeremcha zwyczajna	<i>Prunus padus</i>						

Ryc. 287. Longin Majdecki. Tabela wiekowa drzewostanu

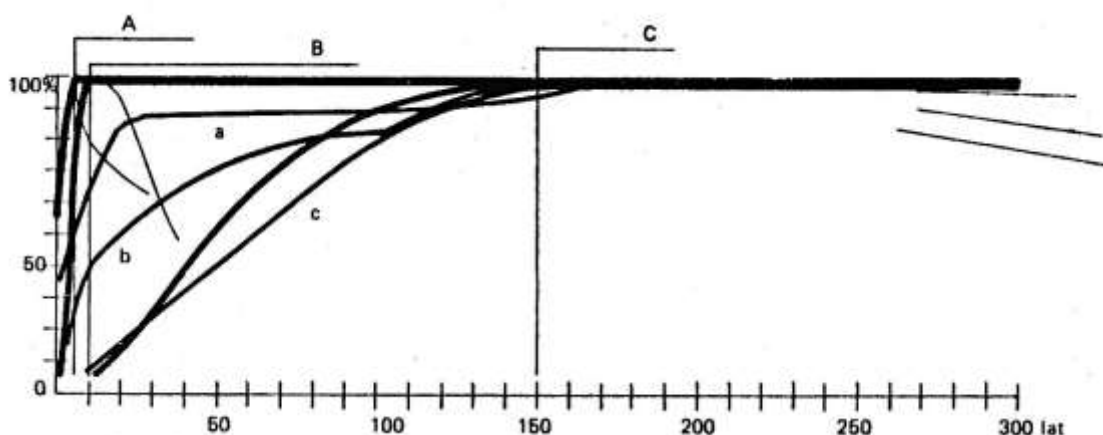


Ryc. 288. Jan Łukaszkiwicz. Porównanie odczytów relacji obwodu drzewa w pierśnicy do jego szacowanego wieku za pomocą tabel wiekowych różnych autorów. Wiek rzeczywisty oznaczony jest dodatkowo liczbą lat.

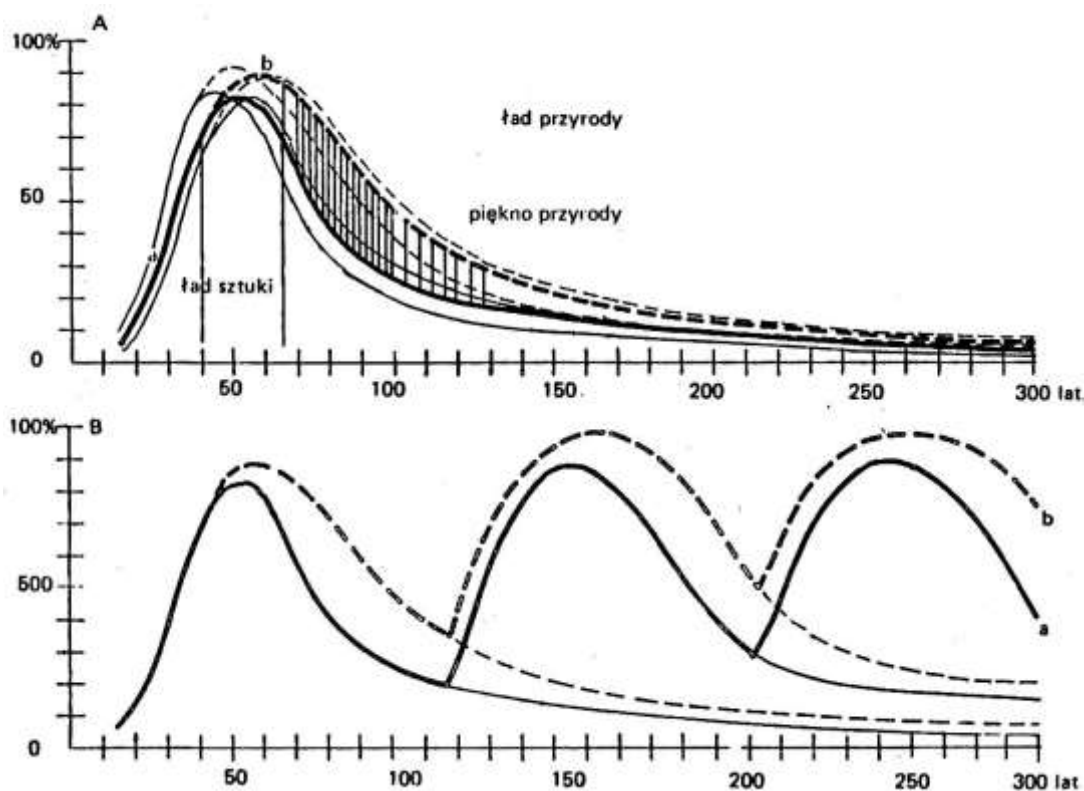
Drugą metodą bezpośrednią jest kwerenda dokumentów, w których zanotowano okresy posadzenia drzew. Związana z tym metoda pośrednia, polega na rozpoznaniu okresów przekształceń parku, w których następowała częściowa wymiana drzewostanu i do których możemy odnieść wiek drzew o określonych parametrach. W praktyce wykorzystanie wszystkich tych metod bezpośrednich i pośrednich pozwala na przybliżone określenie przedziałów wiekowych dla rosnących w parku drzew. Możemy w wyniku tego określić przybliżony wiek substancji zabytkowej zapisanej w drzewostanie badanego obiektu. Możemy określić, jak długo tworzą one materię parku, co pozwala nam na datowanie zabytku, a pośrednio też na atrybucję, czyli ustalenie autorstwa jego formy. Pozwala nam też na określenie stylu, który w tym czasie dominował.

Jeżeli przyznamy za Romanem Ingardenem i Marią Gołaszewską (1984), że: *wartość artystyczna, to struktury formalne i treściowe, utrwalone w określonym tworzywie*, to równocześnie musimy przyjąć, że drzewostan jest istotnym tworzywem parku. Park jako dzieło sztuki trwa więc przez określony czas. W naturalnych warunkach sukcesji roślin, proces dochodzenia do pełnego rozwoju biomasy trwa do 150 lat (ryc. 289). Podałem badaniom kilkanaście parków (Rylke 1988) i stwierdziłem, że optymalny pod względem zgodności z projektem układ przestrzenny parku mieści się w przedziale 40 – 65 lat jego istnienia. O zgodności, przynajmniej częściowej, parku z projek-

tem możemy mówić w przedziale 25 – 100 lat od czasu jego założenia. Jeżeli do ładu sztuki dodamy piękno przyrody, które cechuje starodrzew parku, możemy ten okres wydłużyć, ale nie dalej niż do 120 lat. Po tym okresie drzewostan parku ma już z założonym projektem niewiele wspólnego. W związku z tym parki ulegały po tym okresie przebudowie, która przeważnie wiązała się też ze zmianą stylu w projektowaniu. W wypadku parków o szczególnej wartości, ta przebudowa często przywracała strój pierwotnego projektu. W efekcie możemy mówić o cykliczności odradzającego się parku w odstępach około 120 lat (ryc. 290).

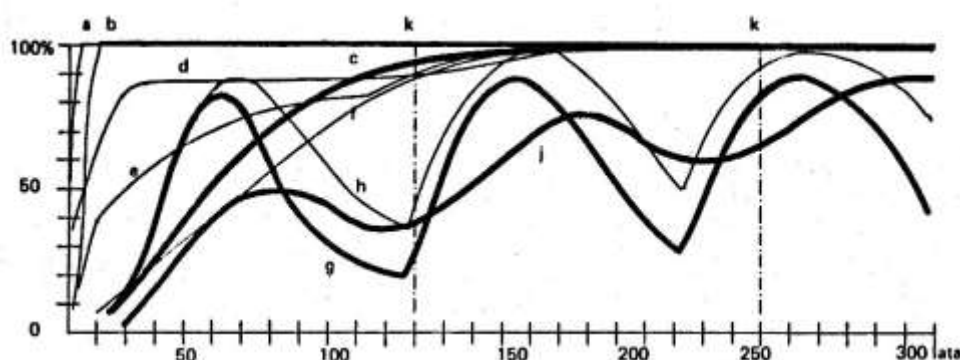


Ryc. 289. Jan Rylke. Okres potrzebny do osiągnięcia w trakcie sukcesji pełnego rozwoju biomasy: A – trawy, B – krzewy, C – drzewa; okres potrzebny do osiągnięcia w trakcie sukcesji pełnego rozwoju różnorodności gatunkowej roślin: a – runa, b – krzewów, c – drzew



Ryc. 290. Jan Rylke. Trwałość wyrazu artystycznego parku: A – nieprzekształcanego, B – przekształcanego w okresach zmian stylistycznych; a – średnia liczba dojrzałych drzew, b – średnia liczba starzejących się drzew

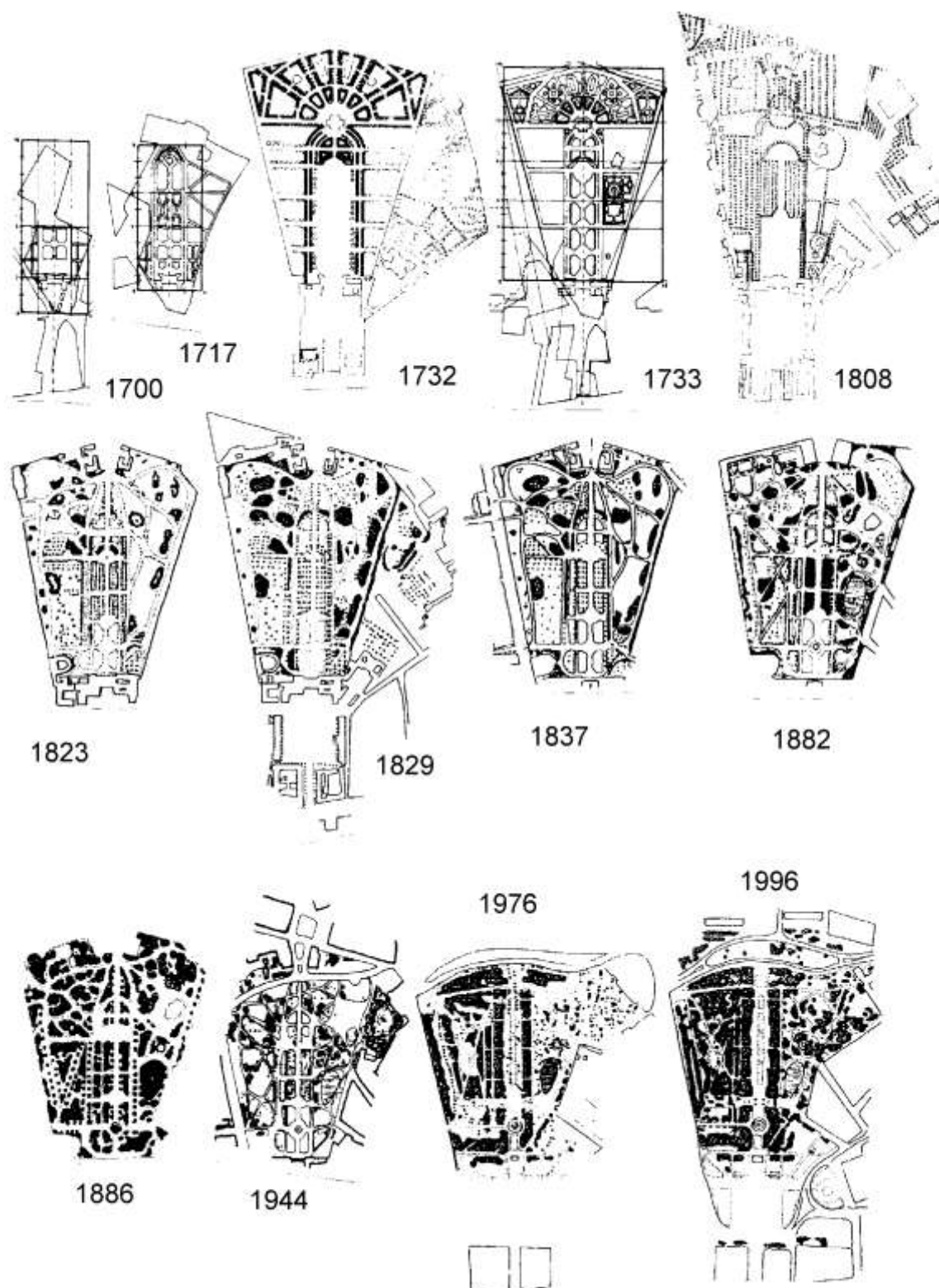
Ta cykliczność odnosi się nie tylko do procesu starzenia się drzewostanu, ale również do innych występujących cyklicznie czynników w charakterze na przykład zmian społecznych i stylistycznych występujących w zbliżonym rytmie (ryc. 291). Jeżeli chcemy zobaczyć jak takie zmiany występowały w okresie około 300 lat, spójrzmy na przekształcenia Ogrodu Saskiego w Warszawie (ryc. 292). Dla jaśniejszego pokazania, co zostało z dawnej formy parku, spójrzmy na plan Ogrodu Saskiego z XVIII wieku, jego plan z pierwszej połowy XX wieku oraz projekt przebudowy drzewostanu ogrodu z połowy XX wieku (ryc. 293) Romualda Gutta i Aliny Scholzówny, którzy przeprowadzili jego rekonstrukcję w latach 50. ubiegłego wieku. Ta swoboda w podejściu do materii zabytku wykształciła kilka postaw, które postaram się scharakteryzować. Różnią się one przede wszystkim bardziej lub mniej rygorystycznym stosunkiem do materii dzieła, bardziej fachowo nazwanej substancją zabytku.



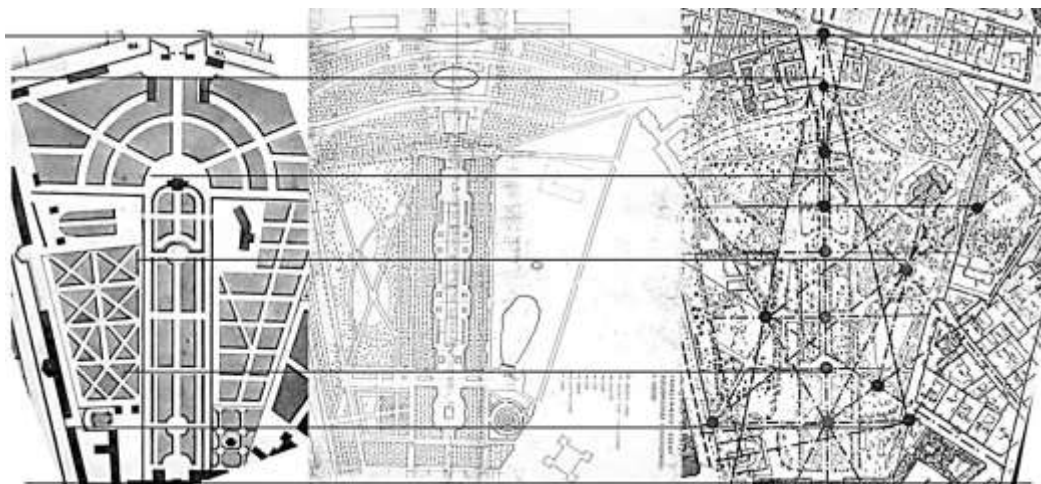
Ryc. 291. Jan Rylke. Zmiany zachodzące w wartościach parku. Rozwój biomasy: a-roślin zielnych, b-krzewów, c-drzew. Zróżnicowanie gatunków: d-runia, e-krzewów, f-drzew. Wyraz artystyczny drzewostanu: g-dojrzałego, h-starzejącego się. Wartości historyczne: j. Odradzające się funkcje społeczne: k

Jerzy Wojtąłowicz (1999) zwrócił uwagę, że park cechują elementy statyczne i elementy dynamiczne. Co więcej zmieniają się one nie tylko w czasie, ale również w przestrzeni. Autor posługuje się przykładem warszawskich Łazienek, których granice ulegały w historii zmianom i warszawskiego Ogrodu Saskiego o ustabilizowanych granicach. Oprócz tego Jerzy Wojtąłowicz wprowadza termin czasoprzestrzeni parku, w której pomija znaczenie poszczególnych drzew w parku jako elementu podlegającego wymianie, ale równocześnie podnosi znaczenie otoczenia parku, który tworzy z nim kompozycyjnie i przyrodniczo powiązany kompleks. To, że parki ulegają cyklicznym przekształceniom i materia, która je kształtuje ulega w czasie zmianom, powodowało różne postawy przy projektowaniu konserwatorskim. Jeżeli mówimy o wartościach artystycznych, to trzeba ustalić autorstwo takiego, cyklicznie odradzającego się parku. Katarzyna Mazurczak (1999), badając park w Ursynowie, ustaliła, że przemiany parku dostosowują się osobowości tego twórcy, który nadał mu podstawową formę, akceptowaną i rozwijaną przez następców. Ten pogląd jest powszechnie akceptowany. W popularnym wydawnictwie *The Garden Book* (Richardson 2003), za autorów najważniejszych polskich parków, Łazienek - uznano Stanisława Augusta Poniatowskiego, a Wilanowa - Adolfa Boya i Gerarda Ciołka, który przeprowadził jego rekonstrukcję w latach 50. ubiegłego wieku. Ta swoboda w podejściu do materii zabytku wykształciła kilka postaw, które postaram się scharakteryzować.

Różnią się one przede wszystkim bardziej lub mniej rygorystycznym stosunkiem do materii dzieła, bardziej fachowo nazwanej substancją zabytku.



Ryc. 292. Jan Rylke. Przekształcenia Ogrodu Saskiego w Warszawie



Ryc. 293. Proporcje Ogrodu Saskiego wg planu Hiża i Jędrzejowskiego z 1772 roku, projektu zadrzewienia Gutta i Scholzówny z 1949 roku i planu Warszawy z 1936 roku

Zasady projektowania konserwatorskiego

Budowa zabytków. Wcześniej pisałem o budowie pseudo zabytków (trwałe ruiny) ze względów estetycznych i odbudowie zabytków ze względów politycznych. Należy też wspomnieć o odbudowie, a nawet budowie pseudo zabytków ze względów politycznych i estetycznych. Cesarstwo niemieckie wybudowało w Poznaniu, w 1905 roku, zamek w stylu romańskim, żeby uwiarygodnić stolicę Wielkopolski, jako miasto niemieckie. Podobnie w czasie II Wojny Światowej Niemcy wybudowali zamek w Przegorzatcach pod Krakowem i dobudowali skrzydło do Wawelu, żeby określić niemiecki charakter miasta. Po wojnie, dla podkreślenia rosyjskiej władzy, zbudowano w Warszawie Pałac Kultury, hybrydę, w którym połączono rosyjski monumentalizm z polską manierystyczną dekoracją attykową. Dzisiaj podobną rolę w zacieraniu odrębności pełni globalizm, generujący modę na wielokulturowość. Wcześniej mówiąc o ogrodach seryjnych i tematycznych przywoływałem przykład berlińskiego parku Ogrody Świata. Umieszczono w nim modele ogrodów z odległych lądów i czasów, pokazanych jako typowe wzory parków historycznych, takich jak ogród mauretański (ryc. 294) lub ogród renesansowy (ryc. 295).

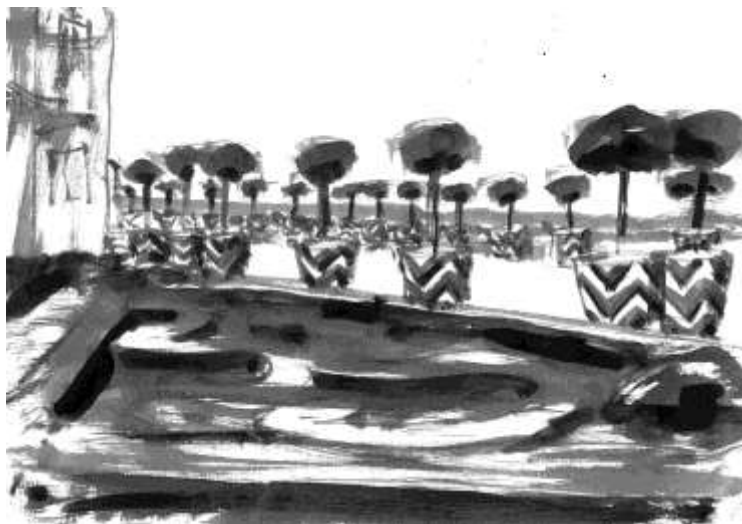


Ryc. 294. Kamel Louafi. Ogród mauretański berlińskiego parku Ogrody Świata, 2007



Ryc. 295. Levin Monsigny, Luigi Latini. Ogród renesansowy berlińskiego parku Ogrody Świata, 2008

Budowa zabytków nie jest zaliczana do projektowania konserwatorskiego. Zbliżone do budowy zabytków, ale już zaliczane do projektowania konserwatorskiego jest uzupełnianie zabytku o elementy nieistniejące. Teoretyczne uzasadnienie takiego działania leży w doprowadzeniu zabytku do stanu kompletności. Te zasady opracował w XIX wieku francuski architekt Viollet-le-Duc (1875). Opierając się na konstrukcji gotyckich katedr, które były budowlami jednorodnymi, i w których wyjęcie elementu konstrukcyjnego powodowało rozpad budowli uważał, że zabytek pozbawiony kompletności, traci swoją wartość estetyczną. W odniesieniu do zabytków sztuki ogrodowej ten pogląd zyskał szeroką aprobatę. Przede wszystkim starano się do zabytku architektonicznego dodać ogród. Miał on być w stylu reprezentowanym przez zachowaną lub rekonstruowaną budowlę. Przykładem może służyć ogród założony przy odbudowanym po ostatniej wojnie Zamku Królewskim w Warszawie (ryc. 296). Postawę bliską podejściu do odbudowy zabytków w kompletnej, lub uzupełnionej, postaci, reprezentowała większość czołowych przedstawicieli polskiego projektowania konserwatorskiego po ostatniej wojnie. Gerard Ciołek za najistotniejszą wartość zabytkowego ogrodu uznawał ogólną jego kompozycję (Sikora 2008), którą należało w projekcie konserwatorskim odtworzyć. Podobny pogląd wyrażali Janusz Bogdanowski i Longin Majdecki, którzy w tym celu stworzyli pojęcie rewaloryzacji, czyli odtworzenia zanikających wartości parku. Janusz Bogdanowski obok znaczenia kompozycji podnosił przy rewaloryzacji znaczenie wartości użytkowych zabytku. Proponował podejmowanie trzech rodzajów zadań konserwatorskich: integracji, rekonstrukcji i rekompozycji. Przez integrację rozumiał scalenie i wyeksponowanie zabytku. Rekonstrukcja, to według niego, odtworzenie zabytku, a rekompozycja przywrócenie zabytkowi dawnego splendoru. Dorota Sikora, omawiając podejście Bogdanowskiego przytacza przykład odtworzenia ogrodu przy Zamku Królewskim w Warszawie.



Ryc. 296. Ogród przy Zamku Królewskim w Warszawie

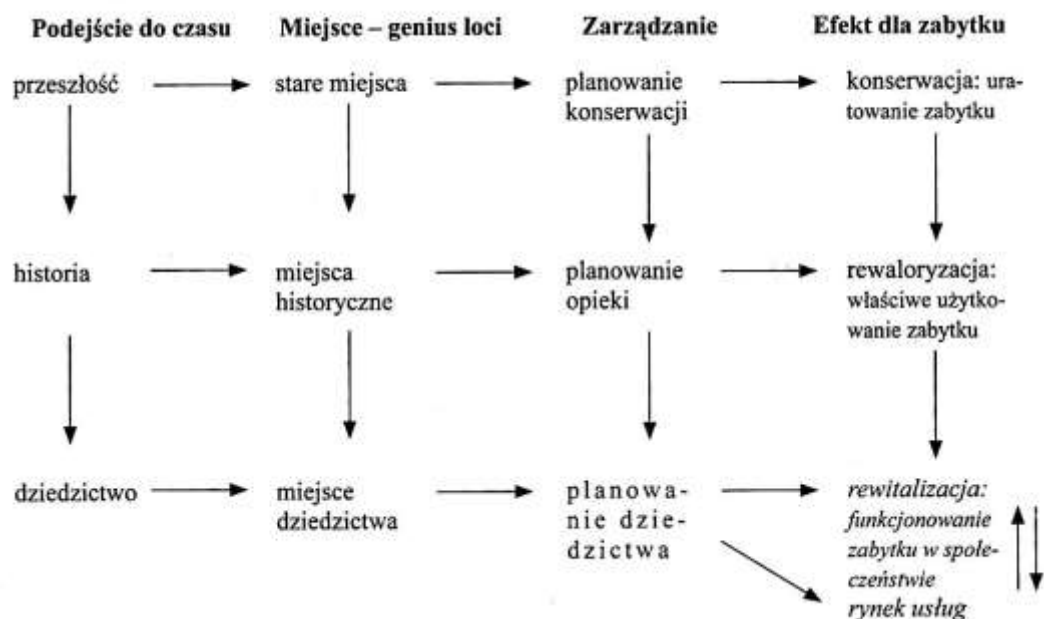
Longin Majdecki zwracał uwagę na konieczność posługiwania się przy rewaloryzacjach badaniami naukowymi, i rewaloryzację rozumiał mniej, jako odtworzenie całości kompozycji, a bardziej jako oczyszczenie jej z późniejszych naleciałości. Mimo wprowadzenia w 2003 roku, a więc po okresie aktywności wymienionych projektan-

tów *Ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami* (Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568), która dopuszcza tylko ingerencję konserwatorską i restauracyjną w substancję zabytku, praktyka konserwatorska w Polsce nie uległa zmianie i dalej prowadzi się działania potocznie nazywane rewaloryzacją, a praktycznie stanowią historyzującą przebudowę zabytku.

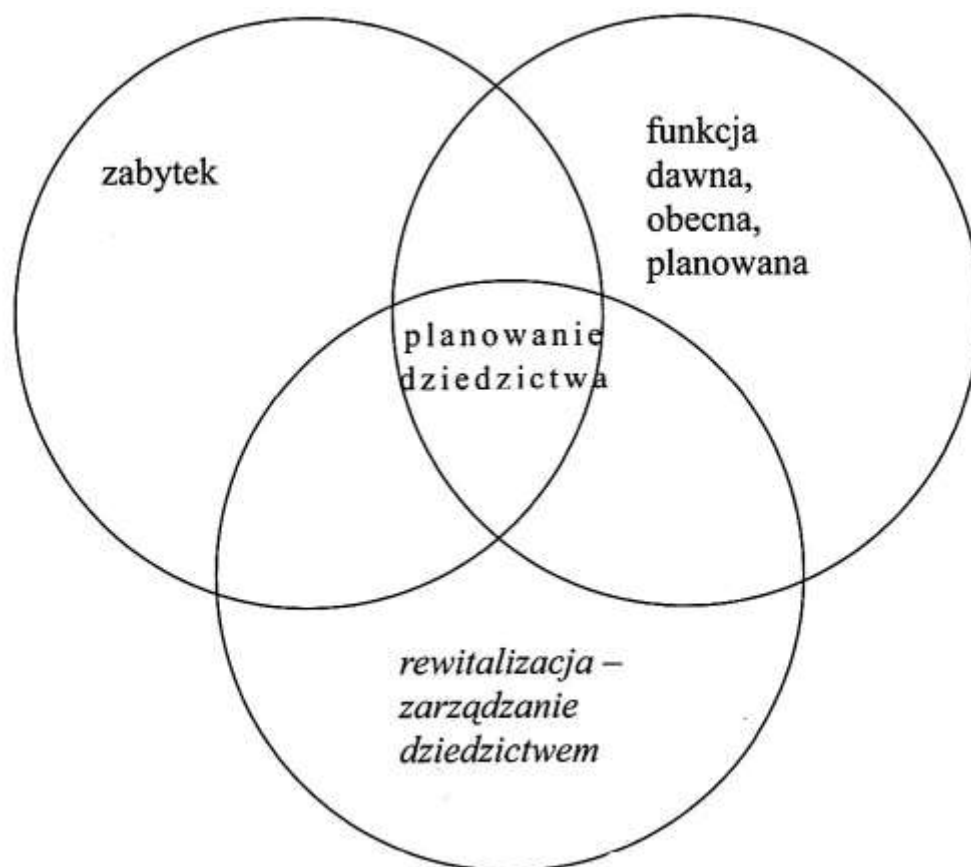
Nowe podejście, chociaż w podobnym duchu, swobodnego traktowania substancji zabytku, wypracował dyrektor Wilanowa Paweł Jaskanis (2008). Wprowadził on, w miejsce pojęcia: *substancji zabytku* (albo obok niego), bardziej ogólne pojęcie *genius loci*, które obejmuje także materialne i niematerialne elementy związane ze społeczną, rozciągniętą w czasie, rolą pełnioną przez obiekt uznany za zabytek. Pisał on: *Hasło „Muzeum Pałac w Wilanowie dba o genius loci dawnej rezydencji królewskiej” jest obecnie najbardziej adekwatnym sformułowaniem misji publicznej.* W efekcie projektowanie konserwatorskie jest w mniejszym stopniu związane z ochroną zabytku, a bardziej z ochroną dziedzictwa, rozumianego również w jego zawartości niematerialnej. Schematy i modele tak rozumianej działalności przedstawiają ryc. 297-299 (Jaskanis 2007). W efekcie rola projektowania konserwatorskiego kieruje się w rejony zarządzania zabytkiem i projektowania ofertowego, otwartego na związanych z zabytkiem interesariuszy.

Filozofia (polityka)	Główny przedmiot zainteresowania	Instrumenty	Kryteria	Decydenci
Ochrona	ustawowe powinności (zgody, nakazy i zakazy) wobec zabytku	wyznaczanie przedmiotu i zakresu ochrony	ustawowe	administracja, profesjonalści jako doradcy
Gospodarka przestrzenna, polityka lokalna i regionalna	rozstrzyganie konfliktów „wokół” zabytku i jego wartości, konserwacji i funkcji	plany zagospodarowania przestrzennego, strategie rozwoju wszystkich szczebli i strategie rozwojowe	prawo miejscowe	władze samorządowe, rząd (głównie pomocniczo)
Konserwacja	budynek, dzieło sztuki, pamiątka etc. = zabytek	wyznaczanie obiektów do konserwacji	specjalizacja zawodowa	profesjonaliści
Opieka nad zabytkiem	wartość zabytkowa a funkcje zabytku	określenie funkcji i programu konserwacji (badania, dokumentacja, programy funkcjonalne i konserwacji)	stan i wielkość zabytku, jego wartości, otoczenie etc., przydatność	właściciele, posiadacze, profesjonalści jako doradcy
Usługi, przemysł kulturowy	produkt lokalny, regionalny i krajowy	strategia marketingowa	analiza rynku	właściciele, posiadacze, pomocniczo władze lokalne
Rewitalizacja	praktyczna integracja wszystkich czynników potencjału i planowania	sprzedaż usług	rynek	użytkownik

Ryc. 297. Paweł Jaskanis. Schemat powiązań czynników wpływających na stan dziedzictwa



Ryc. 298. Paweł Jaskanis. Model zarządzania dziedzictwem (zmodyfikowany schemat Gregory J. Ashworth)



Ryc. 299. Paweł Jaskanis. Model planowania dziedzictwa

Projektowanie konserwatorskie oparte na dążeniu do kompletności zabytku i jego walorach estetycznych, czyli na dążeniu do piękna doprowadziło w efekcie do niszczenia zabytków, ponieważ w tym dążeniu usuwano wszystkie przebudowy i dobu-

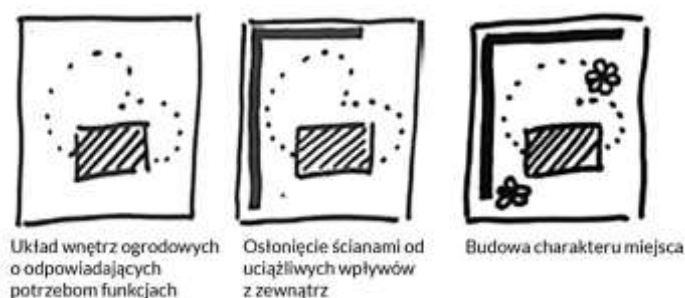
dowy, które w trakcie historii w zabytku narastały. Od połowy XIX wieku spotkało się to z reakcją w wiktoriańskiej Anglii, gdzie proces przekształcania zabytków był szczególnie intensywny. W 1877 roku William Morris założył stowarzyszenie dla ochrony starych budynków (*Society for the Protection of Ancient Buildings*) motywując to dążeniem do prawdy. Członkowie tego stowarzyszenia uważali zabytki za pomniki historii, które powinny zaświadczać o całym okresie swojego istnienia a nie tylko o okresie, w którym powstały. W Polsce znacznie większy wpływ miały poglądy austriackiego teoretyka Aloisa Riegla, skonkretyzowane na początku XX wieku jako naukowa podstawa dla konserwatorstwa. Uznał on, że w zabytku najważniejsza jest wartość starożytnicza, która w warstwie materialnej objawia się fizycznym zniszczeniem materiału, a w warstwie niematerialnej, przez wyobrażenie czasu, który upłynął od powstania dzieła. Naturalnie wszelka ingerencja w materię tak ujętego dzieła niszczy bezpowrotnie tak zdefiniowaną wartość starożytniczą. Koncepcja Riegla została implantowana do Polski poprzez Uniwersytet Lwowski, który należał wówczas do Austrii. W Polsce propagował koncepcję Riegla Ksawery Piwocki (1970), wychowanek lwowskiego uniwersytetu. Na tej koncepcji oparta jest Karta Wenecka i obecna *Ustawa o ochronie zabytków i opieki nad zabytkami*, jednak w praktyce ta ustawa jest przestrzegana w niewielkim stopniu. Jako uczeń Piwockiego, także skłaniałem się do poglądu Riegla. W wypadku parków nie musi to być zwycięstwo prawdy nad pięknem. Park ulegający cyklicznym przekształceniom, staje się dziełem złożonym, palimpsestem różnych epok i wielu artystów. Działania oczyszczające park z tych nawarstwień, jak modne ostatnio rebarokizacje, usuwają z tak złożonego dzieła wiele epok i wielu artystów. Jeżeli przywołamy przykład Ogrodu Saskiego, to pamiętajmy, że jest on dziełem tak wybitnych artystów, jak: Tylman z Gamenen, Mateusz Pöppelmann, Jakub Savage, Henryk Marconi, Franciszek Szanior, Romuald Gutt i Alina Szolcówna, a przede wszystkim August II Mocny, którego pamięć zachowała się nie tylko w fakcie powołania tego ogrodu, ale też w jego nazwie. Teraz pomyślmy, że projekt konserwatorski likwiduje ślady tych artystów dla odtworzenia hipotetycznego, odnalezionego w archiwum planu, który nigdy nie był wcześniej zrealizowany (taki plan Ogrodu Saskiego funkcjonował nawet na XVIII wiecznych planach Warszawy). Likwidując w złożonym dziele, jakim jest stary park, ślady artystów, stajemy nie tylko przeciwko prawdzie, ale stajemy także przeciwko pięknu. Gabriele Horn (2006), dyrektor parków i ogrodów Berlin-Brandenburg, opisała losy parterów parku Charlottenburg, które zniszczono w czasie wojny i do 1952 roku te partery służyły dla głodnego Berlina, jako pole kartofli. W latach 50., te partery zrekonstruowano w sposób niezgodny z planami. Jednak w 2000 roku odnawiając partery uznano, że 40-letni kształt parterów podlega ochronie, jako obraz śmiałej powojennej decyzji, mimo, że można było w trakcie odnawiania odtworzyć we właściwy sposób ich formę sprzed 400 lat.

Spoleczne zasady projektowania

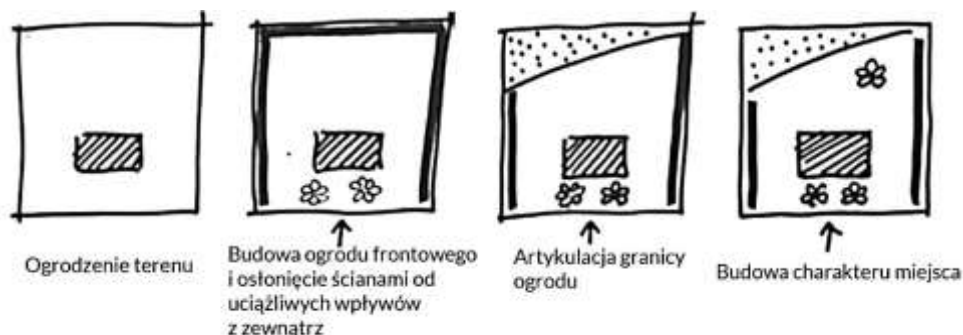
Jak wspominał Donald Schön (1983) istnieją okresy, w których zmiany następują wolno i takie, w których następują szybko i są radykalne. Takie zmiany wymagają twórczych, niekonwencjonalnych, projektantów. W połowie XIX wieku nikt nie zastanawiał się, jak ma wyglądać park miejski. Miał wyglądać tak, jak wyglądały inne, wte-

dy zakładane, parki. Dzisiaj, jak widzieliśmy przy współczesnych metodach komponowania, nie istnieje taki aktualny i powszechnie uznawany wzór. Poszukiwane są modele dla nowych rozwiązań, ale są one realizowane w niewielkiej skali, w skali ogrodów pokazowych, seryjnych, tematycznych i rozwiązań tymczasowych. Jeżeli taki niepokój charakteryzuje architektów krajobrazu, tym większy zamęt panuje wśród użytkowników ogrodów i trudno od nich uzyskać informacje, jak powinien wyglądać pożądany przez nich ogród lub przestrzeń użytkowana publicznie. W sytuacji braku powszechnie akceptowanego wzoru trudno też od użytkowników uzyskać spójne informacje o ich preferencjach estetycznych. Dotychczas przy badaniach potrzeb potencjalnych użytkowników projektowanych obiektów architektury krajobrazu posługiwano się ankietą z pytaniami. Przy każdym pytaniu stawiano kwadracik z miejscem na krzyżyk dla ankietowanego. Wynik ankiety był już określony w trakcie przygotowywania pytań, ich konstruowania i kolejności ich zadawania, bo był zgodny z wiedzą i założeniami przyjętymi przez autorów ankiety. Następnie obróbka statystyczna otrzymanych wyników stanowiła podstawę do określenia programu realizowanej inwestycji, bo tego dotyczyły niemal wyłącznie zadawane w ankiecie pytania. W efekcie, na podstawie otrzymanych wyników ankiet, sporządzano założenia programowo przestrzenne projektowanej inwestycji, a w tych założeniach, do poszczególnych przestrzeni, przypisywano określony program. Oczywiście tak realizowana inwestycja uniemożliwia realizację potencjalnych programów jej użytkowania, które nie zostały uwzględnione w ankiecie. Oprócz ankiet były też stosowane obserwacje i obserwacje uczestniczące, ale takie metody z natury dotyczą już użytkowanej przestrzeni i mogą służyć tylko optymalizacji zawartego w niej programu. Podobnie jest z badaniami preferencji, także estetycznych, które opierają się na badaniu istniejących krajobrazów i mają niewielką siłę prognostyczną. Oczywiście, jak w każdym tego typu badaniach, albo prowadzimy je *in situ*, czyli w miejscu użytkowania krajobrazu, albo musimy dobrać reprezentatywną grupę docelową użytkowników badanego krajobrazu. Remedium na te braki miał być wywiad rozumiejący (Kaufmann 2010), w którym kładzie się nacisk na badaniu aspektów jakościowych a nie ilościowych. Istotną cechą w takim wywiadzie rozumiejącym jest to, że nie podchodzimy do niego z założeniami wstępnymi, natomiast kieruje nami w stosunku do respondenta empatia a nie dystans. Także narzędzia badawcze są opracowywane i modyfikowane w trakcie prowadzenia wywiadu. Sam wywiad staje się procesem, w którym badający zaczyna rozumieć potencjalne oczekiwania rozmówcy. Jest to jednak metoda czasochłonna i raczej może być stosowana wobec inwestorów indywidualnych, a nie przy projektowaniu przestrzeni publicznych.

Rozbieżność wizji ogrodu u projektantów i użytkowników obiektów architektury krajobrazu, nie dotyczy tylko jego programu, ale także jego formy. Jak zauważyła Beata J. Gawryszewska (2013), inne jest na przykład podejście do projektowania ogrodu przydomowego reprezentowane przez profesjonalnego architekta krajobrazu oraz właściciela ogrodu. Jest to jej zdaniem spowodowane tym, że projektant buduje formę miejsca, a mieszkaniowiec właściwość miejsca (ryc. 300, 301).



Ryc. 300. B. J. Gawryszewska. Ogród projektowany przez profesjonalistę



Ryc. 301. B. J. Gawryszewska. Ogród projektowany przez użytkownika

Zwróciła na to także uwagę Edyta Winiarska - Lisiecka (2016), wskazując na rolę oznak terytorialności w kształtowaniu przestrzeni wspólnot lokalnych w osiedlach mieszkaniowych. Mieszkańcy w przestrzeni wspólnej tworzyli, przez umiejscowienie tych oznak przy wejściach do budynków, płynną strefę przejścia od przestrzeni prywatnej do przestrzeni publicznej. Autorka zwróciła uwagę, że projektanci mogą ułatwić proces kształtowania tej przestrzeni poprzez tworzenie formalnych ram dla generowania oznak terytorialności. Jako przykład podaje osiedla zaprojektowane w stylu *Nowej Urbanistyki*, w którym ogród frontowy przeznaczony do relacji społecznych jest pozbawiony ogrodzenia, ale użytkownikom pozostawiono przestrzeń ułatwiającą im eksponowanie oznak terytorialności (ryc. 302, 303).



Ryc. 302. Osiedle Krzywa Iwiczna, plan



Ryc. 303 Osiedle Krzywa Iwiczna, widok frontu domu

Brak konsensusu w projektowaniu przestrzeni bezpośrednio związanej z człowiekiem jest wyraźniejszy przy projektowaniu przestrzeni publicznych, na którą mieszkańcy nie mają realnego wpływu. Należy sądzić, że wymaga to zmiany postępowania, zarówno w procesie projektowania, jak i później, w procesie kształtowania krajobrazu. Wysuwane są tu trzy możliwe drogi: demokratycznej metody projektowania krajobrazu (Rylke 2007a), partycypacji społecznej i rewitalizacji. Rozpatrzmy je kolejno.

Demokratyczna metoda projektowania krajobrazu

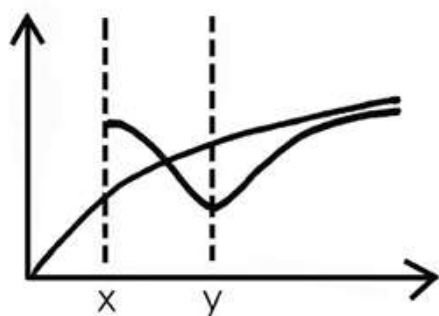
Zauważyliśmy, że administrujący przestrzenią publiczną decydenci, poprzez ograniczenia formalne, przede wszystkim przez brak ustawowego obowiązku wykonywania projektów krajobrazu, nie mogą uzyskać obrazu kształtowania krajobrazu, którym administrują. Projekt urbanistyczny, podobnie jak jego nadrzędna forma, czyli studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego, są projektami technicznymi i funkcjonalnymi, przy których ingerencja nieprofesjonalnego czynnika społecznego jest zbędna, ponieważ powoduje obniżenie jakości rozwiązań technicznych. Projekt w skali miejsca dotyczy wyodrębnionych obiektów architektury krajobrazu i czynnik społeczny może w nim dotyczyć tylko rozwiązań szczegółowych. Dlatego uznaliśmy, że demokratyczna metoda projektowania powinna być traktowana jako proces otwarty na dialog społeczny, w którym projekt krajobrazu może być realizowany dopiero po jego umocnieniu się w świadomości społecznej. W latach 2004-2007, we współpracy z architektami i urbanistami, zorganizowaliśmy cykl otwartych warsztatów projektowych dotyczących krajobrazu Warszawy. Przebieg i wyniki warsztatów były szeroko rozpropagowane i opublikowane w tomie 7 *Przyrody i miasta* (Rylke 2005) i w tomie 9 *Przyrody i miasta* (Rylke 2007b). Warsztaty miały, przy odniesieniu do konkretnych obszarów Warszawy, charakter ideowy. Tematy, które poruszały poszczególne warsztaty, to: projektowanie przestrzeni publicznej, projektowanie w krajobrazie kulturowym, projektowanie zrównoważonego miasta, uzdrawianie obszaru w dolinie Wisły, projektowanie przestrzeni społecznej, sacrum w krajobrazie miasta. W efekcie warsztaty rozbudziły oczekiwania społeczne i rozpoczęły procesy uruchamiania nacisków interesariuszy i zainteresowanie dysponentów rozważanych przestrzeni publicznych, które były w następstwie tego realizowane przez samorządy. Przykładem może być nasz projekt dotyczący zagospodarowania brzegów Wisły: *Trzy filary promenady* (ryc. 304), który w trakcie warsztatów był ideą nową, ale wzbudził zainteresowanie. Dzisiaj mamy promenadę na prawym brzegu Wisły i jest realizowana na jej lewym brzegu. Koncepcja dotycząca kształtowania krajobrazu musi więc dojrzeć w przestrzeni społecznej, żeby mogła zostać dostrzeżona przez decydentów, i w wyniku tego mógł ruszyć proces urzędowego realizowania koncepcji w wersji, która została ugruntowana w społecznej świadomości. Obecnie podobny proces uruchomiliśmy w Lublinie. Studenci Uniwersytetu Przyrodniczego, w ramach studiów magisterskich w przedmiocie *Projektowanie zintegrowane* sporządzają projekty krajobrazu dla ważnych obszarów Lublina. Te projekty są upowszechniane i rozpoczynają proces społecznej refleksji nad kierunkami rozwoju miasta.



Ryc. 304. J. Rylke, B. J. Gawryszewska. Wnętrza krajobrazowe w punktach krystalizacyjnych na skarpie, wysoka zabudowa – niska zabudowa – promenada na skarpie – promenada pod skarpą – woda – tło krajobrazowe – promenada po drugiej stronie

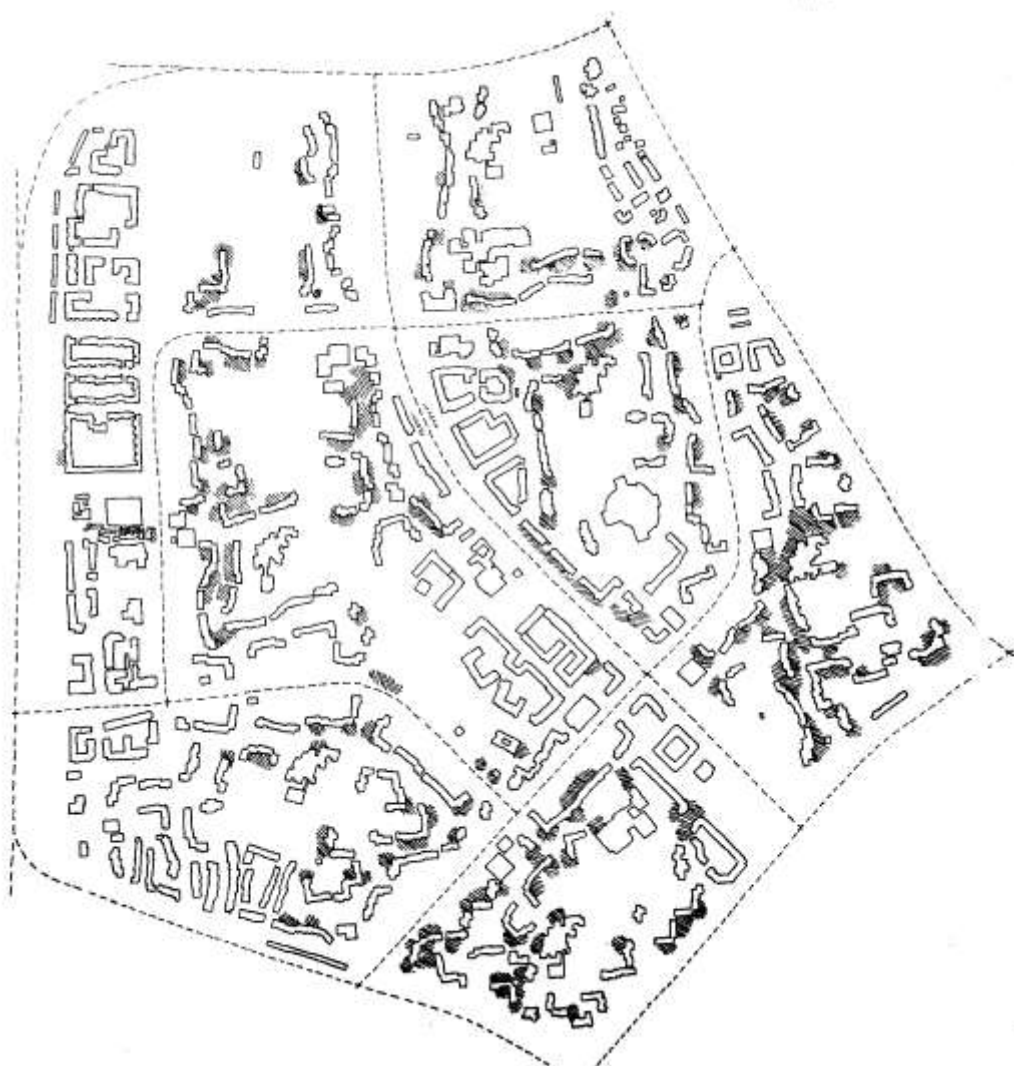
Partycypacja

Jak zauważyła B. J. Gawryszewska (2013), realizacje, które nie są przez użytkowników krajobrazu akceptowane, ulegają zniszczeniu (ryc. 305). W rezultacie wzrastają koszty ich budowy i pielęgnacji, oddalają się terminy zakończenia prac, wzrasta nieład przestrzenny. Z tego powodu, decydenci starają się zainteresować użytkowników krajobrazu decyzjami projektowymi, przed ich wdrożeniem. Jest to uciążliwe, ze względu na dużą liczbę interesariuszy, stąd w procesie partycypacji, bo o nim mówimy, stosowane są różne techniki manipulacji. Gawryszewska, jako ilustrację takich działań, przytacza publikację amerykańską sprzed pół wieku (Arnstein 1969). Została tam opisana, licząca osiem szczebli, tzw. *drabina partycypacji*, w której kolejne szczeble odpowiadają zakresowi władzy obywatelskiej. Najniższe szczeble autorka określa jako nie-partycypację, ponieważ władza nie dopuszcza w nich obywateli do udziału w decyzjach, tylko informuje ich co i jak zamierza wykonać. Kolejne trzy szczeble pozwalają obywatelom na dyskusję nad rozwiązaniami projektowymi, ale bez gwarancji wysłuchania ich głosów. Wreszcie trzy ostatnie szczeble dają władzy obywatelskiej realny udział w decyzjach. Ten udział, we wszystkich omawianych przez autorkę przykładach, nie był udzielany przez decydentów obywatelom dobrowolnie, ale przez obywateli został wywalczony. W rezultacie mieszkańcy, na najniższym z tych trzech wyższych szczebli, uzyskali przedstawicielski udział w gremiach decyzyjnych na podobnych zasadach, jak decydenci instytucjonalni. Kolejny szczebel delegowania władzy polegał na stosowaniu przez mieszkańców prawa weta wobec rozwiązań, które ich nie satysfakcjonowały. Wreszcie szczebel najwyższy, to rzeczywiste zarządzanie przestrzenią przez mieszkańców, wraz z finansowaniem projektów z niezależnych źródeł. Drabina partycypacji dotyczy decyzji podejmowanych w trakcie projektowania, ale istnieje także partycypacja na poziomie realizacji projektu, czyli uczestnictwo mieszkańców w realizacji projektów na zajmowanym przez nich terenie. W takim wypadku projekt powinien posiadać otwartą formułę, pozwalającą na uczestnictwo mieszkańców w jego realizacji. W Warszawie taką koncepcję zrealizowała w latach 70. ubiegłego wieku Halina Skibniewska w osiedlu Sady Żoliborskie, oraz w latach 80. ubiegłego wieku Marek Budzyński w osiedlu Ursynów Północny. Obie koncepcje pozwoliły mieszkańcom na tworzenie ogródków przy blokach mieszkalnych. W rezultacie osiedlowa zieleń Ursynowa została wzbogacona przez ciągi kwiatowych rabat wzdłuż biegnących przez osiedle szlaków pieszych, co widać na ryc. 306 (Rylke 2011).



Na osi odciętych zaznaczony jest czas, na osi rzędnych zaś stan i dojrzałość ogrodu. Linia biegnąca od punktu zerowego w górę przedstawia proces spontanicznego zagospodarowywania przestrzeni podwórka, x – to moment ingerencji eksperckiej w proces zamieszkiwania, linia rozpoczynająca się w tym miejscu oznacza realizację ekspercką, zaawansowaną, ale nietrwałą, y – moment, w którym mieszkańcy z powrotem przejmują odpowiedzialność za swoją przestrzeń.

Ryc. 305. Beata J. Gawryszewska. Wykres przedstawiający powstawanie ogrodu na podwórku.



Ryc. 306. Jan Rylke. Mapa występowania dekoracji kwiatowych (obszary zakreskowane) towarzyszących ciągom komunikacyjnym na terenie Ursynowa Północnego

Rewitalizacja

Jak pisał już w starożytności Platon, każde miasto dzieli się w rzeczywistości na dwa miasta, na miasto ubogich i miasto bogatych (O'Meara Sheehan 2004). Żeby ten podział przezwyciężyć, podejmowane są działania w celu rewitalizacji *miasta ubogich*. Początkowo podejmowano działania w celu poprawy standardu tych miast.

Przeprowadzane remonty podnosiły jakość zamieszkiwania, ale również podnosiły ceny gruntu i mieszkań, w rezultacie rugując ubogich mieszkańców z zajmowanych przez nich mieszkań. Ten proces nazywany *gentryfikacją*, nie likwidował miasta ubogich, tylko przesuwał je na inne obszary. Żeby zapobiec takim działaniom w Polsce uchwalono *Ustawę o rewitalizacji* (Dz.U. 2015 poz. 1777). Ustawa wprowadza partycypację społeczną, jednak tylko na poziomie wspomnianych niższych szczebli partycypacji, na poziomie wyrażania opinii, a nie na szczeblach decyzyjnych. Problemy dotyczące rewitalizacji są właściwie podobne, niezależnie od skali ubóstwa mieszkańców takich obszarów. Pierwszym problemem jest nieuregulowany stan własności terenów i znajdujących się na nim budynków, który powoduje, że mieszkańcy nie mają dostatecznego poczucia bezpieczeństwa, żeby inwestować w środowisko zamieszkiwania. Drugą barierą rewitalizacji są przepisy budowlane i prawne, które nie pozwalają na tanie inwestowanie. Trzecią barierą jest niedostępność dla ubogich mieszkańców tanich kredytów inwestycyjnych. Ponadto projekty rewitalizacji są przeważnie wykonywane przez osoby niezamieszkujące rewitalizowanych obszarów i nieznające rzeczywistych problemów dotyczących mieszkańców tych obszarów. Dość dobrze funkcjonują tradycyjne sposoby przeciwdziałania wykluczeniu społecznemu, takie jak rodzinne ogrody działkowe, rolnictwo miejskie, czy utrzymywanie, jako przestrzeni publicznych, krajobrazu naturalnego dostosowanego do swobodnego użytkowania. Przykładem takiej realizacji jest zaprojektowana przez Marka Piwońskiego *Praska Ścieżka* nad Wisłą w Warszawie, chętnie użytkowana przez mieszkańców okolicznych terenów Pragi (ryc. 307, 308).



Ryc. 307. Tereny wypoczynkowe na prawym brzegu Wisły w Warszawie



Ryc. 308. Ścieżka na prawym brzegu Wisły w Warszawie

Przyrodnicze zasady projektowania

Przyrodnicze zasady projektowanie krajobrazu mieszczą się w obrębie kultury, ponieważ są jej elementem. W Polsce decydujący wpływ na postawy etyczne wobec świata przyrody ma kultura chrześcijańska i pod jej wpływem te postawy ulegają w ostatnim półwieczu znacznym zmianom. W encyklice II Soboru Watykańskiego *Gaudium et spes*, w rozdziale 36, mówiącym o słusznej autonomii rzeczy ziemskich, możemy przeczytać: *Wszystkie rzeczy bowiem z samego faktu, że są stworzone, mają własną trwałość, prawdziwość, dobroć i równocześnie własne prawa i porządek, które człowiek winien uszanować, uznawszy właściwe metody poszczególnych nauk czy sztuk./.../ Zresztą wszyscy wierzący, jakkolwiek wyznawaliby religię, zawsze w mowie stworzeń słyszeli głos i objawienie Stwórcy. Z tych słów wynika, że nie możemy swobodnie, opierając się na słowach Boga: Oto daję wam wszelką roślinę wydającą nasienie na całej ziemi i wszelkie drzewa, których owoc ma w sobie nasienie: niech będzie dla was pokarmem! (1 Mojż. 1, 29) wykorzystywać przyrody w sposób niezgodny z jej prawami i porządkiem, co było zasadą przed II Soborem Watykańskim. Zwrócił na ten problem uwagę także Jan Paweł II, w encyklice *Sollicitudo rei socialis* z 30 grudnia 1987 roku, w słowach: *Prawdziwy rozwój człowieka ma charakter moralny i pociąga za sobą pełne poszanowanie osoby ludzkiej, powinien być również ukierunkowany na świat przyrody i brać pod uwagę naturę każdego bytu oraz ich wzajemne powiązanie w uporządkowany system. Stworzenie przez Boga stworzeń, wskazane tu jako wartość, zostało teraz przeniesione na system przyrodniczy, jako wartość wyodrębnioną. W ostatnich latach encyklika papieża Franciszka: *Laudato si'*, poświęcona trosce o wspólny dom, problem naszej łączności ze stworzeniami przyrody sprecyzowała w rozdziale poświęconym ekologicznemu nawróceniu: *Pociąga to za***

sobą również miłującą świadomość, że nie jesteśmy odłączeni od innych stworzeń, tworząc z innymi istotami wszechświata wspaniałą powszechną komunię. Człowiek wierzący nie podziwia świata z zewnątrz, lecz od wewnątrz, uznając powiązania, przez które Ojciec nas zjednoczył ze wszystkimi bytami. Nie wystarczy więc przyrodzie uszanowanie, myślenie o przyrodzie, jako prawdziwym systemie, papież wzywa do empatii, do konieczności naszego myślenia o dobrostanie roślin i zwierząt, bo my jesteśmy, jako gatunek, częścią tego systemu.

Jeżeli mamy dbać o przyrodę, jak o dzieło Stwórcy, musimy odróżnić, co nie jest w przyrodzie dziełem Boga, czyli, co jest w niej dziełem człowieka. Dzieła przyrody stworzone przez Boga, we współczesnym świecie żyją w cieniu naszych wynalazków, którymi zmieniliśmy przyrodę. Nie myślę o gatunkach, które wyginęły, ale na przykład o wywodzącym się z tura bydłu, czy wyhodowanym z traw pszenzycie. One zdominowały nasz świat. W okresie międzywojennym obszary upraw zajmowały niemal 90% powierzchni Polski (50,5% grunty orne, 10% łąki, 7% pastwiska, 22% lasy). Tylko część z 10,5% tego obszaru, obok zabudowy i terenów przemysłowych, mogły zajmować enklawy naturalnej przyrody. W 2007 roku, uprawy zajmowały już 91,1% powierzchni Polski (61% użytki rolne, 30,1% lasy). Tereny pozostałe, to osiedla i drogi (4,6%), a tylko 4,3% powierzchni Polski, to obszary inne, w których mogły się znaleźć enklawy naturalnej przyrody (Poławski 2009). Mówimy powszechnie o nowej erze, o antropocenie. Na metr kwadratowy powierzchni ziemi przypada kilogram wyprodukowanego przez nas betonu. Żyjący współcześnie ludzie stanowią jedną trzecią część masy lądowych kręgowców, a tylko 5% z pozostałych kręgowców, to dzikie zwierzęta (Zalasiewicz 2016). Zarówno zwierzęta hodowlane, domowe, jak rośliny uprawne tylko w wyjątkowych wypadkach mogą istnieć bez opieki człowieka, nie mogą więc samodzielnie współtworzyć systemu przyrody. Ten rozryw między światem Boga i światem ludzi staje się, na skutek nowych systemów hodowli, w tym manipulacji genetycznych i przemysłowego tuczu zwierząt, coraz większy. Globalizacja czyni nieopłacalnymi wiele z upraw, toteż specjalizacja tworzy uprawy monokulturowe w skali globalnej. Z tego, że hodowane rośliny i zwierzęta nie przeżywają w naturalnym środowisku wynika, że są wyłączone z istniejących w przyrodzie powiązań. W naszych rozważaniach pomińmy jednak rośliny i zwierzęta, które są produkowane w celu ich bezpośredniego użytkowania, a zajmijmy się tymi, które służą budowie naszego środowiska, ściślej kompozycji krajobrazowej, bo nią się tutaj zajmujemy. Zasób takiego krajobrazu, który nie został zagospodarowany w celach produkcyjnych i mieszkaniowych jest niewielki, bo, jak widzimy, sięga najwyżej 4,3% powierzchni Polski. Rozważmy więc, jakie podejścia możemy wyróżnić w naszym stosunku do tych roślin i zwierząt, których nie produkujemy w celu bezpośredniego wykorzystania ich zwłok. Chociaż poniżej wyliczam dziesięć z takich podejść, także one w niewielkim stopniu cechują się empatią wobec świata przyrody.

Postawy etyczne wobec świata przyrody

Podejście kreacyjne. Można powiedzieć, że w takim podejściu zastępujemy Boga, ale w naszych działaniach nie bierzemy pod uwagę natury każdego, zmienianego przez nas, bytu. Hodujemy w szkółkach formy drzew i krzewów dostosowanych do naszych zmiennych gustów, pomijając, występujące w przyrodzie, naturalne formy

tych roślin. Kilka lat temu zaproponowałem, żeby do drzew i krzewów podchodzić podobnie, jak do jajek dostępnych w sklepach, to znaczy brać pod uwagę czy ich powstanie wiąże się z bólem i krzywdą (Rylke 2013). To znaczy, że te drzewa i krzewy, które same wyrosły, bez pomocy człowieka, powinniśmy traktować jak jaja ekologiczne. Te drzewa, które człowiek posadził, ale są zdolne do samodzielnego rozmnażania, traktować jak jaja pochodzące z wolnego wybiegu. Te drzewa, które nie mogą się rozmnażać, ale się rozwijają, traktować jak jaja z chowu ściółkowego. Natomiast takie drzewa, które sadi się w betonowych wannach czy pojemnikach, które są skazane na śmierć i sukcesywną wymianę, traktować jak jaja z chowu klatkowego. Traktować jak jaja, których przyzwoity człowiek nie weźmie do ust (ryc. 309). W ogrodzie, który projektujemy, dobrze powinny się czuć, oprócz ludzi, także żyjące w nim rośliny i zwierzęta, bo miejsce zbudowane na krzywdzie innych istot nie jest dobrym miejscem także dla człowieka.



Ryc. 309. Drzewa w pojemnikach na ul. Świętokrzyskiej w Warszawie.

Podejście obozowe. W takim podejściu narzucamy roślinom i zwierzętom represyjne formy istnienia. Funkcjonujemy, jak obozowy kapo, czy więzienny klawisz, którego zadaniem jest ograniczyć wolność więźnia, a w skrajnym wypadku doprowadzić do jego śmierci. Tolerujemy istnienie roślin, ale poddajemy je torturom, żeby ograniczyć ich naturalny rozwój. Przycinamy drzewa i krzewy, strzyżemy trawę (ryc. 310). Zabijamy truciznami owady i niepożądane rośliny. Jak pisze Halina Barbara Szczepanowska (2001) przycinanie roślin wiąże się z ogromnym ich stresem i w efekcie prowadzi do śmierci roślin. Architektura krajobrazu powinna być działalnością pozytywną, zarówno dla ludzi, jak i innych istot. Nie są dobrym tworzywem estetycznym widoczne uszkodzenia i zniekształcenia naturalnych form roślin.



Ryc. 310. Ogród formowanych drzew

Podejście utylitarne. Jest pokrewne do podejścia obozowego. W końcu Auschwitz, czy Kołyma były modelowymi robotniczymi osiedlami pracy przymusowej. Przy podejściu utylitarnym tak organizujemy przyrodę, żeby nie sprawiała nam kłopotu. Stosujemy rośliny iglaste, żeby nie było problemu z opadającymi liśćmi. Reszta, to trawnik tak urządzony, żeby można go kosić ciężkim sprzętem. Zabiegi pielęgnacyjne (opryski) wykonujemy także ciężkim sprzętem. Elementy dekoracyjne ogrodu są trwałe, wykonane z betonu lub tworzywa sztucznego. Dobra przyroda to martwa przyroda. Ideałem jest pokrycie całego terenu kostką betonową, eliminacja zabiegów pielęgnacyjnych i ewentualnie, zamiast nich - remonty oraz okresowe przebudowy tak urządzonej przyrody (ryc. 311). Ziemia pokryta nieprzepuszczalną powierzchnią wiąże się z zabiciem i trwałą utratą miejsca do życia milionów, bytujących w glebie, istot. Projektowanie martwych krajobrazów nie powinno być zadaniem dla architektów krajobrazu.



Ryc. 311. Ogród utylitarny

Podejście rasistowskie. Przy takim podejściu, podobnie jak to definiowała rasistowska eugenika, rozróżniamy rośliny dobre – rodzime i złe – obce, które trzeba zniszczyć. Na terenie Polski, w wypadku wszystkich populacji ten podział jest sztuczny, bo w naszej strefie klimatycznej rytm zlodowaceń i równoleżnikowy układ pasm górskich, powodował ciągłą wymianę różnych populacji roślin, zwierząt i ludzi. Globalizm wywołuje nie tylko procesy przemieszczania się ludzi, ale także wszystkich gatunków roślin i zwierząt. Szczególnie gatunki pochodzące ze zbliżonych stref klimatycznych, przeniesione bez swoich naturalnych środowiskowych ograniczeń, występują często w formie gradacji, wypierając gatunki miejscowe. Pamiętajmy jednak, że jest to sytuacja przejściowa i migrujące gatunki zajmują przede wszystkim nisze ekologiczne w zdegradowanym środowisku, które ustabilizowane populacje zasiedlają z trudem. Dlatego przy określaniu degradacji środowiska został przyjęty wskaźnik obcości flory. Ten wskaźnik określa ilość roślin obcego pochodzenia, w stosunku do wszystkich występujących gatunków (Wysocki, Sikorski 2010). Naturalnie wszystkie uprawy monokulturowe osiągają tu wartość maksymalną. Ale rasizm nie dotyczy naszych niewolników, czyli roślin uprawnych, ale roślin, które zasiedlają te środowiska w sposób naturalny. Spośród 3476 roślin naczyniowych w Polsce (Tokarska-Guzik B. i in. 2012), 939, to gatunki obce. Z drzew i krzewów za inwazyjne, a w rezultacie podlegające eksterminacji, uznano m. in.: klon jesionolistny (*Acer negundo*), bożodrzew gruczołkowaty (*Ailanthus altissima*), świdoliwę (*Melanchier spicata*), wiązowiec zachodni (*Celtis occidentalis*), dereń rozłogowy (*Cornus sericea*), jesion pensylwański (*Fraxinus pennsylvanica*), orzech włoski (*Juglans regia*) (ryc. 312), czerechę amerykańską (*Prunus serotina*), dąb czerwony (*Quercus rubra*) grochodrzew (*Robinia pseudoacacia*), wreszcie różę pomarszczoną (*Rosa rugosa*). Architekt krajobrazu nie powinien do projektowania podchodzić z gotowymi receptami, które gatunki są dobre, a które złe, bo każde miejsce jest inne, także przyrodniczo i wymaga innego wobec niego postępowania.



Ryc. 312. Orzech włoski przy drodze

Podejście modernistyczne. Modernizm, to po polsku nowoczesność, czyli przy podejściu modernistycznym (nowoczesnym) zakładamy, że nowe jest lepsze od starego. A my mamy wokół siebie stare drzewa, stare domy i stary krajobraz. Trzeba to odnowić, a według nowego słownika – zrewitalizować. Jak to zrobić? Wyciąć drzewa przy drogach, żeby nie zabijały kierowców. Wyciąć drzewa tam, gdzie chodzą ludzie, żeby im gałęzie nie spadły na głowę. Wyciąć drzewa w mieście, żeby nie zaśłaniały architektury. W ogóle wyciąć w mieście drzewa, bo nowoczesne miasto ma być zwarte, a nie rozproszone. Tym bardziej, że drzewa śmieć, ich korzenie przeszkadzają instalacjom podziemnym, a gałęzie instalacjom nadziemnym. Drzewa i krzewy przeszkadzają w inwestycjach, bo ciężki sprzęt wymaga przestrzeni. Kiedy już kochający nowoczesność mieszkańiec miasta wszystko zniszczy, to hołdujący nowoczesnemu podejściu, kocha przyrodę pod postacią: ogrodów na dachach (ryc. 313), ogrodów wertykalnych, ogrodów tymczasowych i drzew w pojemnikach. Podchodzący modernistycznie człowiek, jak dawny myśliwy, po zabiciu zwierząt, wiesza sobie na ścianach ich skóry i rogi. Trofea zabitej przyrody. Środowisko przyrodnicze kształtuje się długo. Jeżeli przy projektowaniu krajobrazu tego środowiska nie zniszczymy, tylko je wykorzystamy, to zyskamy kilkanaście lub kilkadziesiąt lat dzielących nas od optymalnego stanu projektowanego przez nas krajobrazu.



Ryc. 313. Ogród na dachu

Podejście arystokratyczne. Arystokrata gardzi pospolitością, a ceni sobie to, co jest wyjątkowe i drogie w utrzymaniu. W takim wypadku nie cenimy drzew rodzimych, pospolitych, ale cenimy rzadkie, egzotyczne. Podejście arystokratyczne zostało zapisane w Dzienniku Ustaw z 2004 roku, w którym podany jest cennik opłat za usunięcie drzew. W tym cenniku drzewa egzotyczne zostały wycenione najwyżej. Podejście arystokratyczne stoi w sprzeczności również z obowiązującym w Polsce podejściem rasistowskim, ponieważ w grupie najniżej wycenionych drzew, obok rodzimych drzew: topoli, wierzby, olszy, występują drzewa uznane za inwazyjne: klon jesionolistny i grochodrzew. W grupie najwyżej wycenionych, to znaczy 25 razy wyżej niż gatunki pospolite, mamy obok cisa i cypryśnika, same gatunki obce: tulipanowce, magnolie,

korkowce, miłorzęby (ryc. 314), metasekwoje i uznany za gatunek inwazyjny bóżdrzew. Czasem możemy wykorzystać egzotyczne drzewo, jako okaz soliterowy w ogrodzie, ale pamiętajmy, że takie drzewo ma problemy w kooperacji z innymi roślinami, dla których jest ono obce i obcy jest fitosocjologiczny język porozumiewania się tych roślin. Kolekcje roślin powinny znajdować się w arboretach, które są dla roślin odpowiednikiem ogrodów zoologicznych.



Ryc. 314. Miłorzęba

Podejście kolekcjonerskie. Nasza żądza posiadania, zauważalna w kolekcjonerstwie artefaktów, dotyczy także roślin. Przedmiotowe traktowanie materialnych przedmiotów zostało przeniesione, na podobnie przedmiotowe, traktowanie organizmów żywych. Kolekcjonujemy dziwne rośliny, czy to w mieszkaniu, czy na skrawku posiadanej przez nas ziemi. Wymieniamy się nimi z innymi kolekcjonerami. O każdej roślinie potrafimy snuć długie opowieści. Im okaz dziwniejszy i z większym trudem zdobyty, tym ciekawszy. Powoli nasza kolekcja zmienia się w roślinny gabinet osobliwości. To, co jest pasją w małej skali, przy projektowaniu krajobrazu staje się kosztownym dziwactwem, które wymaga stałych zabiegów pielęgnacyjnych (ryc. 315).



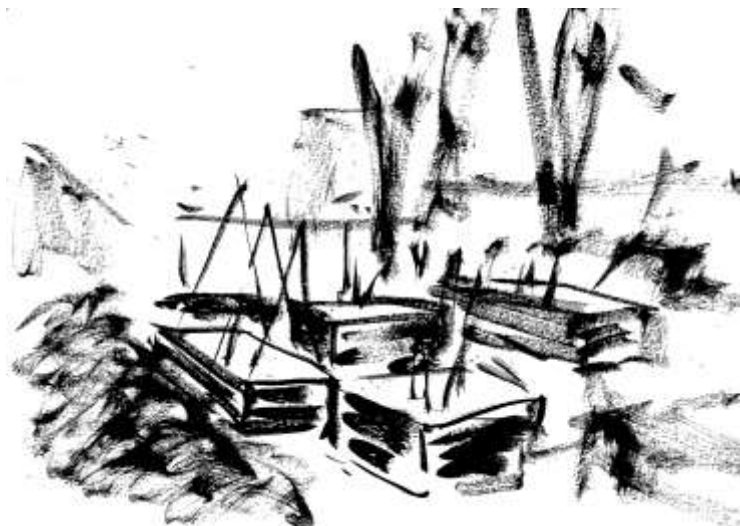
Ryc. 315. Kolekcja roślin

Podejście hedonistyczne. Podejście hedonistyczne, przejawia się w budowie ogrodu służącego tylko naszej wygodzie. Takie podejście może mieć charakter indywidualny i zbiorowy. Podejście indywidualne przejawia się poprzez budowę ogrodu zaplanowanego jako tzw. zewnętrzny pokój, to znaczy pokój leżący na zewnątrz domu (ryc. 316). Nie jest on miejscem dla roślin i zwierząt, ale zewnętrznym pomieszczeniem mieszkalnym, przeznaczonym dla człowieka. Gleba takiego ogrodu nie jest glebą, ale podłogą, krzewy i drzewa są traktowane jako ściany naszego pokoju, a to, co się w takim pokoju mieści, to są meble, ewentualnie ozdoby. Wszystko, co ponadto tam wyrośnie lub się pojawi, jest usuwane mechanicznie lub chemicznie. Podejście hedonistyczne na większą skalę, to tworzenie zewnętrznych pomieszczeń o przeznaczeniu publicznym. Przykładem tak zakładanych miejskich parków były tzw. WOWER-y, czyli wielofunkcyjne ośrodki wypoczynkowo rozrywkowe (Pokorski, Siwiec 1985). Tak zbudowane parki posiadały wnętrza przeznaczone do pełnienia różnych funkcji, ale tylko dla ludzkich użytkowników, a nie dla roślinnych i zwierzęcych mieszkańców tych miejskich terenów zieleni. Architektura krajobrazu jest inna niż architektura i nie powinna powielać wzorów pomieszczeń zamkniętych, nie tylko ze względu na materię dzieła, ale również przez konieczność umiłowania przyrody, w której architekt krajobrazu pracuje.



Ryc. 316. Ogród jako zewnętrzny pokój

Podejście manipulacyjne. Przy podejściu manipulacyjnym rośliny i zwierzęta stają się narzędziem w naszych relacjach politycznych i społecznych. Czasem stają się narzędziem używanym w politycznych sporach z władzami miasta o budowę bardziej przyjaznego środowiska, jak to jest w wypadku partyzantki ogrodniczej. Czasem są wykorzystywane do nawiązywania kontaktów społecznych, jak to jest w wypadku ogrodnictwa miejskiego (ryc. 317). Czasem służy do leczenia zaburzeń społecznych i psychicznych, jak w hortiterapii, ale same rośliny i ich pożytki są tu traktowane przedmiotowo, właśnie jako narzędzia, a nie jako żyjące istoty.



Ryc. 317. Miejski ogród społeczny

Podejście afirmacyjne. Takie podejście występuje wtedy, kiedy wyłączamy się ze świata przyrody. Mówimy wtedy tak: *Przyroda ponad wszystko. Stwórzmy roślinom optymalne dla nich środowisko – najlepiej rezerwat przyrody.* Trzeba jednak pamiętać, że jeśli stworzymy rezerwat nawet ze starego lasu, to będzie to wyglądało jak wypuszczenie na wolność stada krów czy świń. Te drzewa, podobnie, jak krowy czy świny, po prostu zginą (ryc. 318). Uschnięte drzewa zostaną zastąpione przez inne drzewa, ale dopiero przez te, które na ich miejscu wyrosną. Pozostawiony sobie las zmieni się w inny, chociaż dzisiaj nie wiadomo jaki, bo w grze przyszłości uczestniczą dzisiaj także imigranci z innych kontynentów. W każdym razie ten proces przemian będzie trwał długo, nawet do trzystu lat i w międzyczasie przestaniemy pamiętać, o co w tym wszystkim chodziło. Dlatego podejście afirmacyjne wiąże się z utopijnymi ideologiami o charakterze panteistycznym, przeważnie niezwracające uwagi na prawa i porządek przyrody. Architekt krajobrazu tworzy środowisko dla ludzi, dbając, żeby w tym działaniu uwzględniać dobro przyrody. Architekt krajobrazu nie jest jednak przyrodnikiem, który pomija w kształtowaniu środowiska największą żyjącą w tym środowisku populację, czyli ludzi.



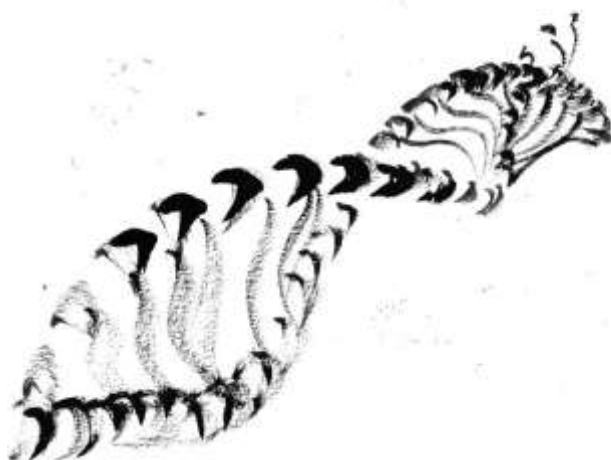
Ryc. 318. Uschnięty las świerkowy

Czy, jak z tego przeglądu widzimy, każde z naszych podejść do świata przyrody jest obarczone złem? Oczywiście nie, ale każde jest obarczone niebezpieczeństwem naszego egoizmu, a także naszym niezrozumieniem świata przyrody. Architektura krajobrazu nie może budować środowiska dla populacji człowieka, nie biorąc pod uwagę innych występujących w tym krajobrazie populacji. Powinna być nie tylko zawodem zaufania społecznego, ale także zawodem zaufania środowiskowego.

Świat przyrody

Przeanalizowaliśmy, jakie podejścia do przyrody nas cechują i jak niewiele jest w nich zrozumienia dla rzeczywistych jej potrzeb. Jeżeli spojrzymy na przyrodę, jak na system o charakterze organizmu, to podobnie, jak w wypadku człowieka, uszkodzenie pewnych elementów przyrody pociąga za sobą groźne skutki, a inne elementy w przyrodzie mogą ulec regeneracji. W związku z tym zastanówmy się, co jest dla przyrody niezbędne i zwróćmy uwagę przynajmniej na minimalne wymagania, jakie świat przyrody nam stawia.

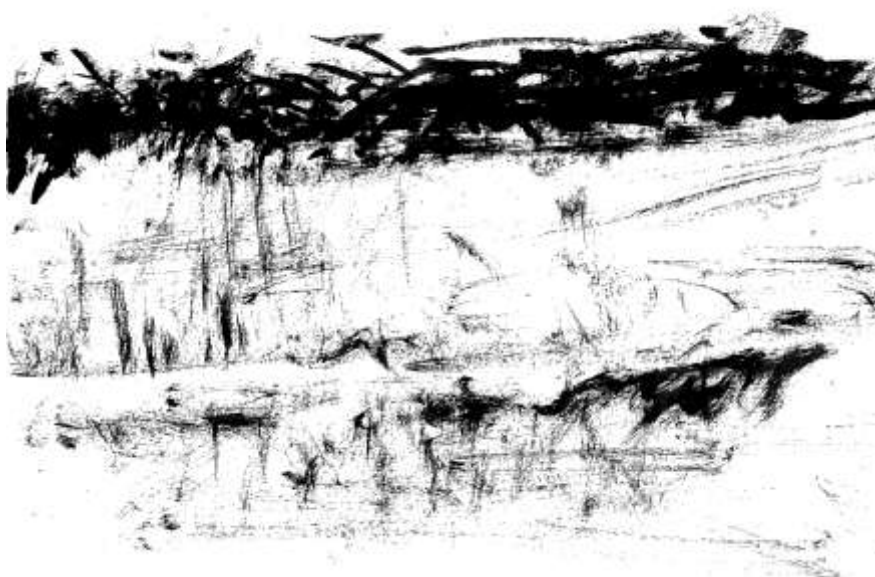
Geny. Odkryte przed półwieczem geny zdominowały nasze myślenie o świecie przyrody. Powstała nawet nowa gałąź nauki – socjobiologia, stawiająca geny na pozycji podmiotowej. Klonowanie organizmów jest współczesnym wyzwaniem, ale pamiętajmy, że rozmnażanie wegetatywne, czyli klonowanie jest w świecie roślinnym powszechne. Stąd, jeżeli utracimy unikalną roślinę, tracimy wraz z nią całą linię jej potomków. Dlatego, na przykład, utrata mrozoodpornego egzemplarza rośliny, to utrata możliwości przesunięcia w Polsce granicy występowania całego gatunku. Porzucenie starej odmiany jabłoni oznaczać może jej utratę na zawsze. Trzeba więc pamiętać, że podstawą reprodukcji w świecie przyrody jest zasób zawartych w nim genów (ryc. 319). Przy rozmnażaniu płciowym ograniczenie liczebności populacji powoduje chów wsobny i degenerację. Przy rozmnażaniu wegetatywnym, utrata jednego osobnika oznaczać może utratę całej odmiany. Stąd przy projektowaniu musimy uwzględnić bioróżnorodność obszaru, w którym podejmujemy działania.



Ryc. 319. Spirala genów

Gleba. Jeżeli przyjmiemy, że interesuje nas to, co wyrasta z ziemi, to pamiętajmy, że to, co rośnie, bzyczy i sapie, zależy od tego, jaka jest sama ziemia, a właściwie żyzna

jej warstwa, czyli gleba. Powstanie dojrzałej gleby, zależnie od warunków, trwa od kilkuset do kilku tysięcy lat (Czępińska-Kamińska 2010). W glebie żyje więcej organizmów niż na jej powierzchni i od funkcjonowania gleby zależy sprawne działanie, widocznego na jej powierzchni, systemu przyrodniczego. Takim miernikiem jakości funkcjonowania systemu przyrodniczego może być zawartość węgla organicznego w glebie. W dojrzałym lesie, ilość tego węgla w dziesięciocentymetrowej warstwie gleby jest porównywalna do ilości węgla organicznego zawartej w drzewach samego lasu (Szyszko 2010). Warstwa żywa gleby jest płytka i łatwo ją zniszczyć nie tylko mechanicznie, ale także chemicznie przez zasolenie lub zatrucie tzw. środkami ochrony roślin (ryc. 320). Dotąd dbano o zdjęcie i zabezpieczenie żyznej warstwy ziemi. Przy obecnym projektowaniu najlepiej będzie, jeżeli nie będziemy jej naruszali.



Ryc. 320. Przekrój przez glebę

Woda. Do życia potrzebne są dwa elementy, na których opiera się fotosynteza: światło i woda. Nie woda pojmowana abstrakcyjnie, ale konkretna jej ilość w konkretnym miejscu. Torturując ludzi przy pomocy wody, albo jej nie dajemy, wywołując pragnienie, albo, przy podtapianiu, podajemy jej zbyt wiele. To samo odnosi się do wszystkich istot żywych. Szczególnie ważne jest to w wypadku roślin, które nie mogą same wyruszyć w poszukiwaniu wody. Znajdujemy się w strefie geograficznej o określonym poziomie opadów i pochyłości terenu, który powoduje spływ wody do Bałtyku. Obszary o utrudnionym spływie wód opadowych, stanowią naturalne zbiorniki wodne i powinny podlegać ochronie. Próba osuszenia poleskich bagien naruszyła poziom wód podziemnych w Europie sięgający aż do Hamburga. W Polsce znaczenie wody wzrasta i staramy się powstrzymać ich spływ poprzez renaturyzację rzek (Żelazo, Popek 2014). Tylko ta woda, która wsiąknie w ziemię służy rozwojowi życia. Tam, gdzie uczynimy nieprzepuszczalną przestronę na powierzchni ziemi, uniemożliwiamy życie. Dlatego w krajach o trwałym deficycie wody wpuszczanie wody opadowej do kanalizacji uważane jest za zbrodnię. Dzisiaj niezbędnym nawierzchniom nieprzepuszczalnym (komunikacja, powierzchnie architektoniczne) powinny zawsze

towarzyszyć urządzenia pochłaniające wody opadowe. Projekty nieuwzględniające takich urządzeń są uważane za nieprofesjonalne. Trzeba też pamiętać, że woda płynie zgodnie z ukształtowaniem terenu, czy jak w wypadku wód podziemnych zgodnie z ukształtowaniem pokładów wodonośnych. Kierunek spływu wód określa w wyniku tego kierunek przebiegu procesów przyrodniczych.

Siedlisko. Gleba i woda tworzą razem z lokalnym klimatem siedlisko, czyli zespół roślin i zwierząt, charakterystycznych dla danego miejsca. Można wyróżnić siedlisko potencjalne, abstrakcyjne, które się utworzyło bez naszego udziału i do którego najbardziej podobny jest stary rezerwat przyrody i środowisko rzeczywiste, to znaczy takie, jakie w danym miejscu stworzył człowiek. Będą to łąki na miejscu siedlisk łęgowych, pola na grądach, lasy na siedliskach borów i wreszcie mieszkania ludzi w miejscu świetlistych dąbrów. Człowiek, podobnie, jak rośliny i zwierzęta, wymaga właściwego dla siebie siedliska. Dawniej ludzi, którzy mieszkali w niewłaściwych siedliskach szybko dopadał reumatyzm i inne choroby, bo organizm ludzki też ma swoje preferencje. Dzisiaj centralne ogrzewanie i klimatyzacja tworzą sztuczne klimaty i szczególnie w miastach zabudowuje się tereny, które kiedyś pozostawiano, jako nienadające się do zamieszkania. Mieszkający w gruncie zabójca utracił wyrazistość, ale nie utracił jadu. Efekty tego mogą być tragiczne. Przy projektowaniu trzeba uwzględnić, że siedliska wilgotne nie powinny być przez ludzi zamieszkiwane, bo są dla nich zabójcze, ale takie siedliska są właściwe dla innych organizmów. Żywe środowiska torfowiskowe, to najwydajniejsze ekosystemy. Zajmując 3% powierzchni globu, gromadzą 33% zasobów węgla glebowego i 10% zasobów słodkiej wody. Każdy hektar takiego torfowiska pochłania 733kg CO₂. Siedlisko torfowiskowe jest jednak łatwo zniszczyć. Martwe torfowisko, zamiast pochłaniać CO₂, wydała dwutlenek węgla do atmosfery (Tobolski 2015). Projektując krajobraz powinniśmy pamiętać zarówno o środowisku, jak i o ludziach w nim żyjących.

Sukcesja. Jakie są relacje pomiędzy roślinnością rzeczywistą, czyli tą, która w danym miejscu rośnie, a roślinnością potencjalną, czyli taką, która w tym miejscu powinna rosnąć? W naturze procesy sukcesyjne wywołują na przykład pożary, które niszczą rośliny i zwierzęta. Sukcesja, to proces regeneracji zniszczonego środowiska. W kulturze upraw rolnych taki proces następuje, kiedy przestajemy uprawiać ziemię i pozostawiamy ją odłogi. Dzisiaj porzucone i zniszczone siedliska możemy rozpoznać po łanach nawłoci, która jako pierwsza je zasiedla. W takich miejscach najpierw pojawiają się zioła i trawy, potem krzewy i drzewa lekkonasienne, wreszcie drzewa i roślinność runa docelowe, stosowne do siedliska. Ten proces trwa 150 lat i więcej. Na każdym etapie tego procesu występują inne zespoły roślin i zwierząt. Mozaika takich stadiów sukcesyjnych tworzy krajobraz bogaty w różnorodne nisze ekologiczne, przypominający naturalny krajobraz sawanny, w którym człowiek się ukształtował. Stąd nasze preferencje dla takich mozaikowych układów, których reprezentantem jest park. Mamy w nim zarówno otwarte przestrzenie łąk, krzewy, pojedyncze drzewa i grupy drzew, jak i zwarty drzewostan. Taki park wymaga stałych zabiegów pielęgnacyjnych zmierzających do zahamowania procesów sukcesyjnych, a więc koszenia łąk, wymiany drzewostanu, czyszczenia zbiorników wodnych etc. Dobrze prowadzony stary park możemy poznać po tym, że rosną w nim drzewa we wszystkich grupach

wiekowych. Taki park jest dobrym przykładem współistnienia bogatego świata przyrody z populacją ludzi.

Ekotony. Są w przyrodzie miejsca wyjątkowe, w których zachodzące procesy są szczególnie intensywne. To miejsca, w których stykają się dwa siedliska, a więc miejsca gdzie występuje zdwojona liczba możliwości występowania roślin i zwierząt. Najważniejsze z nich to te, które leżą na granicy wód, bo tam stykają się już dwa odrębne światy żywych istot (ryc. 321). Ale też będą to miedze między polami i pasy leśne. Pamiętajmy, że większość zapylających owadów zbiera pożytki z kwiatów rosnących w odległości 100-200 metrów. Jeżeli wystąpi na tym obszarze brak pożytków przez dłuższy czas, zapylające owady zginą z głodu. Bogatymi ekotonami są na przykład przydrożne rowy, do których spływa z drogi woda i zabite przez samochody owady. Wąska miedza będzie ekotonem ubogim, ale tylko na niej występuje różnorodność roślin i zwierząt, pozwalająca na ewentualne skolonizowanie opuszczonych pól. Jeżeli wystąpi na niej pasmo krzewów, to dojdzie drugie piętro ekotonu ze specyficznymi owadami i ptakami. Jeżeli będą tam też drzewa ze swoimi mieszkańcami, to taki ekoton będzie w trójnasób bogaty. Ekotony są jak drogi, którymi wędruje przyroda.

Płaty, korytarze i matryce. Utrzymanie systemu przyrodniczego jest szczególnie ważne w krajobrazie miasta, gdzie istnieją dla niego różne bariery architektoniczne. Przyjęty, jako miejski system przyrodniczy, w którym przyroda może na minimalnym poziomie egzystować, to system nazywany, jako: płaty, korytarze i matryce. Płaty, to obszary o powierzchni biologicznie czynnej, w której mogą przebiegać procesy przyrodnicze; korytarze, to występujące w mieście przyrodniczo czynne elementy linearne, w których następuje migracja i przepływ efektów zachodzących w płatach procesów przyrodniczych; matryce, to tło, kontekst krajobrazowy, czyli obszary z procesów przyrodniczych częściowo wyłączone (Cieszewska 2004). W takim systemie należy dbać o funkcjonowanie przyrody w obszarze płatów i minimalizować przeszkody na drodze migracji elementów przyrody w korytarzach. To znaczy, jeżeli na przykład stawiamy ogrodzenie, to nie robimy betonowych opasek i pozostawiamy przerwę pomiędzy ogrodzeniem i gruntem. Pamiętajmy także, że procesy przyrodnicze przebiegają zarówno w gruncie, jak na jego powierzchni, a także na wyższych piętrach, wśród krzewów i koron drzew. Pamiętajmy też, że kierunek przebiegu procesów przyrodniczych nie tworzy struktury rysunku abstrakcyjnego, ale następuje zgodnie z kierunkiem przepływu wód opadowych, czyli zależy od ukształtowania terenu.

Przyroda krajobrazów pospolitych. Wagę krajobrazów pospolitych, które przywołała Europejska Konwencja Krajobrazowa dla zamieszkujących je społeczności ludzi, należy odnieść również do świata przyrody. Krajobraz pospolity, to krajobraz, który nas otacza. Dzisiaj mieszkamy przeważnie w zwartych osiedlach otoczeni ubogim, także pod względem przyrodniczym, krajobrazem. W mieście, oprócz przestrzeni przyrodniczych przeznaczonych dla ludzi, powinny znajdować się przestrzenie opuszczone, które w danej chwili nie są miastu potrzebne. Tam mieszkają rośliny i zwierzęta, które posiadają własną osobowość, które nie są naszym produktem. Tam mogą się rozgrywać naturalne procesy interakcji pomiędzy ludźmi i przyrodą, czyli wzajemne poznawanie się i budowanie szacunku. Janusz Janecki w 1983 roku, o takich enklawach przyrody tak pisał w podsumowaniu książki „Człowiek a roślinność synantropijna miasta na przykładzie Warszawy”: *Istnienie takich mikrokrajobrazów w aglomera-*

cjach miejskich przyczynić się może do zmiany utrwalonego w naszej świadomości stosunku do natury jako ludzkiego przeciwnika. Jeżeli przywykniemy do faktu, że wśród nas przyroda może egzystować nie tylko w postaci uporządkowanej, poskromionej narzuconą miarą, staniemy się może lepsi, zaczniemy powszechniej posługiwać się kategoriami odpowiedzialności za losy istot i ich zbiorowisk, stanowiących wraz z nami ekologiczną całość. Jeżeli oprzemy się na przytoczonych we wstępie słów naszych duchowych przewodników i uznamy powiązania, przez które Ojciec nas zjednoczył ze wszystkimi bytami, to pozostawmy w rękach Boga i stworzonego przez Niego świata przynajmniej skrawki wolnego świata przyrody. I te skrawki nie powinny występować pod postacią niedostępnych człowiekowi rezerwatów, w których umierają ostatni Indianie. Te skrawki powinny nam towarzyszyć, żebyśmy zawsze w mowie stworzeń słyszeli głos i objawienie Stwórcy. Przecież kwiaty nie kwitną dla nas, ale dla tysięcy gatunków owadów, które pomagają roślinom w wymianie genów. Piękno kwiatów wabi owady, my tylko z owadami dzielimy zachwyt nad ich pięknem.

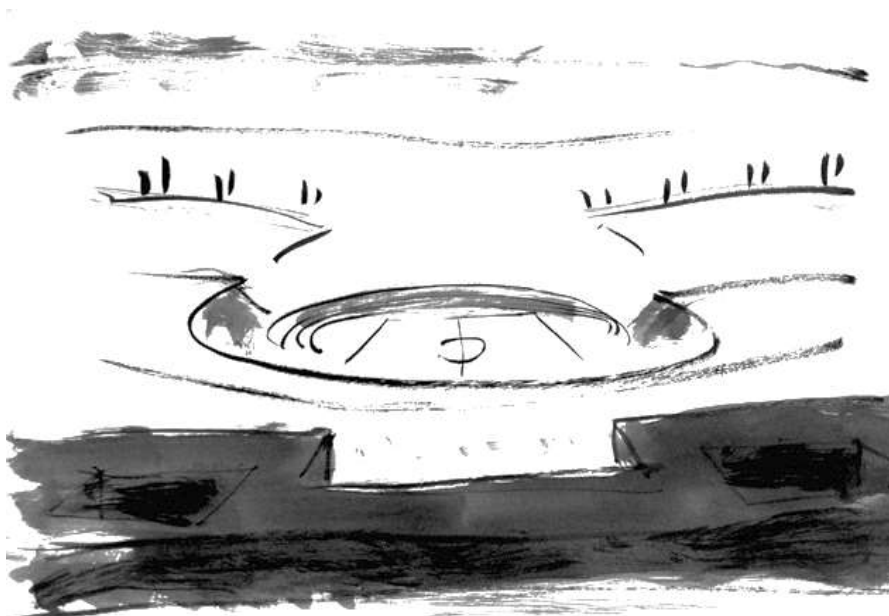
W odniesieniu do krajobrazów pospolitych powinienem powrócić do tytułowego, przyrodniczego kontekstu projektowania krajobrazu. Ten kontekst powinien być nacechowany zrozumieniem i empatią do innych, funkcjonujących obok nas stworzeń, które żyją w krajobrazach pospolitych, które także projektujemy. Proces powiązania naszego bytowania we wspólnocie z innymi istnieniami musi jednak najpierw zaistnieć w naszej świadomości, żeby stopniowo powstał w nas stosunek uczucia, empatia, wobec tych istnień.

Artystyczne zasady projektowania

Funkcjonalizm, który głosił pierwszeństwo przydatności przed wyglądem przedmiotów i przestrzeni, dość skutecznie wygonił sztukę z obszaru architektury krajobrazu, ale też generalnie wygonił ją z otoczenia człowieka. Utożsamienie formy z pełnioną przez tę formę funkcją w przestrzeniach i w przedmiotach użytkowych, odegrało ważną rolę w skoku cywilizacyjnym, który przebiegał na przełomie XIX i XX wieku, równoległe do pierwszego przejścia demograficznego, charakteryzującego się gwałtownym wzrostem ludności. Podporządkowanie formy funkcji pozwoliło na wyposażenie rosnącej liczby ludności w tanie i funkcjonalne przedmioty, a także skonfigurowane z nich systemy, ułatwiające życie w środowisku, przede wszystkim w środowisku miejskim. Pozwoliło to również na skomasowane umieszczenie tych przedmiotów i systemów w przestrzeniach funkcjonalnych. Odbył się to kosztem środowiska kształtowanego uprzednio zgodnie z potrzebami estetycznymi a nie, kształtowanego wyłącznie jako środowisko funkcjonalne. Takim środowiskiem o charakterze estetycznym był przede wszystkim ogród ozdobny. Równocześnie za dzieła sztuki uznawano przedmioty pozbawione funkcji, ale ukształtowane zgodnie z zasadami czystej formy. Takimi artefaktami nie mogły być oczywiście formy żywe, ukształtowane przez przyrodę. To, oraz prymat funkcji nad dekoracją spowodowało, że niemal do końca XX wieku współczesny ogród nie był uważany za dzieło sztuki, chociaż za dzieła sztuki uważano zachowane ogrody zabytkowe. W połowie XX wieku w krajach, które wypracowywały nowe wzory kultury, zakończył się wzrost demograficzny i związana z tym konieczność

budowy funkcjonalnego środowiska kosztem piękna form użytkowych. Spotkało się to z reakcją w postaci prób odbudowy środowiska estetycznego. Najpierw zareagowała na nowe potrzeby architektura, która pierwsza wprowadziła do środowiska człowieka funkcjonalizm. Podobnie, jak pod koniec XIX wieku, w poszukiwaniu estetycznego wzoru, zaczęła się oglądać na piękno natury. Fiński architekt Alvar Aalto w 1938 roku otworzył widok z willi Mairea na krajobraz i stworzył pojęcie architektury organicznej, czyli budowanej na kształt żywych organizmów. Oparty na kubizmie styl art deco, który przy pomocy elementów rytmicznych organizował przestrzeń ogrodu, stał się, po wprowadzeniu architektury i rzeźby organicznej, nieaktualny. Zamiast form rytmicznych, do organizowania przestrzeni ogrodu wprowadzono płynne formy abstrakcyjne. Były to miękkie linie układów wodnych takie, jak basen w willi Mairea. Granice zadrzewień i ciągi komunikacyjne nie miały już układu ortogonalnego, ale były prowadzone po krzywiznach, chociaż nie były prowadzone tak schematycznie jak w XIX wiecznych ogrodach kaligraficznych. Teraz tworzyły zindywidualizowaną tkankę formalną, skomponowaną z liniami krajobrazu naturalnego. W architekturze krajobrazu rysunek rzutu na projekcie był traktowany jako forma dzieła sztuki abstrakcyjnej i stał się podstawą do oceny estetycznej jakości projektu.

W Polsce podstawy architektury organicznej podchwycili Wojciech Fangor, Jerzy Sołtan i Zbigniew Ihnatowicz, architekci skupieni w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (Leśniakowska 2005). Zbudowany przez nich w 1954 roku kompleks sportowy Warszawianki w Warszawie otworzył się widokowo na daleki krajobraz doliny Wisły i prawy jej brzeg (ryc. 275). W rezultacie architektura, obok funkcji, zaczęła doceniać element piękna, chociaż zawarty on był nie w obiektach sztuki lub dekoracji, a w widoku na krajobraz. Wartość takiego widoku możemy zaobserwować w jednej z przytoczonych wcześniej, metod projektowania. Wychowanek, przytoczonych wcześniej twórców Warszawianki z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Janusz Skalski za główną wartość projektowanego krajobrazu uznawał komfort dalekiego widzenia.



Ryc. 321. Wojciech Fangor, Jerzy Sołtan i Zbigniew Ihnatowicz. Kompleks sportowy Warszawianki w Warszawie, 1954

Artefakty sztuki w krajobrazie

W XX wieku rozwinęła się sztuka abstrakcyjna, która stworzyła nowy typ artefaktów opartych na formach abstrakcyjnych skonstruowanych zgodnie z zasadami czystej formy, czyli pozbawionej odniesień i znaczeń konwencjonalnych. Takie artefakty nie stanowiły odwzorowania rzeczywistości, ale kreowały nowe, nie występujące w rzeczywistości formy. Modernizm takie artefakty, stworzone od podstaw i pozbawione funkcji, zaakceptował jako wytwory nowoczesnej sztuki. Część z nich doskonale wpisywała się w krajobraz, stając się istotnym elementem wzbogacającym tło krajobrazowe. Utylitarna, czyli zgodna z nadaną jej funkcją wypoczynkową i rozrywkową, forma ogrodu uzyskiwała status artystyczny dopiero wtedy, kiedy została wykorzystana jako tło do pokazania nieużytecznych artefaktów sztuki, przede wszystkim rzeźb. Ojciec rzeźby organicznej, czyli opartej na budowie materii organicznej, Anglik Henry Moore, w 1940 roku umieścił swoje rzeźby w ogrodzie *Perry Green*. Rozpoczął tym powszechny trend umieszczania rzeźb w przestrzeni otwartej. Od połowy XX wieku nie unikano już pozbawionego funkcji krajobrazu, ale uważano, że komponent artystyczny takiego krajobrazu tworzą, występująca w nim architektura lub rzeźba. Sam ogród, czy krajobraz, mogą pełnić różne funkcje, ale forma i znaczenie, czyli przejawy sztuki, są przypisane do pomieszczonych w nich artefaktów architektonicznych lub rzeźbiarskich. Ten nurt, po przerwie na socrealizm, wystąpił także w Polsce. Zespół swoich rzeźb, opartych na organicznej abstrakcji, w parku, przy swojej pracowni w Mogielnicy, umieścili w 1963 roku małżeństwo Franciszek Strynkiewicz i Barbara Bielinus-Strynkiewicz (ryc. 323).



Ryc. 322. Franciszek Strynkiewicz, Barbara Bielinus-Strynkiewicz. Rzeźby w Mogielnicy

W tym samym czasie na licznych w Polsce plenerach rzeźbiarskich, przede wszystkim w Elblągu, realizowano i umieszczano w krajobrazie rzeźby abstrakcyjne. Przykładem takiej formy przestrzennej adresowanej do konkretnego krajobrazu jest *Na morzu* Stanisława Sikory z 1965 roku. W 1968 roku wzdłuż ulicy Kasprzaka w Warszawie umieszczono zespół metalowych rzeźb, jako uzupełnienie funkcjonalnej formy ulicy miejskiej. Od 1963 roku w Parku Śląskim w Chorzowie tworzone galerie rzeźb plenerowych. Ten nurt rozwinął się w następnych latach w tworzenie parków rzeźb, pełniących rolę ekspozycji muzealnych. W Polsce taka kolekcja rzeźb istnieje w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Równocześnie, towarzysząca ekspansji gospodarczej Japonii, popularność ogrodów tworzonych w stylistycznej konwencji buddyzmu Zen, zwróciła uwagę na wartość takich artefaktów, jak kamień, dla tworzenia ogrodów o wyrazie artystycznym. W wyniku tego, przy realizacjach ogrodów – dzieł sztuki, rzeźba lub lekko obrobiony kamień były komponowane z otoczeniem, tworząc zespoły, w których ogród stanowił tło dla takich form. Bernard Tschumi tworzy w Paryżu Park La Villette, komponując go z artefaktów kulturowych, a nie przyrodniczych, w którym główne formy kompozycji tworzą czerwone formy architektoniczno - przestrzenne. Artefakty o charakterze dzieł sztuki wciągnęły krajobraz do rozgrywki artystycznej, która z natury jest ekspresją i formą przekazu. W latach 80. rzeźbę w krajobrazie zaczęły zastępować tak zwane instalacje, czyli formy przestrzenne, które nie skupiały się, jak rzeźby, na kształtowaniu bryły, ale na angażowaniu przestrzeni otoczenia. Instalacja ogarnia tę przestrzeń i wiąże się z nią znaczeniem. Takie instalacje, tworzone w przestrzeni otwartej, tworzyły już z otoczeniem kompleks o charakterze artystycznym bez wyraźnego podziału na podmiot sztuki i bezpośrednie tło otoczenia. Instalacja tworzy z bezpośrednim otoczeniem ogród tematyczny, ale nie zamyka się w nim, pozostaje w obrębie tła krajobrazowego jako umieszczona w nim kompozycyjna całość. W ten sposób ukształtowały się ogrody tematyczne, które nie były już oparte na otoczeniu instalacji. Dobrym przykładem ogrodu tematycznego są wspomniane ogrody japońskie, które usytuowane w parku stanowią odrębną całość, ale równocześnie są w tym parku jego składowym elementem. Spoiwem tematycznego ogrodu jest temat wiodący, który generuje formę ogrodu, a ta zindywidualizowana forma wyodrębnia taki ogród z krajobrazowego otoczenia. Jeżeli możemy porównać ogród tematyczny z wcześniejszymi przykładami, nasuwa się skojarzenie z pomnikiem, który wcześniej w ten sposób wyodrębniał się z przestrzeni miasta, ale też w nim istniał i ją organizował. W rezultacie w latach 80. powstały z takiego współdziałania ogrody, które łączą artefakty sztuki z elementem przyrodniczym. Stanowią one ważny współcześnie składnik artystycznego aspektu architektury krajobrazu.

Obok powstania ogrodów tematycznych, wprowadzenie komponentu rzeźbiarskiego do ogrodu, w którym dominował funkcjonalizm, wpłynęło na przybieranie przez meble i elementy wyposażenia ogrodu form komunikujących się stylistycznie z artefaktami sztuki. Przedmioty dotąd funkcjonalne zostały przekształcone w designerskie przedmioty, które zaczęły tworzyć dekoracyjną warstwę ogrodu. Wzornictwo, w tym wzornictwo ogrodowe stało się istotnym elementem współczesnej sztuki. W efekcie, obok elementów rzeźbiarskich, infrastruktura ogrodu, meble i mała architektura, stały się tkanką dekoracyjną ogrodu.

Sztuka krajobrazu

Awangarda, która była odpowiedzią na redukcjonizm modernizmu, weszła w połowie XX wieku w orbitę sztuki pod postacią sztuki procesualnej, środowiskowej i konceptualnej. Te trzy dziedziny sztuki wiele łączyło, a różniło tylko położenie nacisku na jeden z aspektów ich działania, stąd wielu artystów tej awangardy uprawiało je łącznie. Łączył sztuki procesualne, środowiskowe i konceptualne przede wszystkim, powrót do podmiotowej roli osobowości artysty, przy pomniejszeniu roli jego dzieł, występujących jako przedmioty materialne. Z tego wynikało położenie nacisku na miejsca, w których rodziła się sztuka – już nie pracownia, ale miejsce wybrane specjalnie, przez kontekst uczestniczące w procesie twórczym. Jeżeli miejsce warunkowało powstanie zdarzenia artystycznego, możemy mówić o sztuce środowiskowej. Z tego, że dzieło nie powstawało poza konwencjonalnym miejscem, czyli pracownią artysty, wynikało też zwrócenie uwagi na proces powstawania sztuki i czas, w którym dzieło powstawało. Jeżeli ten czas warunkował proces twórczy, możemy mówić o sztuce procesualnej. Z kolei sztuka konceptualna kładła nacisk na eliminację dzieła, skupiając się na warstwie semantycznej myślenia artystycznego. Przeniesienie akcentu na artystę awangardowego łączyło się z pomniejszeniem roli dzieła. Nowością, wprowadzoną przez tę awangardę, było przeniesienie nacisku z dzieła na dokumentację działania artystycznego, czy koncepcji artystycznej. Obieg artystyczny został zdominowany przez obieg dokumentacji, początkowo w formie sztuki, pocztu, czy faksu, później przez zapis cyfrowy. Jeżeli chcemy określić ramy czasowe tak rozumianej awangardy, to w odniesieniu do sztuki środowiskowej zapoczątkowali ją Christo Jawaszew i Jeanne-Claude, przegradzając w 1961 roku paryską ulicę Visconti (ryc. 323). Istotnym elementem ich działania była koncepcja ingerencji w tkankę miejsca. Samo dzieło, czyli spiętrzone beczki, nie tworzyło tkanki artystycznej, lecz w istotny sposób oddziaływało na środowisko. Czas tego działania był ograniczony. Istotny był sam proces działania i jego udokumentowanie, bo po udokumentowaniu dzieło ulegało likwidacji. Zamknął ten okres awangardy Carl Andre w 1966 roku, tworząc swoje rzeźby, jako: *obszar w środowisku, które zostało zmienione w taki sposób, aby uczynić środowisko ogólnie bardziej widoczne*. Carl Andre wskazał na środowisko, jako potencjalne dzieło sztuki, a nie miejsce awangardowego, konceptualnego działania. Przykładem może być jego *43 Roaring Forty* w Kröller-Müller Museum (rys. 324). Mimo swojej prostoty było to już dzieło, któremu autor nadał formę muzealnego obiektu sztuki.

W Polsce dyskusje nad wkraczającą do sztuki nową awangardą toczyły się na plenerach. Na jednym z nich w Osiekach, w 1965 roku, wykonano panoramiczny happening morski (ryc. 325), który można uznać za oficjalny początek sztuki środowiskowej i procesualnej. W tym happeningu brali udział: Tadeusz Kantor, Jerzy Bereś i Edward Krasiński. Sztuka środowiskowa w Polsce nie była początkowo tak popularna, jak sztuka konceptualna, chociaż uprawiałem ten typ sztuki w latach 1973 – 1991 (Rylke 2014).



Ryc. 323. Christo Jawaszew i Jeanne-Claude, rue Visconti, 1961



Ryc. 324. Carl Andre. 43 Roaring Forts, 1966

Okres, który nastąpił po awangardzie, to powrót do dzieła, chociaż nazwanego po nowemu – instalacją. Nie jest to dzieło tradycyjne, aczkolwiek nawiązuje do wcześniejszych environmentów. Jakby wyłaniało się ze sztuki środowiskowej, wtedy powszechnie nazywanej land artem, dzieło przestrzenne. Nie ma jeszcze formy rzeźbiarskiej czy architektonicznej, ale stanowi pewne ucieleśnienie koncepcji. Instalacja jest budowana do konkretnego miejsca w ograniczonym czasie. Jest dziełem formalnie uproszczonym, często likwidowanym po zakończeniu jego budowy i funkcjonującym pod postacią dokumentacji. Prostota instalacji i jej wartość, bardziej konceptualna niż formalna, pozwoliła na szerokie jej rozpowszechnienie. Instalacje mogły być wykonywane również przez amatorów, co w sztukach tradycyjnych, takich jak rzeźba czy architektura, jest w praktyce niemożliwe. Oprócz instalacji, w latach 80. XX wieku rozwinęły się nowe formy sztuki środowiskowej. Poza land artem możemy wymienić takie jej odmiany, jak: nature art, art in nature, site-specific, performance, plus more, crop art, social structure, eco-art i ecological art, agit prop, ecoventions, earth art, earthworks, green activism, ecoart-tech, slow food, acoustic ecology, bio-art, documentary projects. Najbardziej znanym artystą tworzącym sztukę wywodzącą się z land artu, ale też z ruchów ekologicznych, jest Andy Goldsworthy, autor monumentalnej realizacji przy przyczółku mostu Golden Gate w San Francisco. Sam land art jest dzisiaj w Polsce obecny, podobnie jak inne formy sztuki środowiskowej. Popularne festiwale land artu organizuje lubelski artysta Jarosław Koziara (ryc. 326).

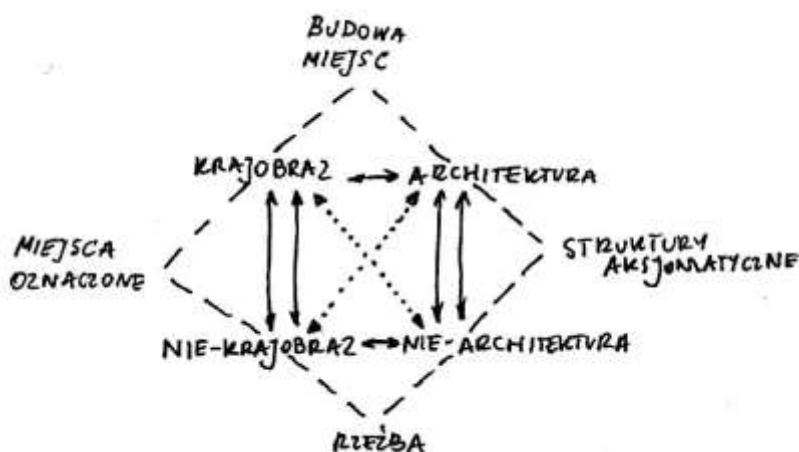


Ryc. 325. Tadeusz Kantor. Panoramiczny happening morski, Osieki, 1965

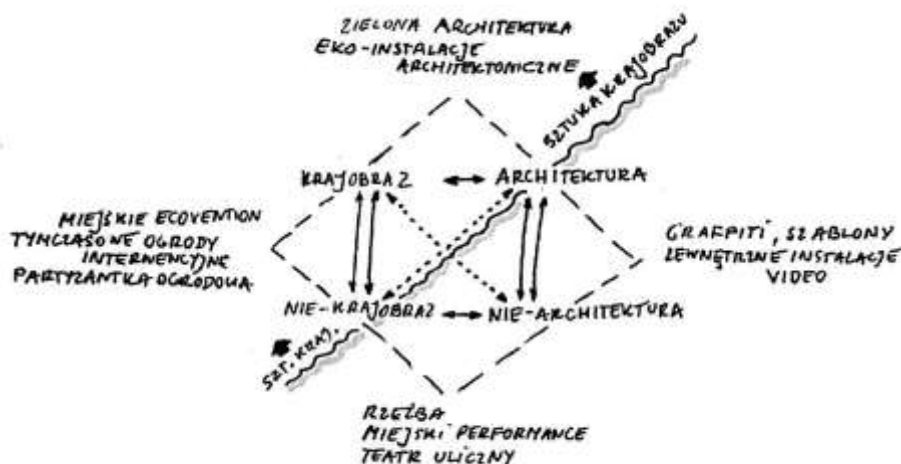


Ryc. 326. Jan Rylke. Grób. VI Landart Festiwal, Babel Stry, 2016

Instalacje o charakterze roślinnym odnowiły równie starą sztukę, wykorzystującą rośliny ozdobne, teraz określaną mianem zielone rzeźby (green sculpture). Sztuki środowiskowe bardzo silnie odcisnęły się na architekturze, która zaczęła wykorzystywać rośliny do dekoracji elewacji architektonicznej. Przykładem może służyć Patric Blanc ze swoją koncepcją ogrodów wertykalnych. Sam land art ze swoimi czysto estetycznymi realizacjami bardzo mocno odcisnął się na architekturze krajobrazu. Krzysztof Herman (2011) wręcz mówi, że jego proste formy stworzyły nowy język sztuki. Popiera to przykładami implantowania wzorów land artu do architektury krajobrazu. Podaje przykłady wpływu Michaela Heizera z 1968 roku na Michaela van Valkenburgha z 1997 roku i Vladimira Sitta z 2003 roku; Andy Goldsworthego na Roberta Silvę i Vladimira Sitta; Roberta Smithsona na Charlesa Jenksa; Carla Andre na Rona Hermana. Krzysztof Herman przedstawia też sztukę krajobrazu jako element poszerzania się pola sztuki współczesnej rzeźby (ryc. 327) i sztuki w krajobrazie miasta (ryc. 328). Land art nasycił ponownie sztuki o charakterze środowiskowym komponentem przyrodniczym, tworząc pełną, harmonijną relację pomiędzy krajobrazem i zamieszkującą go społecznością. Bo przecież zarówno jedna, jak i druga strona tej relacji jest jednocześnie wytworem kultury, jak natury. Sztuka tworzy z tego pełnię.



Ryc. 327. Krzysztof Herman. Schemat przedstawiający poszerzone pole rzeźby współczesnej (wg R. Krauss)



Ryc. 328. Krzysztof Herman. Poszerzone pole sztuki w krajobrazie miasta z uwzględnieniem sztuki krajobrazu (wg R. Krauss)

Sztuka ogrodowa

Okres poprzedzający pojawienie się land artu można scharakteryzować, jako okres zakończenia budowy krajobrazu – środowiska człowieka - w sposób utylitarny, pozbawiony formy artystycznej. Modernistyczne odejście od sztuki inspirowanej przyrodą i w niej realizowane, stawało się powoli anachroniczne. Zauważalna była tęsknota za sztuką krajobrazu. Konieczny był nowy etap sztuki awangardowej, który by to umożliwił. Ogród, jako kompletne dzieło sztuki, zawierające formę, funkcję i znaczenie, pojawił się w 1946 roku, ale tylko w formie awangardowej, jako dzieło Marcela Duchampa w jego nowojorskiej pracowni – *Dane są: 1. Wodospad; 2. Oświetlenie gazowe* (znalezione i upublicznione dopiero po śmierci artysty). Był to rajski ogród z leżącą Ewą, do którego można było zaglądać przez szparę w drzwiach. Można powiedzieć, że prześlizgnął się przez, wrogi wobec sztuki ogrodowej modernizm, jak poczwarzka. Pojawił się ponownie w latach 80. ubiegłego wieku i szybko stał się jedną z wiodących gałęzi sztuki współczesnej. Ogrody, jako pozbawione funkcjonalności artefakty sztuki pojawiają się teraz na festiwalach ogrodowych, ale też zdobią parki i krajobraz miejski.

Zakończenie

Czy można sprawnie podsumować ten podręcznik omawiający teorię i zasady projektowania dla architektów krajobrazu? Jak zauważyliśmy, działanie projektowe polega na tworzenie w naszym otoczeniu ładu, tak jak jest on w danym okresie i miejscu uznany za pożądany. Jako przykład takiego działania chciałbym przytoczyć *Teorię rzeźby* niemieckiego artysty awangardowego z drugiej połowy XX wieku, Josepha Beuysa (Jedliński 1987). Ta teoria jest oparta na przechodzeniu od chaotycznego materiału do uporządkowanej formy poprzez proces rzeźbienia. Wygląda to tak:

chaos		ład
nieokreślone		określone
organiczne	ruch	krystaliczne
gorące		zimne
rozprzestrzenianie		konsolidowanie

Naturalnie rzeźbienie, to nie to samo, co projektowanie krajobrazu, ale pamiętajmy, że ujęcie krajobrazu jako dzieła sztuki, rozpoczęło się w XX wieku od dostrzeżenia go jako tła komplementarnego do zaistniałej w nim abstrakcyjnej rzeźby.

Literatura

- Alexander C., 2008; *Język wzorców*, GWP, Gdańsk
- Analiza określająca wpływ zintegrowanego zarządzania obszarem metropolitalnym na region*, 2010; Bimart s. c., Wrocław
- Arnstein S. R., 1969; *A Ladder of Citizen Participation*, JAIP, Vol. 35, No. 4, July 1969, s. 216-224
- Augustynowicz E. R., 2014; *Projekt systemu informacji miejskiej w Lublinie*, maszynopis pracy magisterskiej, Uniwersytet Przyrodniczy, Lublin
- Bańka A., 2002; *Społeczna psychologia środowiskowa*, W. N. Scholar, Warszawa
- Barrow J. D., 1998; *Wszechświat a sztuka*, Amber, Warszawa
- Benevolo L., 1995; *Miasto w dziejach Europy*, Krąg & Wolumen, Warszawa
- Bielski W., 1908; *Wzory kwietników ogrodowych*, Maniszewski i Meinhardt, Lwów
- Bogdanowski J., 1999; *Metoda jednostek i wnętr architektoniczno-krajobrazowych (JARK-WAK) w studiach i projektowaniu*, Politechnika Krakowska, Kraków
- Böhm A., 1994; *Architektura krajobrazu jej początki i rozwój*, Wyd. Polit. Krak., Kraków
- Böhm A., Zachariasz A., 1997; *Architektura krajobrazu i sztuka ogrodowa. Ilustrowany słownik angielsko-polski a-d*, Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu, Warszawa
- Böhm A., Zachariasz A., 2000; *Architektura krajobrazu i sztuka ogrodowa. Ilustrowany słownik angielsko-polski e-j*, Ośrodek Ochrony Zabytkowego Krajobrazu, Warszawa
- Caruncho F., 2016; *Landscape design*, <http://web.fernandocaruncho.com/>, pobrane 24.01.2016
- Cieszewska A., 2004; *Model płatów i korytarzy - dyskusja pojęć*, w: Cieszewska A. (red.) *Płaty i korytarze jako elementy struktury krajobrazu – możliwości i ograniczenia koncepcji*, Problemy Ekologii Krajobrazu tom XIV, Warszawa, s. 13-18
- Clemente G., 2016; *The Third Landscape*, <http://www.gillesclement.com/art-454-tit-The-Third-Landscape>, pobrane 30.01.2016
- Cook R., 1992; *The tree of life*, Thames and Hudson, London
- Czartoryska I., 1808; *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*, W. B. Korn, Wrocław
- Czępińska-Kamińska D., 2002; *Rozpoznawanie i ocena wartości przyrodniczych na podstawie gleb*, w: Szyszko J. i in. (red.). *Ocena i wycena zasobów przyrodniczych*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 85-95
- Dreiseitl H., 2016; *Interview with Herbert Dreiseitl*, International ASLA, on designing with water, American Society of Landscape Architecture, <https://www.asla.org/ContentDetail.aspx?id=24482>, pobrane 1.02.2016
- Ducki J., Rokosza J., Rylke J., Skalski J., 2011; *Rysunek odręczny dla architektów krajobrazu*, Wyd. SGGW, Warszawa
- Eliot C., 1902; *Landscape architect. A lover of nature and of his kind who trained himself for a new profession practised it happily and through it wrought much good*. Houghton Mifflin Company. the Riverside Press Cambridge. Boston and New York
- Fortuna-Antoszkiewicz B., 2012; *Przemiany formy elementów i układów ogrodowych wzdłuż traktów komunikacyjnych na przykładzie Traktu Królewskiego w Warszawie*, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, nr 2/2012, monografia
- Gage J., 2010; *Kolor i znaczenie*, Universitas, Kraków

Gawryszewska B. J., 2006; *Historia i struktura ogrodu rodzinnego*. Wyd. SGGW. Warszawa

Gawryszewska B. J., 2013; *Ogród jako miejsce w krajobrazie zamieszkiwanym*, Wieś jutra, Warszawa

Gąsowska M., 2009; *Kanał Elbląski. Ocena krajobrazu*, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa

Gedliczka E., 2001; *Atlas miar człowieka. Dane do projektowania i oceny ergonomicznej*, Centralny Instytut Ochrony Pracy, Warszawa

Giedion S., 1968; *Przestrzeń, czas i architektura*, PWN, Warszawa

Godlewska J., 2012; *Krajobraz Polski w przekazie artystycznym*, mps pracy magisterskiej, Wydział Ogrodnictwa Biotechnologii i Architektury Krajobrazu, Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie

Gołaszewska M., 1984; *Estetyka i antyestetyka*, WP, Warszawa

Gombrich E. H., 2009; *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Kraków

Gothein M. L., 1914; *Geschichte der Gartenkunst*, t.2. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena

Gould P., White R., 1974; *Mental maps*. Harmondsworth, Penguin,

Green J., 1916; *Interview with Kathryn Gustafson*, ASLA, American Society of Landscape Architecture, <https://www.asla.org/ContentDetail.aspx?id=26846>, pobrane 25.01.2016

Hall E., 1976; *Ukryty wymiar*, PIW, Warszawa

Herman K., 2011; *Formy archetypiczne w sztuce krajobrazu. Sztuka krajobrazu w poszerzającym się polu sztuki w krajobrazie miasta*, w: Rylke J. (red.), *Krajobraz XXI wieku. Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu*, Warszawa, s. 28-31; 38-41

Herman K., 2016; *Miejska akupunktura*, Na miejscu, Fundacja na Rzecz Wspólnot Lokalnych, <http://namiejscu.org/wp-content/uploads/naoku.pdf>, pobrane 24.01.2016

Hochberg J., 1970; *Percepcja*, PWN, Warszawa

Horn G., 2006; *Parki i ogrody „Fundacji Pruskich Parków i Ogródów”*, w: Rylke J. (red.), *Przyroda i miasto*, t. VIII, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 258-273

Janecki J., 1983; *Człowiek a roślinność synantropijna miasta na przykładzie Warszawy*, Wydawnictwo SGGW-AR, Warszawa

Janecki J., 1999; *Fizjonomia polskiej szaty roślinnej*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin.

Jankowski E., 1888; *Ogród przy dworze wiejskim*, Volumin.pl (reprint), Szczecin

Jaskanis P., 2007; *Polityka krajobrazowa Muzeum Pałacu w Wilanowie*, w: Rylke J. (red.), *Przyroda i miasto*, t. X, część 2, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 301-309

Jaskanis P., 2008; *Muzeum Pałac w Wilanowie a genius loci. Materiały do strategii muzeum*, w: Rylke J., Kaczyńska M., Sikora D. (red.), *Zielone światy*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 233-254

Jedliński J., 1987; *Joseph Beuys*, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków

Jedliński J., 1988; *Miejsca Rzeźby*, Muzeum ASP, Warszawa

Jencks Ch., 2001; *What is beauty?* Prospect, August/September 2001, s. 22-27

Jencks Ch., 2016; *A short narrative of related ideas*, Charlesjencks, <http://www.charlesjencks.com/#!a-short-narrative>, pobrane 4.12.2016

Ji Cheng, 2007; *O tworzeniu ogrodów YuanYe*, w: Zemanek A., (red.), *Estetyka chińska antologia*, Universitas, Kraków

Jung C. G., 1996; *Typy psychologiczne*, Wydawnictwo Wrota, Warszawa

Kaufman El, Lord Mw., 1949; *The discrimination of visual number*, Am J Psychol. 1949 Oct; 62(4), s.498-525.

Kaufmann J-C., 2010; *Wywiad rozumiejący*. Oficyna Naukowa, Warszawa

Kleiber G., 2003; *Semantyka prototypu. Kategoria i znaczenia leksykalne*, Universitas, Kraków

Kobielus S., 1997; *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, IW PAX, Warszawa

Kozakiewicz S. (red.), 1969; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, PWN, Warszawa

Krassowski C., 1977; *Problemy genezy przemian i ochrony krajobrazu osadniczego ziem polskich*, P W. Warszawa

Królikowski J.T., Rylke J., 2001; *Społeczno-kulturowe podstawy gospodarowania przestrzeni*. Wyd. SGGW, Warszawa

Krug D., 2014; *Analizy krajobrazów miast - stolic powiatów, otaczających Warszawę*, mps pracy doktorskiej, Wydział Ogrodnictwa, Biotechnologii i Architektury Krajobrazu, Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie

Kuc S., 2011; *Technokreacja a architektura krajobrazu. Wybrane zagadnienia*. Wydawnictwo PK, Kraków

Latz P., 2016; *Rehabilitating Postindustrial Landscapes*, Stephen Heyman in The New York Times, Wednesday 30th December 2015, www.nytimes.com, pobrane 1.02.2016

Lawlor R., 1982; *Sacred Geometry*, Thames & Hudson Ltd, London

Leśniakowska M., 2005; *Architektura w Warszawie*, Arkada. Pracownia Historii i Sztuki, Warszawa

Lewicka M., 2012; *Psychologia miejsca*, Scholar, Warszawa

Lutsko R., 2011; Lutsko Associates, Architype Review, Oct 28, 2011 <http://architypereview.com/ron-lutsko-jr/>, pobrane 1.02.2016

Lynch K., 2011; *Obraz miasta*, Archiwolta, Węgrzce

Łukaszewicz J., 2006; *Analiza dendrochronologiczna w świetle dostępnych metod oceny wieku drzew*, w: Rylke J. (red.), *Przyroda i miasto*, t. VIII, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 374-385

M MILS Modular Integrated Landscaping System, 2016; online, www.abellon.net, www.abellon.net/MILS/ (pobrane 15.01.2017)

Majdecki L., 1993; *Ochrona i konserwacja zabytkowych założeń ogrodowych*, PWN, Warszawa

Malewicz K., 2005; *Świat bezprzedmiotowy*. Biblioteka Bauhausu 11, Łódź, s. 74

Mazurczak K., 1999; *Problemy atrybucji na przykładzie parku w Ursynowie*, w: Rylke J. (red.), *Przyroda i miasto*, t. II, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 89-98

Mink J., 2000; *Duchamp*, Taschen, Köln

Mink J., 2000; *Marcel Duchamp*, Taschen, Köln

Mitkowska A., 2006; *Kalwaria na Górze Świętej Anny*, Franciszkańskie Wydawnictwo św. Antoniego, Wrocław

Moskowitz C., 2017; *Splątane w czasoprzestrzeni*, Świat Nauki, nr 2(307)

Myszka-Stąpór I., 2014; *Elementy ogrodowe. Ich forma, funkcja i znaczenie*, Sztuka ogrodu, sztuka krajobrazu, nr 3/2014, monografia

Nadrowski H., 2016; *Wokół sztuki sakralnej*, Petrus, Kraków

Neufert E., 2003; *Podręcznik projektowania architektoniczno budowlanego*. Wyd. Arkady, Warszawa

Niemirski W., (red), 1973; *Kształtowanie terenów zieleni*. Wyd. Arkady, Warszawa

Norberg-Schultz Ch., 2000; *Bycie, przestrzeń, architektura*, Murator, Warszawa

Nowak R., 2002; *Statystyka dla fizyków*, PWN, Warszawa

O'Meara Sheehan M., 2004; *Przewyciężanie podziału miast*, w: Starke L., (red.) *Raport o stanie świata*, Książka i Wiedza, s. 145-166

Orzeszek-Gajewska B., 1982; *Kształtowanie terenów zieleni w miastach*, PWN, Warszawa

Piwocki K., 1970; *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki*, PWN, Warszawa

Piwowarski M., 2007; *Dylematy projektanta krajobrazu*, w: Rylke J. (red.), *Przyroda i miasto* tom IX, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 11-23

Podgórski Z., 1998; *Antropogeniczna transformacja rzeźby terenu województwa to-ruńskiego*, w: *Przemiany krajobrazu naturalnego Polski*. Acta Geographica Lodzienia, nr 74

Pokorski J., Siwiec A., 1985; *Kształtowanie terenów zieleni*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa

Poławski Z. F., 2009; *Zmiany użytkowania ziemi w Polsce w ostatnich dwóch stuleciach*, Teledetekcja środowiska nr 42, s. 69-82

Price S., 2016; *Sarah Price's guide to naturalistic planting for your garden*, http://sarahpricelandscapes.com/wp/wp-content/uploads/PRESS_TEL_NOV.pdf, pobrane 30.01.2016

Ratajczak W., 2013; *Obiekty, struktury i procesy przestrzenne. Analiza fraktalna*, Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Poznań

Richardson T., 2003; *The Garden Book*, Phaidon, London

Ripa C., 2011; *Iconologia*, Universitas, Kraków

Rozporządzenie Ministra Infrastruktury z dn. 12 kwietnia 2002 r. w sprawie warunków technicznych, jakim powinny odpowiadać budynki i ich usytuowanie (Dz. U. Nr 75, poz. 690) z późniejszymi zmianami

Rozporządzenie Ministra Spraw Wewnętrznych i Administracji z dnia 24 marca 1999r. (Dz. U. Nr 30, poz. 297) Wykaz standardów technicznych - poz. 12

Rozporządzenie Ministra Środowiska z dnia 13 października 2004 r. w sprawie stawek opłat dla poszczególnych rodzajów i gatunków drzew, 2004; Dziennik Ustaw nr 228 poz. 2306

Rylke J. i inni, 2005; *Galaktyka Warszawa*, w: Rylke J. (red.), *Przyroda i miasto* tom 7, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 185-191

Rylke J., 1986; *Wartość parku historycznego dla ochrony integralności funkcjonowania przestrzennego człowieka*, w: Majdecki L. (red.), *Problemy architektury krajobrazu*, t. I, Wydawnictwo SGGW, Warszawa

Rylke J., 1988; *Wartości starych parków*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa

Rylke J., 2005, *Topografia miasta*, w: Drapella-Hermansdorfer A., Cebrat K., (red.) *Oblicza równowagi*, OW PW, Wrocław, s. 322-331

Rylke J., 2007a; *Warsztaty projektowania przestrzeni publicznej w krajobrazie miasta jako zasada kreacji krajobrazu w społeczeństwie demokratycznym*. Czasopismo techniczne. Architektura, z. 5-A/2007, s. 239-240.

Rylke J., 2011; *Krajobraz kulturowy. Mapy znaczeń*. w: Bernat S. (red.), *Niematerialne wartości krajobrazów kulturowych*. Sosnowiec: Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG., s. 278-287

Rylke J., 2013; *Sztuka krajobrazu i sztuka w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Wynik projektu badawczego*, Architektura krajobrazu 1/2013, s. 50-63

Rylke J., 2014, *Land Art. i sztuki pokrewne 1973-1991*, Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu 2/2014, monografia

Rylke J., 2015; *Krajobraz Polski w oczach Polaków i ich sąsiadów*, w: Milecka M. (red.), *Krajobraz jako dorobek kulturowy*, WOIAK, UP w Lublinie, Lublin s. 25-32

Rylke J., Gawryszewska B. J., 1999; *Perception of the structure and habit of the trees and shrubs*. Ann. Of Warsaw Agricult. Univ. – SGGW, Horticult. (Landsc. Architect.), 1999/20, Warszawa, s. 91-100

Rylke J., Gawryszewska B. J., 2007; *Idea "promenady"*, w: Rylke J. (red.), *Przyroda i miasto* tom 10, część 2, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 382-404

Rymaszewski B., 1978; *Kierunek naszej ochrony zabytków*, Ochrona Zabytków, 4

Rymkiewicz J. M., 1968; *Myśli różne o ogrodach*, Wydawnictwo Sic!

Sanchez Vidiella A., 2008; *Atlas współczesnej architektury krajobrazu*. TMC

Schiller F., 2007; *Kallias, czyli o pięknie*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty

Schön D. A., 1983; *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. Basic Books, Inc.

Schwartz M., 2015; Martha Schwartz Partners, <http://www.marthaschwartz.com/about/manifesto.php>, pobrane 23.01.2016

Seel M., 2008; *Estetyka obecności fenomenalnej*, Universitas, Kraków

Sikora D., 2008; *Ochrona i konserwacja ogrodów zabytkowych w Polsce. Historia i tendencje współczesne*, w: Rylke J., Kaczyńska M., Sikora D. (red.), *Zielone światy*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 156-182

Skalski J. A., 2007; *Analiza percepcyjna krajobrazu jako działalność twórcza, inicjująca proces projektowania*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa

Smyth T., 2016; tedsmyth& associates, Ted Smyth talks about, <http://www.tedsmyth.co.nz/profile>, pobrane 30.01.2016

Strzemiński W., 1958; *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków

Suzuki S., 2016; <https://www.pinterest.com/pin/525795325217288965/>, pobrane 30.01.2016

Swaryczewska M., 2008; *Sacrum i profanum w krajobrazie kulturowym. Dziedzictwo przestrzeni sakralnej Warmii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn

Szafrańska M., 1998; *Ogród renesansowy*, ARX REGIA Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, Warszawa

Szczepanowska B., 2001; *Drzewa w mieście*, Hortpress Sp. z o.o., Warszawa

Szmidt B., 1998; *Ład przestrzeni*, wyd. Kanon, Warszawa

- Szulczewska B., 2002; *Teoria ekosystemu w koncepcjach rozwoju miast*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa
- Tobolski K., 2015; *Ile dwutlenku węgla akumulują oraz emitują środowiska mokradłowe (torfowiskowo-błotne)*, w: Szyszko J. i inni (red.), *Europa wielkich szans – zrównoważony rozwój Polski szansą dla Europy*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa
- Toffler A., Toffler H., 1996; *Budowa nowej cywilizacji. Polityka trzeciej fali*, Zysk i S-ka. Poznań
- Tokarska-Guzik B i inni, 2012; *Rośliny obcego pochodzenia w Polsce ze szczególnym uwzględnieniem gatunków inwazyjnych*, Generalna Dyrekcja Ochrony Środowiska, Warszawa
- Ustawa z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym, Dz.U. 2003 nr 80 poz. 717
- Viollet-le Duc E., 1875; *Dictionnaire raisonne de l'architecture francaise de XIe au XVIe siècle*, t. VIII, VeA Morel et Cie, Paris
- Vogt O., Vogt B., Nassery F., 2016; *Proporcje we współczesnej architekturze polskiej na przykładzie Krakowa*, Politechnika Krakowska, https://suw.biblos.pk.edu.pl/resources/i3/i5/i6/r356/VogtO_ProporcjeWspolczesnej.pdf pobrane 16.08.2016
- Wejchert K., 1984; *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Arkady, Warszawa
- Welsch W., 2005; *Estetyka poza estetyką*, Universitas, Kraków
- Winiarska-Lisiecka E. Z., 2016; *Podwórka jako ogrody wspólnot sąsiedzkich*, mps pracy doktorskiej, Wydział Ogrodnictwa, Biotechnologii i Architektury Krajobrazu, Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie
- Witruwiusz, 1956; *O architekturze ksiąg dziesięć*, PWN, Warszawa
- Wojtatowicz J., 1999, *Pielęgnacja układu kompozycyjnego i gospodarka w przestrzeni parku*, w: Rylke J. (red.), *Przyroda i miasto*, t. II, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 125-134
- Wolski P., 2002; *Przyrodnicze podstawy kształtowania krajobrazu – słownik pojęć*. Wyd. SGGW, Warszawa
- Wolski P., 2016; *Krajobraz w procesie projektowania – podstawy metodyczne*, w: Rylke j. (red.), *Warszawska szkoła architektury krajobrazu, Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu 1/2016*, monografia, s. 135-150
- Wysocki C., Sikorski P., 2009; *Fitosocjologia stosowana w ochronie i kształtowaniu krajobrazu*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa
- Wysocki C., Sikorski P., 2010; *Ocena środowiska przyrodniczego na podstawie szaty roślinnej*, w: Szyszko J. i in. (red). *Ocena i wycena zasobów przyrodniczych*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa, s. 123-149
- Yi-Fu Tuan, 1987; *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Zalasiewicz J., 2016; *Warstwy historii. Ludzki ślad na ziemi*, Świat nauki, 10(302), s. 22-29
- Zinowiec-Cieplik K., (red.), 2016; *Projektowanie obiektów architektury krajobrazu*, część 1 i 2, Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu 2/2016 i 3/2016, monografie
- Żelazo J., Popek Z., 2014; *Podstawy renaturyzacji rzek*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa
- Żórawski J., 1962; *O budowie formy architektonicznej*. Arkady. Warszawy
- Żurawski J., 2008; *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków



Jan Rylke, profesor zwyczajny architektury krajobrazu w Katedrze Projektowania i Konserwacji Krajobrazu Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie, gdzie prowadzi między innymi zajęcia z przedmiotów: „Zasady projektowania krajobrazu” i „Projektowanie zintegrowane”.

Książka profesora Jana Rylke „Teoria i zasady projektowania dla architektów krajobrazu” jest jednym z niewielu tego typu opracowań dostępnych dla polskiego czytelnika. Można ją jedynie porównać z tekstami teoretyków takich jak Robert R. Harvey czy Marc Treib, rozciągających perspektywę architektury krajobrazu na obszar szeroko pojętego tła kulturowego, czyniąc zeń element struktury budującej podstawy kształtowania krajobrazu w kulturze europejskiej, na równi z architekturą i sztuką. Autor odnajduje korzenie kształtowania krajobrazu w uniwersalnych zasadach projektowania, wywodząc je z podstaw geometrii i odnajdując w przykładach miejsc, i obiektów wyjętych z rzeczywistych parków, i ogrodów – ikon sztuki architektury krajobrazu. Ten zabieg z pewnością pomoże nowicjuszowi skorzystać z „Teorii i zasad...” jak z podręcznika, o ile wyłącznie podręcznikiem one są. Interpretacja opisywanych przez Autora przykładów wielokrotnie wykracza poza ramy klasycznego podręcznika, nadając teoriom i zasadom charakterystyczny dla niego, artysty malarza, poety i performerów indywidualny rys interpretacyjny, interesujący również dla dojrzałego znawcy materii architektury krajobrazu, a niejednokrotnie tylko dla niego zrozumiały. Książka profesora Jana Rylke jest bowiem podręcznikiem trudnym, wymagającym od czytelnika dodatkowych głębokich studiów kulturoznawczych, a przynajmniej gruntownego przygotowania teoretycznego z zakresu historii powszechnej, historii sztuki i historii kultury europejskiej. Odniesienia semiotyczne, pomagające znawcy czytać i rozumieć krajobraz, nie zawsze są czytelne dla laika. Podręcznik ten prowadzi jednak początkującego poprzez labirynt teoretycznych zaułków z wielkim wdziękiem, zdając się mówić, że nie ma takiej zawitości, przez którą nie dałoby się przy pomocy odpowiedniej dozy pasji i zawodowej ciekawości przebrnąć...

dr hab. inż. Beata J. Gawryszewska

Przestawione do recenzji opracowanie jest bardzo potrzebne i poszukiwane. Nie spotkałem się dotąd z tak wnikliwym „przewodnikiem” służącym poznaniu teorii i zasad projektowania. W kształceniu architektów krajobrazu wiele ośrodków naukowych umieszcza w planach studiów przedmiot o tej nazwie. Wśród spisu literatury w sylabusach zamieszcza się szereg pozycji polskich i zagranicznych lecz brakuje jednego „mocnego” podręcznika. Opracowanie przedstawione do zaopiniowania wypełnia tę lukę...

Jest to pierwsze takie opracowanie w kraju dla Studentów kierunku architektura krajobrazu, zatem w pełni popieram jak najszybsze opublikowanie tego opracowania. W przedstawionym do opinii materiale dobrze skonstruowano układ pracy, który prowadzi Czytelnika (Studenta) „krok po kroku” do ostatecznego finału, jakim jest opanowanie zasad projektowania krajobrazu.

dr hab. inż. Piotr Urbański