

Styl kompozycji krajobrazowej

Tadeusz J. Chmielewski, Emilia Śliwczyńska

Style of Landscape Composition

Wprowadzenie

Introduction

Pojęcie stylu, chociaż obecnie coraz częściej poddawane krytyce, ciągle pozostaje jednym z pojęć kluczowych nie tylko w teorii sztuki, ale także architekturze i architekturze krajobrazu.

W *Słowniku języka polskiego*, wśród pięciu zakresów znaczeniowych słowa *styl* (łac. *stylus* – rylec), na pierwszym miejscu wymieniono: *zespół cech charakterystycznych dla sztuki jakiejś epoki, jakiegoś regionu lub twórcy* [Słownik... 2009].

Wśród zawartych w tym Słowniku haseł zawierających słowo *styl*, znajdujemy m.in.: *styl gotycki, styl romański, styl wiktoriański, styl zakopiański, ogród w stylu angielskim, styl utworów literackich* itp. [Słownik... 2009].

Z kolei wg *Słownika terminów plastycznych*, styl to:

1. stały zespół cech i stosunków formalnych, występujących w dziele określonego artysty i tylko dla niego charakterystyczny (...);
2. stały zespół cech i stosunków formalnych, który daje się wyróżnić w twórczości pewnej grupy ludzi (szkoła), albo w określonym czasie. W obrębie stylu, obok elementów podobnych, występuje także pewna liczba elementów różniących się (...) [Zwolińska, Malicki 1974].

Skoro mówimy o stylu w literaturze, sztukach plastycznych, muzy-

ce, architekturze, sztuce ogrodowej, o stylu sztuki jakiegoś regionu czy stylu całych epok historycznych, to powinniśmy także wspomnieć o **stylach** określonych **krajobrazów** współtworzonych przez człowieka, kryteriach ich identyfikacji, potrzebach ochrony i zasadach kształtowania.

Na zagadnienie to zwracali już uwagę Janusz Bogdanowski, Maria Łuczyńska-Bruzda i Zygmunt Novák, pisząc o „stylu” w kształtowaniu krajobrazu” [Bogdanowski i in. 1981] oraz o „krajobrazie stylowym”, kształtowanym zgodnie z „ładem gospodarczym” i „ładem estetycznym” [Bogdanowski 1998].

Prezentowany artykuł powraca do tych ważnych zagadnień, starając się głębiej wniknąć w istotę i atrybuty stylu krajobrazu i jego regionalne zróżnicowania oraz pokazuje zagrożenia, jakie dla tożsamości regionów i miejscowości niosą współczesne procesy przekształceń krajobrazu.

W poszukiwaniu istoty stylu

In search of the style essence

Już średniowiecze i renesans posługiwały się kategoriami stylowymi, wziętymi z antycznej teorii wymowy¹, odnosząc je nie tylko do sztuki, ale i wszelkich aspektów życia. I tak: *Stilus humilis* (źródło – bukoliki), cechowała subtelność i doskonałość, lecz także w innej jego

odmianie – siła wyrazu i namiętność. Łączył się on ze scenerią bukoliczną, zajęciami pasterskimi i rekwizytami takimi jak owce, łąki, buki itp. *Stilus mediocris* (źródłem były georgiki) odnosił się do rolników, którzy przedstawiani bywali w scenerii pól uprawnych, drzew owocowych itp., z takimi rekwizytami jak wół i pług. *Stilus gravis* (źródłem była *Eneida*) dotyczył rycerzy, których typowymi rekwizytami były koń, miecz, a z flory – laur i cedr [Białostocki 1966]. Aelius Donatus w komentarzu do Wergiliusza obrazowo przedstawił ten podział w formie trzech koncentrycznych kół, tzw. *Rota Virgillii*, [Giełdoń-Paszek 2006].

Witruwiusz – jeden z autorów renesansu – w dziele *De architectura libri decem* przedstawił podział na trzy style do dekoracji ścian domów i dekoracji teatralnych (Witruwiusz 1956). Jego zdaniem pejzaże stosowane jako scenografia powinny być adekwatne do gatunków teatralnych (tragedii, komedii i satyry). Do tragedii zalecał takie rekwizyty jak: kolumny, cokoły, statuy (które później przeszły do ikonografii akademickiego pejzażu heroicznego), do komedii – budynki mieszkalne (nie rezydencje), do satyry – grotty, góry, wiejską scenerię (późniejsze rekwizyty pejzażu pastoralnego). Ściany domów proponował ozdabiać sielskimi, przynoszącymi ukojenie scenami, takimi jak: porty, przylądki, wybrzeża, rzeki, źródła, cieśniny morskie, świątynie, gaje, góry, bydło, pasterze [Giełdoń-Pa-

szek 2006]. Witruwiusz podawał także zasady stosowania odpowiednich porządków architektonicznych dla świątyń poświęconych poszczególnym bóstwom starożytnym, na podstawie takich kategorii jak surowość lub wdzięk [Białostocki 1966]. Jego klasyfikacje przejęli autorzy renesansowi: Leone Battista Alberti (*De re aedificatoria*), Gian Paolo Lomazzo (*Trattato dell'arte della pittura...*), Christoforo Sorte (*Osservazioni nella pittura*) [Giełdoń-Paszek 2006]. W wiekach XVI i XVII nadal wywierały one wpływ na repertuar form architektury północnoeuropejskiej [Białostocki 1966].

Jan Białostocki definiował pojęcie stylu jako: „charakteryzujące jednorodność jakości artystycznych w dziele sztuki, w twórczości pewnego artysty, w działalności artystycznej jakiegoś okresu, względnie obszaru.” [Białostocki 1979]. Funkcjonujący obecnie chronologiczny system stylów historycznych (styl romański, gotycki, renesansowy itd.) zaczął się kształtować dopiero w drugiej połowie XIX w. Wcześniej posługiwano się topograficznym podziałem na szkoły artystyczne. „Vasari mówił o kilku, Agucchi o czterech, Lanzi, pod koniec XVIII w., o kilkunastu lokalnych szkołach malarstwa włoskiego” [Białostocki 1979]. Na tej samej zasadzie porządkuje swoje zbiory większość współczesnych wielkich galerii malarstwa, natomiast dla rzemiosła artystycznego i sztuk dekoracyjnych stosuje się podział chronologiczny, tworząc tzw. *period*

rooms, urządzone sprzętami z danego okresu [Białostocki 1979].

W okresie oświecenia Winckelmann mówił o „stylach właściwych narodom, okresom i artystom” [Winckelmann 1764] – zatem stosował to pojęcie zarówno do indywidualnych twórców, jak i jednostek narodowych czy chronologicznych.

Dla Goethego styl stanowił szczyt możliwości artystycznego przetworzenia obserwowanej rzeczywistości. Zdaniem Nietzschego jedność stylu wszystkich istotnych wytworów była wyznacznikiem kultury narodu; bezstylowość lub mieszanina stylów oznaczała barbarzyństwo. O znaczeniu momentu wartości, wyczuwanego w pojęciu stylu, świadczą charakterystyczna dla drugiej połowy XIX w. krytyka bezstylowości architektury i wytworów przemysłu, poszukiwanie nowego stylu epoki (wynikające z przeświadczenia, że każda epoka powinna mieć swój styl), a także programowe obranie hasła *de Stijl* przez grupę holenderskich konstruktywistów w początku XX w. [Białostocki 1979].

Historyzm dziewiętnastowieczny preferował ujęcie historyczne; w jego ślady poszła historia sztuki w XX w. Badacze zainteresowali się podobieństwami synchronicznymi łączącymi różne szkoły narodowe, podejmowano próby syntezy europejskiej bądź powszechnej historii sztuki. Jednak pod koniec XX w. zaczęło dominować przekonanie, „iż potoczne pojęcia stylowe są paradygmatami, które w obecnej chwili

raczej ograniczają, niż rozwijają możliwości artystyczno-historycznej interpretacji świata sztuki” [Białostocki 1979]. Nie są one w stanie ująć wszystkich treści danej epoki, ponieważ obejmują jedynie cechy typowe wybrane z całości zjawisk.

Henri Focillon w swojej książce *Życie form* wyróżnił dwa pojęcia stylu – „zmiennego” i „absolutnego”, przy czym „styl pojmowany na sposób absolutny jest wzorem i niezmiennością, ma ważność bezterminową” [Focillon 1934]. Zwykle jednak od rozumienia normatywnego ważniejsze było znaczenie modalne, zgodnie z którym styl nie służy jako kryterium oceny i nie zależy wyłącznie od twórcy. „Dzieło jest wypadkową okoliczności, typu zadania, talentu artysty, tradycji artystycznej, która go ukształtowała, horyzontu oczekiwań zamawiającego.” [Białostocki 1979].

Według Wordswortha i innych romantyków styl był „nieuniknionym wyrazem umysłu i osobowości” indywidualnego artysty. Oświecenie i Romantyzm rozszerzyły pojęcie stylu także na całe formacje kulturowe, okresy i epoki. Pod wpływem romantycznej filozofii zaczęto poszukiwać w stylach treści światopoglądu epok, których miały one być wyrazem. **Styl pojmowano jako naturę, niejako analogicznie do gatunku przyrodniczego, który realizuje swoją istotę w każdym osobniku, chociaż mogą się one między sobą znacznie różnić.** Sądzono, że „obserwacja i analiza różnych dzieł może ujawnić wspólną

wszystkim sztukom, a nawet różnym dziedzinom kultury jedność stylu.” [Białostocki 1979].

Jednak owa jedność to tylko romantyczny postulat, który przy bliższym zbadaniu okazuje się fikcją. Do takiego przekonania doszli, niezależnie od siebie, dwaj badacze: E.H. Gombrich² i J.A. Schmol³. Głoszony przez nich pluralizm stylowy nie był nowością – przeciwnie, był powrotem do poglądów dominujących w europejskiej myśli o sztuce aż po XVII w. „Tak długo, jak długo styl pojmowano raczej jako modus wypowiedzi, niż jako symptom lub wyraz czasu, zakładano ogromną różnorodność stylów” [Białostocki 1979].

Schmol powrócił do poglądu głoszącego, iż: „w każdym momencie dziejów sztuki współżyją różnorodne nurty artystyczne, że jest ich na ogół wiele, że nowatorstwo bywa współczesne tradycjonalizmowi, styl importowany – lokalnemu, że różne indywidualności chodzą swoimi własnymi drogami” [Białostocki 1979]. Widać zatem, że krytykując pojęcie stylu, pozostawił je mimo wszystko w centrum swego systemu. W istocie, propozycje rewolucyjnych zmian (np. dzieło Wilhelma Pindera z 1926 r.⁴) były rzadkie i żadna z nich nie przyniosła realnej alternatywy dla pojęcia stylu [Białostocki 1979]. To ostatnie jednak zaczęło być stosowane z większą rozważą, a próby jego skonkretyzowania powodują wciąż gorące polemiki.

Próbę nakreślenia dziejów badań nad stylem, a także rozmaitych możliwych sensów i interpretacji tego pojęcia podjął Meyer Schapiro. Według jego definicji: „Styl jest przede wszystkim systemem form, posiadających jakości i ekspresję obarczoną znaczeniem, przez które ujawnia się osobowość artysty i szeroki światopogląd grupy. Jest on także środkiem przekazującym ekspresję w obrębie grupy, komunikującym i utrwalającym pewne wartości życia religijnego, społecznego i moralnego, przez emocjonalną sugestywność form (...). Dla syntetyzującego historyka kultury lub filozofa historii, styl jest manifestacją kultury jako całości, widomym znakiem jej jedności” [Schapiro 1953]. Dlatego o stylu epoki można mówić dopiero z perspektywy historycznej, a dwa style mogą występować jedynie na obszarach wyjątkowo zróżnicowanych etnicznie lub społecznie (np. na obszarach mieszanych arabsko-hiszpańskich w średniowieczu) [Białostocki 1966].

Definicja Schapiro odnosi się do stylu epoki historycznej, ale może posłużyć do określenia stylu konkretnego dzieła sztuki sprawiającego, że na pierwszy rzut oka rozpoznajemy je jako dzieło danego artysty. W przypadku dzieła malarskiego lub architektonicznego „system form”, o którym mówi Schapiro, oznacza ulubione przez artystę (czy nawet przez niego samego wynalezione) określone formy, konstrukcje, schematy kompozycyjne. Są to jakości konkretne, uchwytnie, możliwe do

naśladowania przez epigonów. Jednak nie osiągają oni stylu, gdyż brakuje im drugiego czynnika, tej „obarczonej znaczeniem ekspresji”, jakości nieuchwytniej, będącej wyrazem indywidualnej wrażliwości, osobowości, talentu. **Styl epoki określić można jako wypadkową stylów poszczególnych wybitnych artystów**, którzy czerpiąc z puli dostępnych w owym czasie środków artystycznych, nasycali je swoją indywidualnością. Największym z nich zastane środki wyrazu nie wystarczały, tworzyli więc własne, popychając tym samym sztukę na nowe tory.

Płynne: różnorodne i zmienne rozumienie pojęcia stylu próbował uporządkować Jan Białostocki, wyodrębniając trzy jego znaczenia:

- styl rozumiany jako norma poprawności lub doskonałości;
- styl rozumiany jako znak lub modus, tonacja;
- styl rozumiany jako wyraz lub symptom.

„Styl w pierwszym rozumieniu jest normą zapewniającą doskonałość artystyczną, jest modelem czy wzorem poprawności. Styl w drugim rozumieniu jest zmienną formą wyrazu dostosowaną przez autora do przekazywanej treści. Prowadzi on do doskonałości informacyjnej, ponieważ zapewnia zgodność treści i wyrazu. Trzecie rozumienie ma aspekt normatywny; zgodnie z nim dzieło może być mniej lub bardziej stylowe, czyli lepiej lub gorzej wyrażać treść poprzez swój charakter i formy” [Białostocki 1979].

Założenia ideowe, atrybuty i konteksty stylu

The ideological assumptions, attributes and contexts of style

Naradzinom stylów poszczególnych epok historycznych towarzyszyło zwykle sformułowanie pewnych **założeń ideowych**. Założenia te, kreujące nowe kierunki rozwoju kultury, były jednak jej integralną częścią i wyrastały ze specyfiki danego miejsca i czasu.

Klasyczny, śródziemnomorski ideał piękna różnił się diametralnie od ideału bizantyjskiego, który Herbert Read [1982] określił jako „bardziej boski niż ludzki, intelek-

tualny, antywitalny, abstrakcyjny. Ideał sztuki orientalnej jest, zdaniem Reada „także abstrakcyjny, ludzki, metafizyczny, a jednak bardziej instynktowny niż intelektualny” [Read 1982].

Ideał sztuki gotyckiej wynikał z założeń światopoglądu chrześcijańskiego, u którego podstaw leżała wiara w celowość i porządek wszystkich elementów wszechświata. C.S. Lewis w książce „Odrzucony obraz” zanalizował sposób, w jaki ów model kształtował wszystkie sfery średniowiecznej kultury [Lewis 1995]. Szczytowe osiągnięcie gotyku – katedra – miała stanowić odbicie doskonałości *Universum*, urzędowego przez Boga „według miary, liczby i wagi”. Stąd dwie najbardziej charakterystyczne cechy architek-



Ryc. 1. Karl Friedrich Schinkel – Katedra gotycka z tęczą
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schinkel,_Karl_Friedrich)

Fig. 1. Karl Friedrich Schinkel – The gothic cathedral with a rainbow

Ryc. 2. – Fig. 2. Leonardo Da Vinci. Bacchus
([http://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Bacchus_\(painting\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bacchus_(painting).jpg))

tury gotyckiej – podporządkowanie wszystkich wymiarów modułom figur, które uważano za najdoskonalwsze – kwadratowi lub trójkątowi równobocznemu, oraz rola światła jako podstawowego czynnika kształtującego formę, którego znaczenie odczytywano w kategoriach metafizycznych [Simson 1989] (ryc. 1).

Dla sztuki dojrzałego renesansu charakterystyczny był wynikający z humanistycznej filozofii antropocentryzm („człowiek jest miarą wszystkich rzeczy”). W malarstwie tego okresu „postać ludzka stale rośnie, wypełnia coraz szczelniej pole obrazowe, spychając wszystko inne do roli szczegółu i mało ważnego marginesu” [Rzepińska 1986]. Leonardo da Vinci i malarze weneccy poświęcali więcej uwagi krajobrazowi i roślinności, jednak także u nich najważniejszym tematem jest człowiek [Rzepińska 1986] (ryc. 2).

Według historyków sztuki, ostatnim wielkim stylem historycznym, który objął – chociaż na krótko – wszystkie aspekty sztuki, stylu życia i kształtowania przestrzeni, było rokoko [Rzepińska 1986]. Style historyczne bowiem zawdzięczały swoją spójność określonej podbudowie kulturalnej i ideologicznej. Smak ich twórców i odbiorców kształtowany był przez ten sam, określony zestaw tekstów kultury.

Jako reakcja na formalny przebieg architektury baroku i rokoko w połowie XVIII w. rozwinął się klasycyzm i trwał do połowy XIX w. W krajobrazie ziem polskich okres

ten stanowił kontynuację istniejących form gospodarki rolnej i osadnictwa, natomiast w stylu architektonicznym przejawiał się on wyraźnymi nawiązaniami do architektury klasycznej.

Wiek XIX wprowadził wyraźny rozdźwięk między pomiędzy dwoma głównymi nurtami: 1) spokojnego życia na wsi, uprawy roli i podobnego naturze kształtowania krajobrazu; 2) rozwoju produkcji przemysłowej i eksploatacji zasobów przyrody [Bogdanowski 1998]. Obszary wiejskie kształtowane były na wzór krajobrazu naturalnego, pod silnym wpływem idei romantyzmu. Z drugiej strony przemysł wymuszał na coraz większych obszarach żywiołowy i niekontrolowany rozwój różnych agresywnych form zagospodarowania, pozbawionych ładu przestrzennego i walorów estetycznych. Miasta rozrastają się terytorialnie, ale obiekty architektoniczne wznoszone są w stylu różnych postaci historyzmu, jako niejednorodne, stosunkowo nieliczne i rozproszone.

Wiek XX coraz bardziej pogłębiał dezintegrację stylów i poglądów. W odniesieniu do sztuki współczesnej można co najwyżej powiedzieć, iż *wspólnym tekstem jest brak tekstu. Nie ma uznawanych powszechnie autorytetów, nie ma odpowiedników Biblii i Owidiusza. Szukanie uniwersalnego klucza do współczesnej sztuki wydaje się równie trudnym zadaniem, jak szukanie spójnego stylu w całej współczesnej kulturze* [Brighton 2006]. Czy atry-



butem współczesnej kultury jest więc brak stylu?

Jednym z podstawowych **atrybutów stylu** jest **kompozycja** dzieła. Według *Słownika języka polskiego*, kompozycja to:

1. układ, budowa, pomysł dzieła sztuki (utworu literackiego, muzycznego, plastycznego);
2. dzieło sztuki; w ogóle: całość złożona oryginalnie z elementów składowych;
3. nauka, teoria komponowania dzieł sztuki, zwłaszcza muzycznych;
4. preparat złożony z różnych składników [Słownik... 2009].

Z kolei wg *Słownika terminów plastycznych*, kompozycja (łac. *compositio* – zestawienie, łączenie) to:

1. jednolita całość wizualna, świadomie uzyskana w dziele sztuki dzięki kontrastowaniu, harmo-

nizowaniu i akcentowaniu plastycznych środków wyrazu, takich jak bryły, linie, strefy waloru i barwy (...);

2. skomponowane dzieło [Zwolińska, Malicki 1974].

Artyści renesansu i klasycyzmu, dążąc do uchwycenia prawidłowości rządzącej pięknem kompozycji, często opierali się na schemacie „złotego podziału” (wypracowanego jeszcze w starożytności) lub tworzyli wzorce typu trójkąta równobocznego (*figura piramidalne*). Sztuka okresów późniejszych (zwłaszcza ekspresjonizmu i abstrakcjonizmu) posługiwała się bardziej swobodnymi, czasem spontanicznymi metodami wypowiedzi, stosując trudne harmonie formalne, będące układami pozornie bezładnymi, dysharmonijnymi [Bell 2009].

Ale kompozycja dotyczy nie tylko aspektu przemyślanego przestrzennego rozmieszczania form. Liczni twórcy stosują charakterystyczną dla siebie kompozycję materiałów, barw czy dźwięków. Wielu wielkich artystów-malarzy, wykorzystywało w swych dziełach dość ograniczone, ale bardzo charakterystyczne palety ściśle zharmonizowanych ze sobą barw, np.: Tycjan – dziewięciu, Rubens – trzynastu, Renoir – ośmiu, a van Gogh – jedenastu [Pearsall 1993].

Ważną grupę atrybutów stylu tworzą **formy i motywy** typowe dla danej epoki, regionu lub twórcy. Formami charakterystycznymi w architekturze okresu gotyku były np. strzeliste wieże budowli sakral-

nych. Do charakterystycznych form w parkach epoki romantyzmu należały m.in. ruiny, mogiły i drzewa o pokroju „płaczącym”, usytuowane w naturalistycznie kształtowanym krajobrazie.

W malarstwie okresu rokoka nieustannie powracał obarzony znaczeniami symbolicznymi motyw teatru, maski, postaci z komedii dell'arte. W malarstwie i sztuce użytkowej okresu secesji charakterystyczne były motywy roślinne, odwzorowywane miękkimi, falistymi liniami (np. kwiaty irysów lub nasturcji) itp.

Kolejną grupę atrybutów stylu stanowią **techniki** stosowane w procesie **tworzenia dzieła**. Technika olejna, która upowszechniła się w malarstwie okresu renesansu, otworzyła przed artystami wspaniałe, nieznane wcześniej możliwości [Rzepińska 1986]. Zastosowanie betonu oraz konstrukcji stalowych i żelbetonowych zrewolucjonizowało architekturę modernizmu [Koch 2005, Kozłowski 2006].

Styl określonego twórcy, grupy twórców (szkoły) lub epoki odczytywany jest w szczególności poprzez charakterystyczną kompozycję form, materiałów, motywów, linii, barw, dźwięków, zapachów itp. cech tworzonych dzieł oraz techniki ich wykonania. Ale jest odczytywany także poprzez odpowiedni **kontekst czasowy** (epoka), **przestrzenny** (kontynent, kraj, region) i **społeczno-kulturowy** (grupa etniczna, wyznaniowa, środowisko intelektualne itp.).

Każda forma będąca dziełem człowieka pochodzi z jakiegoś okresu historycznego. Dzieło tworzone jest zgodnie z duchem czasu, według panujących wówczas kanonów sztuki, rzemiosła, architektury. Wobec tego przedstawia cechy, kompozycję, styl, modę, która w tym okresie panowała. Zachodzi więc ważna relacja pomiędzy stylem a ekspresją określonej epoki kulturowej. Styl (w sztuce, ubiorze, architekturze, urbanistyce, kompozycjach ogrodowych) jest zatem odzwierciedleniem panujących w danej epoce kanonów piękna i atrakcyjności [Eco 2005].

Wraz ze zmianą miejsca zmieniają się klimat, roślinność, ludzie, tradycje, zwyczaje, mowa, stroje, architektura, sztuka. Elementy wytwarzane w tej samej epoce, w „takim samym stylu”, ulegają modyfikacjom wraz ze zmianą miejsca ich powstania. Na przykład ogród w stylu chińskim będzie wyglądał inaczej w Chinach, inaczej w Anglii, a jeszcze inaczej w Polsce. Mimo odwoływania się do określonych **wzorców stylu**, wytwory ludzkich rąk powstające w różnych miejscach Ziemi przeważnie wykazują modyfikujące wpływy warunków klimatycznych, rzeźby terenu, dostępnych materiałów, sztuki danego kraju, dostępnych technologii itp.

Styl tworzonych dzieł jest często istotnie uwarunkowany dziedzictwem kulturowym określonego **wyznania**. W regionach, w których ścierają się wpływy różnych religii, możemy spotkać formy architekto-



Ryc. 3. Elementy krajobrazu kulturowego Podlasia – Stare Berezowo (fot. T.J. Chmielewski)

Fig. 3. Elements of the cultural landscape of Podlasie – Stare Berezowo (photo by T.J. Chmielewski)

niczne, symbole, motywy i barwy charakterystyczne dla określonej grupy wyznaniowej (ryc. 3 i 4).

Wielokulturowość jest coraz częściej postrzegana jako charakterystyczna cecha, wyróżnik krajobrazu poszczególnych regionów czy miejscowości.

Styl krajobrazu

The landscape style

Krajobraz stanowi pewien niepowtarzalny układ przestrzenny elementów naturalnych i kulturowych⁵. Każda ingerencja człowieka w jego strukturę posiada więc pewne cechy dzieła (udanego bądź nie), które krajobraz „przechowuje” przez

wiele dziesięcioleci, a nawet stuleci i przekazuje następnym pokoleniom [Bogdanowski 1976].

Każdy z okresów historycznych wnosi właściwe sobie nowe pierwiastki do kompozycji krajobrazowych. Dominacja w krajobrazie form kulturowych pochodzących z określonej epoki historycznej sprawia, że możemy mówić o różnych historycznych krajobrazach kulturowych: krajobrazie średniowiecznym, renesansowym, barokowym, romantycznym, industrialnym itp. [Bogdanowski 1998] (ryc. 5). Gdy jednak formy reprezentujące różne epoki są wymieszane na dość ograniczonej przestrzeni, daje to zazwyczaj przykry efekt dezintegracji stylu.

Wykształcenie się określonego stylu krajobrazu wymaga zatem długofalowej wizji rozwoju danego obszaru, poszanowania jego dziedzictwa przyrodniczego i kulturowego, systematyczności i determinacji mieszkańców.

Jak długotrwałe pozytywne efekty może przynieść tego typu praca, świadczy m.in. obszar dawnej Puszczy Śląskiej – terenu działania zakonu Cystersów od XIII do XIX w. Cystersi zorganizowali tu zachowaną do dziś przestrzenną strukturę osadniczą i komunikacyjną. Byli także prekursorami nowoczesnej na owe czasy gospodarki rolnej, leśnej i rybackiej. W celu ochrony ich unikatowego dziedzictwa w 1993 r. na powierzchni blisko 50 000 ha utworzono tu park krajobrazowy „Cysterskie Kompozycje Krajobrazowe Rud Wielkich” [Rąkowski red. 2002].

Innym przykładem wybitnych osiągnięć tego typu jest działalność Ordynacji Zamojskiej, powołanej na prośbę hetmana wielkiego i kanclerza koronnego Jana Sariusza Zamojskiego ustawą sejmową z 1589 r., a zlikwidowanej dopiero po II wojnie światowej podczas reformy rolnej. To w dużej mierze dzięki działalności Ordynacji lasy Roztocza zachowały wybitne walory przyrodnicze, umożliwiające utworzenie tu w 1974 r. Roztoczańskiego Parku Narodowego [Wilgat red. 1996], a cały region – także wyjątkowe walory kulturowe i krajobrazowe, uzasadniające przygotowanie wniosku o nadanie obszarowi o powierzchni



Ryc. 4. Elementy krajobrazu kulturowego Podlasia – Tykocin (fot. T.J. Chmielewski)

Fig. 4. Elements of the cultural landscape of Podlasie – Tykocin (photo by T.J. Chmielewski)

Ryc. 5. Krajobraz renesansowego miasteczka: Zamość (fot. T.J. Chmielewski)

Fig. 5. Landscape of the renaissance small town: Zamość (photo by T.J. Chmielewski)

ponad 263 000 ha statusu Rezerwatu Biosfery UNESCO [Chmielewski red. 2004] (ryc. 6).

Źródłami przekształceń stylistycznych krajobrazu kolejnych epok były zmiany ładu przestrzennego, wywołane istotnymi przemianami społeczno-politycznymi, ekonomicznymi i technologicznymi oraz zmiany nurtów estetycznych. W przypadku gdy krajobraz danej epoki przetrwał ją i lokalnie zachował się do czasów obecnych, mówimy o krajobrazie zabytkowym [Bogdanowski 1998].

Regiony krajobrazowe

The landscape regions

Działalność człowieka jest silnie uwarunkowana cechami środowiska przyrodniczego poszczególnych regionów. Dlatego historyczne krajobrazy kulturowe – mimo wielu wspólnych wyróżników – wykazują istotne zróżnicowanie regionalne, czasem tak znaczące, że możemy mówić o specyficznych **stylach poszczególnych regionów** [Chmielewski 2011].

Każda z nauk zajmujących się krajobrazem wypracowała – oparty na zestawie odmiennych, specjalistycznych kryteriów – system hierarchicznego podziału rozległych przestrzeni na jednostki terytorialne niższej rangi.

Podział krajobrazu na regiony fizycznogeograficzne polega na wyodrębnieniu i hierarchicznym usystematyzowaniu indywidualnych,

Ryc. 6. Krajobraz kulturowy Roztocza (fot. T.J. Chmielewski)

Fig. 6. The cultural landscape of Roztocze (photo by T.J. Chmielewski)



zwartych terytorialnie jednostek o jak największym wewnętrznym podobieństwie przewodnich cech abiotycznych komponentów środowiska: budowy geologicznej, struktur geomorfologicznych, pokrywy glebowej, stosunków wodnych oraz lokalnego klimatu.

Istota regionalizacji polega na uwypukleniu cech stanowiących o odrębności danej jednostki, nazywanej regionem fizycznogeograficznym [Kondracki 1998, Malinowska i in. 2004].

Regionalizacja przyrodniczo-leśna zakłada, że podstawą wydzie-



lania regionów jest odrębność przyrodniczych warunków rozwoju zbiorowisk roślinnych, przede wszystkim leśnych. Region przyrodniczo-leśny to obszar o zbliżonych warunkach fizjograficznych, w którym pewien, zasadniczo tylko dla tej krainy charakterystyczny typ siedliskowy lasu, osiąga optimum rozwoju i produktywności [Mroczkiewicz 1952].

Z kolei regionalizacja kulturowa (etnograficzna), oparta jest na poszukiwaniu relacji pomiędzy przestrzenią krajobrazową a występującymi na niej zjawiskami kulturowymi oraz działalnością człowieka w określonej perspektywie czasowej [Bohdanowicz 1987]. Region kulturowy (etnograficzny) określa przestrzenny zasięg występowania pewnych charakterystycznych zjawisk kulturowych z zakresu kultury i tradycji ludowej, cechuje zbiorowość posiadającą własną tożsamość i poczucie własnej odrębności [Gajek 1976].

Krajobraz jest jednak integralną całością. Stąd – po okresie pogłębiania specjalizacji naukowych – od końca XX w. obserwujemy proces integracji nauk szczegółowych zajmujących się krajobrazem i poszukiwania ogólnej teorii systemów krajobrazowych [Chmielewski 2008, 2011].

Porównanie przestrzennych zasięgów regionów fizycznogeograficznych, przyrodniczo-leśnych i kulturowych wykazuje, że pomimo odmiennych kryteriów ich wyznaczania w wielu przypadkach granice regio-

nów przyrodniczych i kulturowych są w dużym stopniu zbieżne. Wynika to z przede wszystkim z uwarunkowań przyrodniczych. Czynniki geologiczno-geomorfologiczne i stosunki wodne będące podstawą wyznaczenia regionów fizycznogeograficznych stanowiły naturalne tło i główne uwarunkowania procesów rozwoju rolnictwa i osadnictwa. Z drugiej strony, wysokie góry, strome zbocza, szerokie doliny rzeczne, bagna i rozlewiska we wczesnym okresie osadnictwa były granicami trudnymi do przebycia, sprzyjając izolacji ludności rodzimej i uniemożliwiając migracje ludności obcej. Szczególnie czytelne jest to na obszarach górskich i podgórskich oraz pojeziernych, gdzie trudne warunki terenowe nie sprzyjały mieszanemu się zwyczajów i wierzeń, odgrywających kluczową rolę w badaniach etnograficznych.

Ważnym elementem decydującym o wyznaczeniu regionów etnograficznych są cechy architektury regionalnej. Determinuje je m.in. klimat, stanowiący podstawę podziału fizycznogeograficznego Polski. Chłodny klimat terenów górskich, z niskimi temperaturami i dużymi opadami śniegu wpłynął na wykształcenie się specyficznego typu budownictwa regionalnego. Strome i wysokie dachy budynków są kluczowe dla fizjonomii podprovincji Karpat Zachodnich i Beskidu Niskiego. Łagodniejszy klimat terenów nizinnych nie wymuszał wznoszenia obiektów o takich cechach.

Kolejnym czynnikiem mającym wpływ na cechy architektury regionalnej jest dostępność materiałów budowlanych. Na terenach nizinnych i wyżynnych o dużej lesistości od wieków wznoszono obiekty drewniane. Na obszarach o przewadze sosny, która była zbyt słaba do wykonywania z niej poszycia dachu stosowano pokrycie ze słomy. Na terenach ze stanowiskami dębu i jodły dachy wykonywano z drewnianych dranic lub gontu [Czerwiński 2006].

Wszystkie te uwarunkowania przyczyniły się do powstania szerokiej palety krajobrazów kulturowych o swoistych cechach, niekiedy na tyle wyrazistych, że prezentują określony regionalny styl. Na zagadnienia kształtowania się regionalizmu architektoniczno-krajobrazowego oraz na potrzebę ochrony różnorodności krajobrazu kulturowego jako jeden z pierwszych w Polsce zwrócił uwagę Janusz Bogdanowski [Bogdanowski 1985]. Zagadnienia te nie zostały dotychczas należycie poznane także w zakresie różnorodności środowiska geograficznego, stąd kolejne postulaty dotyczące potrzeb rozwoju regionalnych studiów krajobrazowych [Richling i in. red. 2006].

Niestety, różnorodność krajobrazowa należy do równie silnie zagrożonych jak różnorodność biologiczna, z tym że w celu ochrony tej drugiej – dzięki wymogom stawianym przez Unię Europejską – robi się coraz więcej, a potrzebę ochrony tej pierwszej w Polsce dopiero zaczyna się zauważać.

Styl krajobrazu a tożsamość miejsca

Style of landscape and identity of the place

Jednym z podstawowych warunków wykształcenia się określonego stylu krajobrazu jest specyficzność cech oraz charakterystyczna kompozycja form pokrycia i ukształtowania terenu, odbierana przez użytkownika (obserwatora) jako swoisty wyraz poszczególnych miejsc (fragmentów obszaru). Swoistość wyrazu lokalnych cech krajobrazu tworzy tzw. **kanon miejsca**, który wraz z lokalną kulturą i tradycją składają się na **tożsamość miejsca** [Myczkowski 2009]. *Tożsamość jest najgłębszą zależnością zachodzącą między percypowanym przez człowieka krajobrazem (otoczeniem) wraz z jego historycznie nawarstwionymi elementami: treścią (kulturą, tradycją miejsca) i formą (kanonem miejsca)* [Myczkowski 2009]. Jeśli cechy te mają zasięg ponadlokalny, można mówić o **tożsamości krajobrazowej** obszaru, subregionu lub regionu [Chmielewski 2011] (ryc. 7).

Tożsamość krajobrazu nie jest jednak formacją stałą. Zmienia się wraz z rozwojem społeczno-gospodarczym i postępem technicznym, ze zmianami zagospodarowania terenu. Jeśli zmiany te nie są oparte na poszanowaniu dziedzictwa natury i kultury oraz mają charakter dyskontynuacji – wówczas tożsamość krajobrazu jest zagrożona.

Krajobraz a globalizacja

Landscape and globalization

Postępujący proces globalizacji ma swoje odzwierciedlenie w fizjonomii krajobrazu. W obszary wiejskie wkracza budownictwo i architektura typowa dla miast. W większości krajobrazów wiejskich dominują budynki nowe, wznoszone według gotowych, podobnych w całym kraju katalogów projektów, o różnej formie, gabarytach i kolorystyce, zwykle obce lokalnej tradycji. Gotowe projekty wykorzystywane są również przy projektowaniu wielu

obiektów użyteczności publicznej oraz ogrodów przydomowych.

Potężne międzynarodowe korporacje budują swoje – wszędzie takie same – obiekty: hipermarkety, hotele, restauracje, stacje paliw, przyczyniając się do unifikacji krajobrazu.

Internet i telewizja umożliwiają szybką wymianę informacji, sposobów zachowania oraz poglądów. Powoduje to zanik odrębności językowej, obrzędowej i obyczajowej. Skutkiem tych procesów jest znikanie tożsamości poszczególnych regionów oraz zacieranie ich granic fizjonomicznych.

Kompetencje służb administracyjnych w zakresie ochrony walorów



Ryc. 7. Tożsamość krajobrazu kresowego miasteczka: Poczajów. Na podstawie fotografii H. Poddębskiego z lat 30. XX w., malowała A. Kułak, 2011

Fig. 7. The identity of the borderland landscape of small town: Poczajów. Based on the photo by H. Poddębski from the 30s twentieth century, painted by A. Kułak, 2011

fizjonomicznych krajobrazu są znikome [Kistowski 2004, Żarska 2005].

Jednocześnie coraz powszechniej – zarówno w miastach, jak na obszarach wiejskich, nawet na terenach objętych statusem parków krajobrazowych – obserwujemy z jednej strony całkowicie niefrasobliwe pomieszanie stylów i konwencji, z drugiej zaś – coraz większą agresję wizualną związaną z budową infrastruktury technicznej, ekspansją reklam i liberalizmem estetycznym (ryc. 8 i 9).

Sytuacja ta skłania do zwrócenia znacznie większej niż dotychczas uwagi na zagadnienie współczesnego stylu krajobrazu oraz problem ochrony i kształtowania różnorodności krajobrazowej.

Wnioski

Conclusions

1. Styl (w sztuce, architekturze, urbanistyce, kompozycjach ogrodowych) jest odzwierciedleniem panujących w danej epoce kanonów piękna i atrakcyjności (zapotrzebowania społecznego), ale w krajobrazie jest ponadto odbiciem regionalnych i lokalnych uwarunkowań przyrodniczych, kulturowych, gospodarczych i technologicznych.
2. Krajobrazy kulturowe – mimo wielu wspólnych wyróżników – wykazują istotne zróżnicowanie regionalne, czasem tak znaczące, że możemy mówić o specyficz-

Ryc. 8. Socjalistyczne osiedle mieszkaniowe z „wielkiej płyty”, kostka brukowa z projektów Unii Europejskiej, obce polskiej florce krzewy z hipermarketu (miały być eleganckie, ale obsypano je odpadami drzewnymi), ogrodzenie niby ze starej biednej wsi, naścienne malowidła blockersów... Diagnostyka: schizofrenia kulturowa (fot. T.J. Chmielewski, 2011)

Fig. 8. The socialist housing estate with the “big board”, paving from the projects of the European Union, bushes foreign for the Polish flora from the supermarket (had to be elegant, but they were showered with wood waste), the fence like from a old poor village, wall paintings of the blockers... Diagnosis: the cultural schizophrenia (photo by T.J. Chmielewski, 2011)



Ryc. 9. Billboardowe zagospodarowanie terenu zieleni przy przystanku autobusowym koło hipermarketu. Zapraszamy – jest pięknie... (fot. T.J. Chmielewski, 2011)

Fig. 9. Billboards green landscaping at the bus stop near the hypermarket. Hello – it is beautifully (photo by T.J. Chmielewski, 2011)

nych stylach poszczególnych regionów.

3. Wykształcenie się określonego stylu krajobrazu wymaga długofalowej wizji rozwoju danego obszaru, poszanowania jego dziedzictwa przyrodniczego i kulturowego, systematyczności i determinacji mieszkańców.
4. Różnorodność krajobrazowa należy do równie silnie zagrożonych jak różnorodność biologiczna, dlatego niezbędne jest zwrócenie znacznie większej niż dotychczas uwagi na zagadnienie ochrony i kształtowania stylu krajobrazu.
5. Współczesna skala zagrożeń jakości krajobrazu sprawia, że regionalne i lokalne studia krajobrazowe powinny zyskać znacznie ważniejszą niż dotychczas rangę w pracach badawczych, dydaktycznych i projektowych.

Tadeusz J. Chmielewski
Emilia Śliwczyńska

Zakład Ekologii Krajobrazu i Ochrony Przyrody
Uniwersytet Przyrodniczy w Lublinie
Department of Landscape Ecology
and Nature Protection
University of Life Sciences in Lublin

Przypisy

¹ Wyszczególnił je po raz pierwszy Teofanes w traktacie „O stylu”, a rozpowszechnił Arystoteles w „Poetyce” oraz inni pisarze antyczni (Cyceeron, Kwintyliusz i Demetriusz).

² Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance, London 1966.

³ Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, [w:] Argo: Festschrift Kurt Badt, Köln 1970.

⁴ Das Problem der Generation, Berlin 1926.

⁵ Szeroki przegląd definicji krajobrazu zawierają publikacje m.in. Richling, Solon 1996, Ostaszewska 2002, Chmielewski 2008.

Literatura

1. Bell J., 2009. Lustró świata. Nowa historia sztuki. Arkady, Warszawa.
2. Białostocki J., 1966. Styl i modus w sztukach plastycznych, [w:] Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
3. Białostocki J., 1979. Styl, [w:] Historia sztuki wśród nauk humanistycznych. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
4. Bogdanowski J., 1976. Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk.
5. Bogdanowski J., 1983. Wprowadzenie do regionalizmu architektoniczno-krajobrazowego. Wiadomości Ekologiczne 29: 183–197.
6. Bogdanowski J., 1998. Konserwacja i ochrona krajobrazu kulturowego (Ewolucja i metody). Teki Krajowskie. Tom VI. Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Krakowie. Kraków.
7. Bogdanowski J., Łuczyńska-Bruzda M., Novák Z., 1981. Architektura krajobrazu. PWN Warszawa – Kraków.
8. Bohdanowicz J., 1987. Regiony etnograficzne Polski w świetle badań

„Polskiego Atlasu Etnograficznego”. Etnografia Polska, t. XXXI/2.

9. Brighton A., 2006, Przedmowa, [w:] Thompson J., 2006. Jak czytać malarstwo współczesne. Od Courbeta do Warhola, przeł. Joanna Holzman, Universitas, Kraków.
10. Chmielewski T.J., 2008. Zmierzając ku ogólnej teorii systemów krajobrazowych, [w:] Chmielewski T.J. red. Struktura i funkcjonowanie systemów krajobrazowych: Meta-analizy, modele, teorie i ich zastosowania. Problemy Ekologii Krajobrazu, Tom XXI, Lublin – Warszawa: 93–110.
11. Chmielewski T.J., 2011. Systemy krajobrazowe: struktura, funkcjonowanie, planowanie. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
12. Chmielewski T.J. (red.), 2004. Rezerwat Biosfery Roztocze – Puszcza Solska. Dokumentacja naukowa i formularz nominacyjny do UNESCO. Wojewoda Lubelski (materiał niepublikowany).
13. Czerwiński T., 2006. Budownictwo ludowe w Polsce. Wyd. Muza S.A., Warszawa.
14. Eco U., 2005. Historia piękna. Dom Wydawniczy REBIS, Poznań.
15. Focillon H., 1934. Vie des formes. Presses Universitaires de France, Paris.
16. Gajek J., 1976. Etnograficzne zróżnicowanie obszaru Polski, [w:] Biernacka M., Kopczyńska-Jaworska B., Kutrzeba-Pojnarowa A., Pa-procka W. (red.), Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 353–371.

17. Giełdoń-Paszek A., 2007. Zarys teorii i praktyki dydaktycznej w zakresie malarstwa pejzażowego na akademiach sztuk pięknych w Europie i w Polsce od momentu powstania akademii do początków XX wieku. Uniwersytet Śląski w Katowicach. Wydział Artystyczny, Instytut Sztuki, Cieszyn 2006.
18. Kistowski M., 2004. Wybrane aspekty zarządzania ochroną przyrody w parkach krajobrazowych. Bogucki Wydawnictwo Naukowe, Gdańsk – Poznań.
19. Koch W., 2005. Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne. Bertelsmann Media sp. z o.o., Warszawa.
20. Kondracki J., 1998. Geografia regionalna Polski. Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa.
21. Kozłowski D., 2006. Architektura betonowa. Wyd. Polski Cement sp. z o.o., Kraków.
22. Lewis C.S., 1995. Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej, przeł. Witold Ostrowski, Znak, Kraków.
23. Majdecki L., 1978. Historia ogrodów. PWN, Warszawa.
24. Malinowska E., Lewandowski W., Harasimiuk A. (red.), 2004. Geoekologia i ochrona krajobrazu. Leksykon. Uniwersytet Warszawski; Warszawa.
25. Mroczkiewicz L., 1952. Podział Polski na krainy i dzielnice przyrodniczo-leśne. Prace IBL Warszawa, 80: 1–119.
26. Myczkowski Z., 2009. Tożsamość miejsca w krajobrazie, [w:] Gutowski P. (red.), Fenomen *genius loci*. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym. Wyd. Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa, 153–162.
27. Ostaszewska K., 2002. Geografia krajobrazu. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
28. Pearsall R., 1993. Podstawy malarstwa. Akwarela i gwasz, pastele i akryle. Wyd. Arkona, Warszawa.
29. Rąkowski G. (red.), 2002. Parki krajobrazowe w Polsce. Instytut Ochrony Środowiska, Warszawa.
30. Read H., 1982, Sens sztuki, przeł. Krystyna Tarnowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
31. Richling A., Solon J., 1996. Ekologia krajobrazu. PWN; Warszawa.
32. Richling A., Stojek B., Strzyż M., Szumacher I., Świerszcz A. (red.), 2006. Regionalne studia ekologiczno-krajobrazowe. Problemy Ekologii Krajobrazu, tom XVI, cz. 1–2, Warszawa.
33. Rzepińska M., 1986, Siedem wieków malarstwa europejskiego. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
34. Schapiro M., 1953. Style, [in:] *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory* [ed.] A. L. Kroeber, Chicago, 287–312.
35. Simson O., 1989, Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie. Przeł. Anna Palińska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
36. Słownik języka polskiego, 2009. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
37. Słownik terminologiczny sztuk pięknych, 2007. (red.) Kubalska-Sulkiewicz K., Monika Bielska-Łach M., Anna Manteuffel-Szarota A., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
38. Thompson J., 2006. Jak czytać malarstwo współczesne. Od Courbeta do Warhola, przeł. Joanna Holzman, Universitas, Kraków.
39. Vitruvius Pollio Marcus, 1956. O architekturze ksiąg dziesięć. Przeł. Kumaniecki K. Księga 8, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
40. Wilgat T. (red.), 1996. Roztoczański Park Narodowy. Oficyna Wydawnicza „Ostoja”, Kraków.
41. Winckelmann J.J., 1934. Geschichte der Kunst des Alterums. Phaidon Verlag, Wien.
42. Zwolińska K., Malicki Z., 1974. Mały słownik terminów plastycznych. Wiedza Powszechna, Warszawa.
43. Żarska B., 2005. Ochrona krajobrazu. Wydawnictwo SGGW Warszawa.