

Fenomenologiczna metoda badania krajobrazu miasta

Jan Rylke

Phenomenological
Method of Town
Landscape
Researching

Oblicze miasta

- Dusza krajobrazu drzemie w człowieku, który na niego spogląda.
- Krajobraz odczytujemy nie tylko umysłem, ale i sercem.

Dotychczas krajobraz był badany pod kątem jego przydatności do zamierzonych działań, co skutkowało wyborem określonych narzędzi i technik badawczych. Nie poddawano badaniom całości krajobrazu jako jednolitego organizmu ze względu na jego skomplikowaną i dynamiczną strukturę. Fenomenologiczna metoda badania krajobrazu jest krokiem w kierunku całościowego badania krajobrazu.

Krajobraz miejski, ze względu na jego urzeźbienie zewnętrzne i wewnętrzne, zagęszczenie, ruchliwość i zmienność scen, wymaga zróżnicowania metod badawczych. Fenomenologiczna metoda badania krajobrazu może być metodą efektywną tym bardziej, że współcześnie opis miasta, to głównie opis funkcjonalny, a nie formalny. Opis funkcjonalny był opisem charakterystycznym dla urbanistyki ubiegłego stulecia, kiedy uznawano ścisły związek funkcji z formą. Wcześniej urbanistyka zajmowała się formą miasta. Opis funkcjonalny mógł operować rzutem cechowanym, jako podstawowym zapisem, różnicując przestrzennie poszczególne funkcje przypisane do konkretnych obszarów miasta. Opis formalny nie może ogra-

niczać się do rzutu, będzie zmierzał do technik zapisu wypracowanych w historii dla zapisu formy układów przestrzennych.

Tradycyjnie miasto w krajobrazie ukazywało swoje oblicze w formie panoramy, nazywanej prospektem, czyli widokiem miasta, w której dominowały najważniejsze budowle miejskie, wyróżnione wysokością wykraczającą ponad wyrównaną elewację panoramy¹. Umocnienia miejskie i znormalizowana prędkość ruchu pieszego i konnego powodowały, że miasta były zwarte i zbieżące w rzucie do kolistego obszaru, modyfikowanego tylko warunkami krajobrazowymi. W krajobrazie wnętrza miasta węzłowe punkty urbanistyczne określały elewacje ważniejszych budowli, również nazywane prospektami – widokami, które towarzyszyły planowi miasta i jego panoramie². Elewacje te były w pełni widoczne z poprzedzających je dziedzińców, usytuowanych prostopadle do tras komunikacyjnych. Wejścia na dziedzińce prowadziły ku nim wzrok. Przy mniejszych dziedzińcach, brama wejściowa tworzyła jednolity obraz z fasadą, widoczny z drugiej strony ulicy. W XIX wieku wprowadzenie komunikacji kolejowej rozzerwało związek przestrzeni i czasu koniecznego do jego pokonania, kształtując rzut miasta bardziej zgodnie z czasem potrzebnym do pokonania przestrzeni niż z jej rozciągłością. Wprowadzenie w obręb miasta przemysłu wprowadziło nowy

czynnik do tradycyjnego podziału na przestrzeń publiczną i prywatną, dzieląc miasto funkcjonalnie na przestrzenie o zróżnicowanej funkcji wiodącej.

Te czynniki spowodowały, że miasto przestało być widziane w formie panoramy oglądanej z zewnątrz, która nawet spoza murów miasta pozwala ocenić jego wewnętrzny ład. Stąd już w XIX wieku miasto jest oglądane od wewnątrz, w formie panoramy widzianej z punktu centralnego, wyniesionego ponad miasto. W XX wieku elewacje budowli przestały zamykać widoki w istotnych punktach miasta. Architekci programowo odeszli od elewacji jako oblicza kształtowanej formy architektonicznej, zwracając się w stronę wydobywania jako istotniejszego wyrażenia funkcji i konstrukcji budynku. Dlatego w XX wieku węzłowe punkty miasta pozostają w cieniu i nie są unaocznione. Istnieją w miejscach nie wyznaczonych przez inwestorów i architektów, kształtowane są podobnie do punktów węzłowych w krajobrazie jako organiczny spłot napięć wywołanych czynnikami przyrodniczymi i kulturowymi. Można je odkryć dopiero poprzez fenomenologiczną analizę krajobrazu miasta. Jako pole do badań fenomenologicznych wybraliśmy krajobraz Warszawy, naszego naturalnego środowiska życia.

Metoda fenomenologiczna

Architekci i architekci krajobrazu dysponują umiejętnością, która nie jest wykorzystywana w badaniach nad krajobrazem, chociaż jest wykorzystywana przy prezentacji wyników badań. Umiejętnością tą jest umiejętność rysowania widoków krajobrazu, zwana rysunkiem i malarstwem pejzażowym. Świadomość tego stała u początków malarstwa pejzażowego. Jak pisał John Constable: „Malarstwo jest także wiedzą i powinno być traktowane jako praca badawcza zgłębiająca prawa natury. Czemuż nie możemy spoglądać na malarstwo jak na dziedzinę filozofii natury”³. Umiejętność rysunku pejzażowego była w przeszłości wykorzystywana w celu analizowania i przenoszenia wzorów krajobrazowych – na przykład przy tworzeniu modeli klasycyzmu i motywów arkadyjskich na północy Europy korzystano z wykonanych z natury krajobrazów włoskich. Także przy projektowaniu parków krajobrazowych szeroko posługiwano się metodą malarzkiego budowania scenerii parkowych. W XX wieku, kiedy sztuki plastyczne zdominowało abstrakcyjne budowanie formy, ta umiejętność uległa zapomnieniu. Jednak porównując dzisiaj wykonane widoki Warszawy możemy je porównać z narysowanymi i namalowanymi niegdyś krajobrazami Warszawy: Canaletta, Vogla, Zalewskiego.

Uprawnieni rozwojem fenomenologii, jako naukowej metody badawczej możemy tak wykonane rysunki określić jako zapis zaobserwowanego i utrwalonego fenomenu krajobrazu miasta. W procesie rysowania cechy fenomenu zostają przyswojone, a osobowość artysty wydobywa z nich cechy istotne i powiązane w całościową strukturę przekazuje w formie modelu estetycznego. Możemy badać rysunki krajobrazu, które są przetransponowaniem skomplikowanego układu w konstrukcję dwuwymiarową, podobną do mapy. Ujęcie fenomenologiczne spełnia ponadto podstawowe założenie metodologiczne, że na całość badania składa się nie tylko przedmiot badań, ale także aktywność poznawcza badacza. Wynik badań może być poddany dalszym analizom, weryfikowany i wzbogacany przez kolejne badania. Podejście fenomenologiczne do badań nad krajobrazem wymaga przyjęcia założeń wstępnych:

1. ocena estetyczna jest uogólnioną oceną jakościową środowiska
2. człowiek ujmując krajobraz w porcjach, tożsamych z fenomenami Husserla. Mogą się one składać (podobnie do budowy taśmy filmowej) z ciągów sekwencji. Takie ujęcie określa oscyloskopiczny rytm pracy mózgu.
3. istnieje wyspecjalizowana technika ujmowania i przekazywania oceny estetycznej krajobrazu, wypracowana w toku rozwoju rysunku i malarstwa pejzażowego.

Dzieła architektury, urbanistyki, krajobrazu zwracają ku nam swoje oblicza (fasadę, panoramę, widok). Takie oblicze możemy analizować jako *fenomen*, zawierający w sobie formę i treść dzieła. Jak pisze Husserl⁴: „Odwołajmy się do pewnej sytuacji ogólniejszej. Gdy w polu naszego doświadczenia zaznacza się jakiś konkretny, istniejący dla siebie samego przedmiot, i gdy skierowuje się nań uchwytyjące spojrzenie naszej uwagi, to w tym prostym uchwyceniu przedmiot ten przyswojony zostaje jako sam tylko „nieokreślony przedmiot naoczności empirycznej”⁵. Określonym i dookreślającym się dalej przedmiotem staje się on w dalszym toku doświadczenia, doświadczenia, które przebiega w formie określania i na początek, ograniczając się do własnych danych, wydobywa z przedmiotu to tylko, co zawarte jest wyłącznie w nim samym, stanowiąc więc pewien rodzaj czystej (*puren*) eksplikacji. W swym ucłanowanym syntetycznym posuwaniu się naprzód, na podłożu przedmiotu danego jako coś identycznego z sobą samym w ciągłej naocznej syntezie identyfikacji, rozwija ono w łańcuchu poszczególnych ujęć naocznych właściwe samemu temu przedmiotowi *wewnętrzne* określenia. Określenia te wyłaniają się przy tym pierwotnie jako takie określenia, w których przedmiot, sam ten identyczny przedmiot, istnieje w sobie samym jako to, czym jest, mianowicie istnieje *w sobie i dla siebie* – określenia, w których jego

identyczny byt wydobywa się na jaw w poszczególnych własnościach: w tym, co charakteryzuje go od strony szczegółów. Ta zawartość określająca własną istotę (*eigenwesentlich*) przedmiotu antycypowana jest z góry jedynie w sposób ogólny i wyłącznie co do horyzontów; źródłowo (i co do sensu, jako wewnętrzna, określająca własną istotę przedmiotu cecha, w szczególności zaś jako jego część lub właściwość) konstituuje się ona dopiero w drodze eksplikacji”.

Ujęcie fenomenologiczne rysunku pejzażowego stało się możliwe dopiero po zaadaptowaniu przez sztukę XX wieku twierdzenia Cézanne’a, „że widzenie zgodne z naturą jest równoznaczne z wydobyciem najbardziej charakterystycznych cech pokazanego w obrazie przedmiotu, że nie można uznać żadnych innych wartości symbolicznych jak tylko te, które utworzone są przez sam przedmiot. Mówiąc inaczej: wartości duchowe przedmiotu nie są mu nadane z zewnątrz dzięki różnym dowolnym ocenom uzależnionym od naszych przekonań estetycznych lecz narzucają się one od wewnątrz... Przedmiot staje się własnym symbolem, jest jedyną oczywistością plastyczną”⁶. A. Wojciechowski charakteryzując twórczą metodę Cézanne’a pisze, że „wyzwała się ona w kontakcie z naturą...że wszystkie przedmioty są dla artysty równowartościowymi elementami krajobrazu. Będąc funkcją natury jako zbiorowości – nie posiadają samodzielnego, jednostkowego bytu”⁷. Tworząc w 1931 roku „pejzaż fizjono-

miczny” Paul Klee rozszerza związek człowieka z odbieranym przez niego widokiem, tak to tłumacząc swoją teorią „fizjonomiki”: „Ze sposobów wewnętrzznego spojrzenia na przedmiot wynikają drogi prowadzące do jego animizacji. Między Ja (tzn. artystą) i przedmiotem powstaje wzajemny stosunek rezonansu, wybiegający daleko poza zasady optyki... Otwiera on nieoptyczną drogę wspólnych ziemskich powiązań... i nieoptyczną drogę wspólnoty kosmicznej...”⁸.

Żeby *fenomen* poddać analizie, musimy mu nadać kształt materialny. Tworzymy więc, zgodnie z regułami sztuki i nauki, wizerunek *fenomenu*. Badamy uzyskany wizerunek, a nie przedmiot pierwotny. Wizerunek uzyskujemy przy pomocy technik rysunkowych, fotograficznych, malarzkich i kartograficznych, wypracowanych dla potrzeb tworzenia wizerunków. Proces generalizacji i ewolucji *fenomenu* możemy przeprowadzić poprzez badania ikonograficzne jego wizerunków wykonanych w różnym czasie i przez różne osoby.

Żeby określić rozmiary *fenomenu*, zasięg i miejsce, z którego jest w pełni widoczny, należy wykonać szkic rysunkowy zgodnie z regułami wypracowanymi przez techniki rysunkowe. Analiza formalna wykonanego szkicu rysunkowego pozwoli na określenie podstawowej struktury *fenomenu*. Określenie miejsca wykonania rysunku pozwoli na identyfikację *fenomenu* w strukturze widoków, charakterystycznych dla badanego krajobrazu.

Żeby utrwalić *fenomen* widziany jako artefakt materialny należy wykonać, zgodnie z technikami fotografii krajobrazowej, jego obraz fotograficzny, zawierający szczegóły specyficzne dla nieświadomego poznania.

Żeby wydobyć świadomie i nieświadomie uchwycone treści *fenomeny* zawarte w obrazie utwalonym w pamięci, rysunku i fotografii, należy na ich podstawie wykonać dzieło malarskie – obraz, zgodnie z regułami wypracowanymi przez techniki malarskie. Analiza obrazu pozwoli na identyfikację siły wyrazu i ujętej w formę artystyczną treści cechującej analizowany *fenomen*.

Żeby umiejscowić w przestrzennej strukturze krajobrazu miasta *fenomeny* jego oblicza architektonicznego, urbanistycznego i krajobrazowego, należy je umiejscowić zgodnie z przyjętymi w kartografii metodami inwentaryzacji i odwzorowania widoków, punktów i ciągów widokowych. Analiza materiałów planistycznych i kartograficznych identyfikujących wyodrębnione *fenomeny* pozwoli nam określić strukturę formalną i znaczeniową badanego obszaru miasta.

Fenomen nie jest tylko obrazem, który porusza nasze zmysły. On zagłębia się w nasze doświadczenie. Poruszając obrazy zakodowane w naszym umyśle tworzy obraz, który jest wytworem zarówno naszego umysłu, jak i obrazem, który przeniknął do nas ze świata zewnętrznego. Można nawet powiedzieć,

że ten proces widzenia jest bardziej skomplikowany. Każdy widzi inaczej i nie jest to uwarunkowane tylko jego osobowością, ale również przygotowaniem kulturowym i zawodowym. Zauważyłem to prowadząc plenery dla studentów architektury krajobrazu. Mimo nierównego poziomu wykonania obrazów, w każdym z nich tkwiła prawda o krajobrazie, przez co były to obrazy interesujące i wartościowe.

Fenomenologiczne obrazy miasta

Panorama

Tradycyjne oblicze Warszawy zwracające się w stronę Wisły kształtowały jej panoramę aż do XIX wieku. W XIX wieku zaczęto rysować panoramę wokół najwyższego punktu miasta. Przesunięcie centralnego punktu wystąpienia napięć energetycznych ku zachodowi powoduje zwracanie się ku niemu oblicza miasta. Panorama Antoniego Saccheti, rysowana w 1830 roku z dachu Teatru Wielkiego nie wykazuje ani dominant, ani wyraźnego oblicza miasta. Panorama z końca XIX wieku pokazuje napięcia energetyczne widoczne w sylwetach kościoła ewangelickiego i soboru prawosławnego. Współczesna panorama rysowana z Pałacu Kultury i Nauki wyraziście pokazuje napięcia energetyczne kumulowane w pionowych sylwetach wieżowców i oblicze miasta koncentrującego się

wokół swojej centralnej osi. Staje się to jednak czytelne dopiero z wykonanego rysunku. Rysunek taki nie jest widokiem bezpośrednim. Stanowi sekwencję widoków zapamiętanych podświadomie w umyśle, wspomaganych zapisem fotograficznym. Jako całościowe oblicze miasta powstaje w trakcie wykonywania rysunku⁹. Panorama fotograficzna jest zdominowana przez kontrasty oświetlenia, a nieustrukturalizowane oblicze miasta jest chaotyczne. Porządek wprowadzony przez komputerową obróbkę około 1000 zdjęć w panoramie dr Grabowskiego publikowanej w Gazecie Wyborczej i prezentowanej w makroskali na „Ścianie Wschodniej” ulicy Marszałkowskiej powoduje, że wobec fizycznego oglądu panoramy jest ona zbyt ujednolicona i uporządkowana (temu także służyło wykonanie ujęć z wyższej platformy Pałacu Kultury i Nauki, niedostępnej dla mieszkańców miasta). Strukturę formalną oblicza miasta można dostrzec dopiero z panoramy ujętej w fenomenologicznym rysunku.

Nawet pobieżna analiza wykonanej panoramy pokazuje, że chociaż współczesne miasto nie posiada już czytelnej, widzianej z jednego, zewnętrznego punktu, panoramy, to panorama widziana z wyniesionego punktu centralnego zachowuje charakterystyczne cechy oblicza miasta – obraz miasta jako góry i szczególne znaczenie punktów wysokościowych. Centrum Warszawy odsuwa się od Wisły w kierunku

najwyższego punktu geograficznego miasta i kształtuje się tam, z wierzchołkiem umieszczonym na szczycie Pałacu Kultury i Nauki i ścianami tworzonymi przez wysoką zabudowę w formie piramidy. Starożytna forma piramidy jako zwornika państwa z obliczem (panoramą miasta) widoczną z jej wierzchołka, to tradycja licząca 5 tysięcy lat. Różnica potencjałów energetycznych jest czytana jako wyraz siły państwa. Współczesna panorama rysowana z Pałacu Kultury i Nauki wyraziście pokazuje napięcia energetyczne kumulowane w pionowych sylwetach wieżowców i oblicze miasta koncentrującego się wokół swojej centralnej osi. Rysunkowa panorama pokazuje także, jak najbliższe z wysokich budowli strukturalizują przestrzeń miasta w rytmiczne ciągi wysokiej zabudowy tworzące krawędzie zarysowanego kształtu piramidy. Miasto nie tworzy na rysunku ciągłej struktury, widocznej na panoramie stworzonej komputerowo, ale widać wyraźny podział na część centralną i peryferyjną, otaczającą centralną piramidę.

Widoki wewnętrzne

Dla potrzeb rozpoczętego w bieżącym roku programu badawczego (grant KBN: Wartości krajoobrazu kulturowego Warszawy na tle warunków przyrodniczych miasta) wykonałem 14 widoków, w tym 11 widoków Warszawy i 3 widoki

w krajobrazie otwartym (dla porównania wyników). Wybór widoku poprzedzało przejście przez wszystkie miejsca publiczne, dostępne dla ruchu pieszego na badanym terenie. Dla każdego widoku, wykonałem rysunek pędzlem i tuszami: czarnym (ecoline nr 700) oraz szarym (ecoline nr 717) na papierze rysunkowym 300g/m² w formacie 29,7 x 42 cm (10 rysunków w poziomie i 4 w pionie). Z miejsca wykonania rysunków sfotografowano widoki aparatem małoobrazkowym Pentax k-100, standardowym obiektywem o ogniskowej 50 mm. Zaznaczono także na podkładzie geodezyjnym miejsce, z którego wykonano rysunek i zdjęcie (przy braku podkładów dokonano stosownych pomiarów) i dokonano pomiarów wysokości elementów pionowych. Pomiary te posłużą do budowy przestrzennych modeli badanych widoków.

Ilość wykonanych przeze mnie widoków miejskich, ze względu na ich zróżnicowanie, nie pozwala na wyciąganie szczegółowych wniosków. Na podstawie wykonanych rysunków można wstępnie stwierdzić, że widoki miejskie, które można określić mianem widoków krajoobrazowych, nie występują powszechnie. Prócz znaczenia wynikającego z atrakcyjności widoku, widok taki wymaga percepcji z odległości przynajmniej 100 m. Na przestrzeni Krakowskiego Przedmieścia i Nowego Świata mogłem wykonać zaledwie osiem takich widoków, w tym dwa zbliżone (od południa i od północy)

widoki na kościół pod wezwaniem św. Aleksandra, i jeden na kamienicę na placu Trzech Krzyży.

Stare Miasto nie zawiera w obrębie swoich murów widoków krajoobrazowych. Pierwsze widoki napotkałem na południe od niego. **Widok na Pragę z placu Zamkowego** (kadr poziomy). Wybrany punkt widokowy mieści się na rogu ulicy Okólnik i Krakowskiego Przedmieścia, przy kamienicy Johna (Krakowskie Przedmieście 89). Pierwszy plan widoku w stronę Pragi stanowią parkujące samochody. Drugi plan, to krawędź tarasu widokowego nad trasą WZ ze spacerującymi ludźmi i kioskami. Trzeci plan to daleki widok na Pragę i na niebo. Przestrzeń jest tematem głównym widoku – oś widokowa kieruje się nad horyzont, w kierunku nieograniczonej przestrzeni, spychając wyraźnie zarysowane plany w dolną część widoku. **Widok na pomnik ks. Józefa Poniatowskiego** (kadr pionowy). Wybrany punkt widokowy mieści się przed hotelem Europejskim (Krakowskie Przedmieście 13) na rogu ul. Trembackiej i Krakowskiego Przedmieścia. Widok na pomnik ks. Józefa Poniatowskiego przed pałacem prezydenckim (Krakowskie Przedmieście 46/48) jest na granicy oglądalności, stąd ucięty dół widoku bez płaszczyzny ulicy. Widok zawiera trzy spiętrzone plany – pierwszy, obcięty, obejmuje parę kamiennych lwów, strażników wejścia do pałacu (obcięcie płaszczyzny ulicy, zakaz parkowania samochodów, usunięte znaki drogowe i rzadziej uczęszczają-

na strona ulicy stabilizują pierwszy plan). Drugi plan stanowi pomnik konny z brązu wraz z ciemnym kamiennym postumentem. Trzeci plan określa architektura, a właściwie boczny szczyt kościoła Karmelitów Bosych (Krakowskie Przedmieście 52/54) z dekoracją rzeźbiarską na tle nieba, zajmując pasmo tej samej szerokości co posąg Poniatowskiego¹⁰.

Widok na fasadę kościoła Wizytek (kadr poziomy). Widok z ławki przed *domem kopniętym* (Krakowskie Przedmieście 9) Bohdana Pniewskiego przy ul. Królewskiej, na kościół Wizytek (Krakowskie Przedmieście 34). Widok zawiera trzy spiętrzone plany. Pierwszy plan obejmuje infrastrukturę uliczną, ludzi, autobusy, jadące i parkujące auta. Drugi plan

stanowi drzewostan przed i obok kościoła Wizytek. Ostatni plan, to widoczna zza drzew zwieńczona krzyżem fasada Wizytek. Plany, spiętrzone pasmami, stanowią również powiązane sfery. Tło Wizytek jest rysunkiem dekoracji fasady związane z niebem. Każdy z planów, chociaż przenika sąsiadujące, zajmuje około 1/3 wysokości widoku. **Widok na Pałac Staszica** (kadr poziomy). Wybrany punkt widokowy mieści się pomiędzy przejściem podziemnym i przystankiem przed wejściem do Akademii Sztuk Pięknych. Plany spiętrzone są w trzech pasmach. Pierwszy plan obejmuje infrastrukturę uliczną, ludzi, autobusy, jadące i parkujące auta. Granice tego planu określa posąg Chrystusa przed kościołem św. Krzyża i bariery zejścia podziemnego. Czterometrowy słup ogłoszeniowy przekracza swoją skalą ten plan wnikając w fasadę Pałacu Staszica, która stanowi plan drugi. Trzecie najwyższe pasmo tworzy niebo i dachy pierzei Krakowskiego Przedmieścia. Pierzeje ulicy tworzą równocześnie kulisy sceny widoku, w której główną rolę odgrywa elewacja pałacu. **Widok na wjazd na Most Poniatowski** (kadr poziomy). Punkt widokowy mieści się na przystanku tramwajowym naprzeciw kamienicy przy ul. Śniadeckich 38 i lewego wjazdu do Giełdy. Widok jest skupiony na przejeździe przez Wisłę w kierunku Pragi. Widok na drugą stronę rzeki kulisują wieże mostu po stronie warszawskiej i wysokie budynki po stronie praskiej. Rozległość widoku



Widok na Pałac Staszica przy Krakowskim Przedmieściu

A view at Staszice Palace at Krakowskie Przedmieście



określona koniecznością uchwycenia budynku muzeum po prawej i płotu ograniczającego przystanek na tej samej wysokości po lewej stronie. Spiętrzenie trzech planów jest podporządkowane punktowi centralnemu, chociaż można wyróżnić: najniższe piętro ruchu ulicznego, środkowe pierzei ulic i wież mostowych, najwyższe sieci drutów i latarni na tle nieba. **Widok od północy na kościół św. Aleksandra na pl. Trzech Krzyży** (kadr poziomy). Punkt widokowy mieści się na ul. Nowy Świat, na środku chodnika w połowie przerwy między giełdą i widocznym z lewej strony domem. Pierwszy plan określa zmienny w rytmie światła ruch uliczny. Drugi plan, przez zagęszczenie widoku leży równoległe, obok trzeciego i są to elewacje kamienic przy Nowym Świecie. Trzeci plan, najważniejszy, kulisowany przez plan pierwszy i drugi, to elewacja kościoła wraz ze światłem przestrzeni nieba i placu. **Widok od południa na kościół św. Aleksandra na pl. Trzech Krzyży** (kadr poziomy). Punkt widokowy mieści się na stopniach podestu pod pomnikiem Wincentego Witosa. Kościół dominuje w przestrzeni placu. Pierwszy plan stanowią zielone żywopłoty skweru na placu, ludzie na przystanku autobusowym, ruch samochodowy i towarzysząca mu infrastruktura techniczna. Drugi plan nad nim, tworzy zabudowa pierzei placu i portal świątyni. Trzeci plan tworzy bęben kopuły i kopuła kościoła wraz z niebem. Sekwencja narastających planów przeważa nad



Widok na północną elewację kościoła pod wezwaniem św. Aleksandra przy pl. Trzech Krzyży

View at the northern elevation of the church under the invocation of St. Alexander at Trzech Krzyży Sq.



przestrzennym porządkiem placu dzieląc bryłę kościoła. **Widok na kamienicę narożną ulic Hożej i Mokotowskiej przy pl. Trzech Krzyży** (kadr pionowy). Punkt widokowy mieści się z prawej strony Instytutu Głuchoniemych na pl. Trzech Krzyży. Widok jest zdominowany przez kamienicę odbiegającą proporcjami i barwą od sąsiednich kamienic. Jej sylweta, stanowiąc tło i drugi

plan zarazem, wchłonęła pierwszy plan, który tworzą dwie kolumny z połączonymi krzyżami oraz figura św. Jana Nepomucena, od których wziął nazwę pl. Trzech Krzyży.

Oprócz widoków z trasy Krakowskiego Przedmieścia i Nowego Świata wykonałem trzy widoki z głównych placów Warszawy. **Widok na południowo-zachodnią część pl. Piłsudskiego** (kadr pionowy).

Punkt widokowy mieści się na przystanku, na wysokości elewacji ogrodowej Ministerstwa Kultury. Plany są spiętrzone. Najniższy plan określa płot zamykający budowę hotelu Fostera. Nad nim rysująca się na tle nieba kopuła kościoła ewangelickiego wraz z dalej położonymi sylwetkami Pałacu Kultury, hotelu Mariott i sąsiedniego wieżowca. Drugi plan łączy się z najwyższym położonym planem nieba przez rysunek zwieńczeń budynków. **Widok na Sąd Najwyższy** (kadr poziomy). Punkt widokowy mieści się przed wejściem do biblioteki Instytutu Sztuki. Pierwszy plan, zajmujący połowę widoku, obejmuje przystanek autobusowy, ludzi i wyłożoną kostką granitową, płaszczyznę placu. Drugi plan to gmach sądu, tworzący oprawę widokową dla trzeciego planu – widoku ulicy Bonifraterskiej w prześwicie gmachu. Drugi i trzeci plan tworzą całość, stąd widok ułożony jest w dwóch pasmach: płaszczyzny placu i widoku pionowego. **Widok na pl. Unii** (kadr pionowy). Punkt widokowy mieści się na ulicy Puławskiej, przy przystanku (ul. Puławska 3). Widok na plac w kierunku ul. Marszałkowskiej. Ruch tramwajowy i autobusowy powoduje, że pierwszy i drugi plan łączą się zajmując połowę rysunku. Pierwszy plan tworzy ruch uliczny, drugi plan zachodnia rogatka motokotowska. Nad nią trzeci plan i tło tworzą wraz z niebem kamienice przy pl. Unii i ul. Marszałkowskiej, zajmując górną połowę rysunku.

Pobieżne spojrzenie na wykonane widoki krajobrazu miejskiego pozwala nam stwierdzić, że pierwszy plan wszystkich pełnych widoków określa ruch uliczny i infrastruktura obsługująca ten ruch. Drugi plan tworzą elewacje architektoniczne, pomniki, drzewa i dalekie widoki. Trzeci plan, to budowle i rysunek ich zwieńczeń na tle nieba. Plany są przeważnie spiętrzone równoległymi poziomymi pasmami, których wysokość określa skupiające wzrok centrum widoku. Ilość widoków, nawet w reprezentacyjnych częściach miasta, jest ograniczona przez zagęszczenie przestrzeni miejskiej i nieatrakcyjność, przypadkowość kompozycji urbanistycznych. W perspektywie, po poddaniu wykonanych widoków głębszym badaniom, zarysowuje się szansa uzyskania interesujących wyników.

Jan Rylke

Pracownia Sztuki
Katedra Architektury Krajobrazu SGGW
The Faculty of Horticulture and Landscape Architecture
Warsaw Agrikultural University

Przypisy

¹ Rylke Jan, *Energetyczne aspekty lokalizacji miast nad Wisłą*, materiały konferencji „Architektura wobec przyrody”, Gdańsk 2002.

² Informacja o wydaniu Planu Warszawy Ricaud de Tirregaille’a w suplemencie do nr 90 z 10 listopada 1762 roku *Wiadomości Uprzywilejowanych Warszawskich* brzmi: „To tak mądre i dawno oczekiwane dzieło oprócz doskonałego wszystkich tego stołecznego Miasta miejsc wyrażenia, zawiera też w sobie

Prospekty najprzedniejszych Warszawskich Kościołów i Pałaców, oraz całej Warszawy, jak z Pragi wzdłuż Wisły daje się widzieć” za: *Atlas Historyczny Warszawy*, s. 14.

³ cyt za Aleksander Wojciechowski, *Z dziejów malarstwa pejzażowego*, Warszawa 1965, s. 148.

⁴ Husserl Edmund, *Medytacje kartezjańskie*, Warszawa 1982, s. 101-102, 148. Poniżej przypisy do cytowanego tekstu tłumacza Andrzeja Wajsa, ibidem, s. 309-310. W oryginale czytamy: „Zum bestimmten und sich weiter bestimmenden wird er in einer Fortführung der Erfahrung in Form einer bestimmenden, und zunächst nur den Gegenstand selbst aus sich selbst auslegenden Erfahrung, einer puren Explikation“. Owo „nur den Gegenstand selbst aus sich selbst auslegenden“ oddaje poprzez „ograniczając się do własnych danych, wydobywa z przedmiotu to tylko, co zawarte jest wyłącznie w nim samym”. Cairns i tłumacze francuscy wyraźnie interpretują zwrot „aus sich selbst” jako dotyczący przedmiotu; rzeczowo jest to uzasadnione, gramatycznie jednak może się on odnosić tylko do samego eksplikującego doświadczenia. W tekście przekładu oddaje obydwie te motywy.

⁵ jest to kantowska definicja zjawiska, podana w *Estetyce transcendentalnej* (A 20, B 34).

⁶ *Voir sut la nature c'est dégager la caractère de son modèle*, cyt za Aleksander Wojciechowski., op. cit., s. 67, 68.

⁷ ibidem, s. 68.

⁸ ibidem, s. 160, 161.

⁹ wykonana przeze mnie panorama nie obejmuje zasięgu 360°, a nieco mniej, ze względu na długość wstęgi papieru, na której została narysowana.

¹⁰ Podobny widok sprzed Ministerstwa Kultury, w którym tłem jest północna ściana hotelu Bristol, jest znacznie mniej interesujący.