

EWA CISEK

**NORWESKA ARCHITEKTURA I RZEŹBA
WOBEC NATURY**



Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej

EWA CISEK

**NORWESKA ARCHITEKTURA I RZEŹBA
WOBEC NATURY**



Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej

Wrocław 2017

Recenzenci

Leszek MALUGA
Katarzyna ROZMARYNOWSKA

Opracowanie redakcyjne i korekta

Dorota RAWA

Projekt okładki

Marcin ZAWADZKI

Ilustracja na okładce

Ewa CISEK, *Sieć życia*; mozaika szklana

Wszelkie prawa zastrzeżone. Niniejsza książka, zarówno w całości, jak i we fragmentach, nie może być reprodukowana w sposób elektroniczny, fotograficzny i inny bez zgody wydawcy i właściciela praw autorskich.

© Copyright by Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2017

OFICyna WYDAWNICZA POLITECHNIKI WROCLAWSKIEJ

Wybrzeże Wyspiańskiego 27, 50-370 Wrocław

<http://www.oficyna.pwr.edu.pl>

e-mail: oficwyd@pwr.edu.pl

zamawianie.ksiazek@pwr.edu.pl

ISBN 978-83-7493-928-7

Druk i oprawa: beta-druk, www.betadruk.pl

Spis treści

1. Wprowadzenie	5
2. Istota rzeźbiarstwa norweskich założeń przestrzennych	19
2.1. Norweska architektura i rzeźba wobec natury na tle XX-wiecznych nurtów europejskich	19
2.1.1. Tło geograficzno-przyrodnicze (natura) i społeczno-historyczne (kultura) Norwegii	20
2.1.2. Przegląd historyczny dokonań Norwegów	23
2.1.3. Odniesienie do przemian estetycznych zachodzących w Europie w XX w.	45
2.2. Źródła rzeźbiarstwa współczesnej norweskiej architektury	50
2.3. Architektura i rzeźba wobec natury w myśli filozoficznej	55
2.3.1. Filozofia „bycia w świecie” według Martina Heideggera i Christiana Norberga-Szulza	56
2.3.2. Ekozofia T[vergastein] Arnego Næsssa	62
2.3.3. Ekozofie utrzymane w nurcie głębokiej ekologii	68
2.4. Archetypowe motywy doświadczania świata i kosmizacja przestrzeni	72
2.4.1. Drzewo	74
2.4.2. Kamień	83
2.5. Spotkanie gór z morzem – <i>laft</i> i <i>stav</i> jako zasada konstruowania form przestrzennych	96
2.6. Architektura i rzeźba: połączenie archetypu, idei i emocji z fizycznymi właściwościami materiałów	107
2.6.1. Idee opisujące fenomen norweskiej architektury	108
2.6.2. Sensualny charakter norweskiej architektury i jej fenomenologiczne właściwości	139
3. Architektura i rzeźba w krajobrazie otwartym	159
3.1. Droga Pielgrzyma (norw. Pilegrimsleden) traktem łączącym elementy rzeźbiarskie w znaczącą sieć sacrum	160
3.2. Projekt artystyczny w charakterze komplementarnego elementu krajobrazu i medium informacji o danym miejscu	170
3.2.1. Natura–temat–obserwator: rzeźba jako wyrażenie elementów natury	173
3.2.2. Natura–krajobraz–temat–obserwator: rzeźba jako transformacja naturalnego krajobrazu w „przestrzeń akcji” dla miejscowej społeczności	177
3.2.3. Natura–temat–obserwator: rzeźba jako forma archetypowa opisująca świat mitów i symboli	178
3.2.4. Natura–temat–obserwator: rzeźba jako forma poszerzająca spectrum postrzegania świata	183
3.3. Instalacja architektoniczna w krajobrazie w funkcji uczytelnienia natury	191
3.3.1. Most łącznikiem podkreślającym naturalną rzeźbę terenu	195
3.3.2. Platforma widokowa – płaszczyzna akcji	198
3.3.3. Instalacja architektoniczna jako element figuralny zestawiony z tłem	204
3.3.4. Instalacja architektoniczna jako ukierunkowana kompozycja przestrzenna	206

3.3.5. Instalacja architektoniczna jako interpretacja miejscowego kontekstu i kontynuacja historii miejsca	209
3.4. Kompozycje wieloelementowe w otwartym krajobrazie	210
3.5. Budynek o cechach rzeźbiarskich w otwartym krajobrazie	221
4. Architektura i rzeźba w krajobrazie zurbanizowanym	227
4.1. Projekt artystyczny – element kreujący krajobraz kulturowy	227
4.2. Instalacje architektoniczne o cechach rzeźbiarskich w przestrzeni miejskiej	256
4.3. Kontener – obiekt w przestrzeni miejskiej	259
4.4. Rzeźbienie pejzażu miejskiego przez tworzenie sztucznej tektoniki terenu miejsc stanowiących łączniki między różnymi środowiskami	262
4.4.1. Sztuczna topografia terenu jako imitacja naturalnej formy	263
4.4.2. Sztuczna topografia terenu jako twórcze rozwinięcie naturalnej formy	264
4.4.3. Sztuczna topografia terenu jako dialog między organicznymi formami dawnego naturalnego krajobrazu a linearnymi kształtami przetworzonego i zdegradowanego środowiska	268
4.5. Organiczna strukturalność kompozycji wieloelementowych a idea wspólnoty	269
4.6. Budynek o cechach rzeźbiarskich w przestrzeni miejskiej – znak miejsca i twórcze rozwinięcie topografii terenu	273
5. Działania proekologiczne we współczesnej praktyce architektonicznej i urbanistycznej	285
5.1. Ochrona środowiska naturalnego	286
5.2. Ochrona środowiska kulturowego	294
5.3. Ochrona zintegrowana	306
5.4. Koncepcje ekostruktur	310
5.4.1. Ekowioski	310
5.4.2. Ekoformy	320
5.4.2.1. Ekoformy budowane strukturalnie	320
5.4.2.2. Ekoformy jako wewnętrzne, plastyczne struktury przestrzenne	329
5.4.2.3. Ekoformy jako obiekty uwzględniające recycling	332
5.4.2.4. Ekoformy jako obiekty habitualne	335
5.4.2.5. Ekorzeźby	345
6. Podsumowanie	349
Bibliografia	355
Wykaz ilustracji	367
Norwegian architecture and sculpture towards nature. Summary	375
Mapa Norwegii	377

1. Wprowadzenie

Od niepamiętnych czasów człowiek nie tylko działał w przestrzeni, postrzegał przestrzeń, istniał w przestrzeni i myślał o przestrzeni, ale i tworzył przestrzeń jako wyraz struktury swego świata, jako rzeczywisty *imago mundi*. Możemy nazwać ten twór przestrzenią ekspresyjną lub artystyczną.

Christian Norberg-Schulz [194, s. 11]

Rzeźbiarski charakter norweskiej twórczości artystycznej i architektonicznej widoczny jest na wszystkich poziomach wyznaczających skalę i lokalizację projektowanego obiektu. Jest efektem swoistej, zgodnej z założeniami głębokiej ekologii postawy twórcy oraz będących jej konsekwencją bezpośrednich związków powstającego dzieła z naturą. Ta ostatnia jawi się elementem nadrzędnym, warunkującym zakres i charakter ludzkiej ingerencji w naturalnie ukształtowany kontekst miejsca. Kreowana w ten sposób forma przestrzenna przywołuje w pamięci zarówno założenia presokratejskich Greków (bowiem, co trafnie zauważył Sigfried Giedion, rozwijały się one z bryły na zewnątrz), jak i późniejsze idee definiujące granicę dzieła z rozróżnieniem na jego przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną, identyfikujące projektowany obiekt z wyodrębnionym wnętrzem implikującym pojęcie ograniczenia, lub związane z ukierunkowaniem przestrzeni uzyskiwanej przez liczne perforacje – otwarcia w materialnym medium tworzącym granicę dzieła aż do jej całkowitego rozmycia i zatarcia. Efektem tych działań była dynamiczna interakcja tego, co we wnętrzu i na zewnątrz obiektu, odczytywana jako złożona relacja między naturą wykreowanej formy a strukturalnie uporządkowanym światem zewnętrznym [105]. W każdej z tych trzech podstawowych koncepcji przestrzeni, pojawiających się również w norweskich założeniach, natura uzyskuje priorytetowe znaczenie. Staje się ona niejednokrotnie inspiracją, tworzywem i komponentem kreowanego dzieła oraz tłem, które w połączeniu z nim odsłania i akcentuje złożone relacje otoczenia. Poszukiwanie w naturze przestrzennych wzorców do wyrażenia fenomenu *genius loci* służy także budowaniu tożsamości grup społecznych zamieszkujących wykreowane ekostruktury. Działania te łączą się często z reaktywacją lokalnych wspólnot na rzecz podniesienia jakości środowiska mieszkaniowego oraz kulturowego ożywienia miejsca.

Modelując kształt obiektu, architekt często próbuje nadać mu odrębną, indywidualną formę, co sprawia, że założenie staje się w efekcie integralną częścią i znakiem miejsca, a także stałym punktem orientacji w przestrzeni, rozpoznawalnym i charakterystycznym. Rzeźbiarskość norweskich obiektów ma charakter czysto organiczny. Formę kreuje w większym stopniu miejsce i natura niż sam twórca. Projektant pełni rolę sensorywnego, czujnego i kontemplującego krajobraz demiurga, skrzętnie notującego sygnały pochodzące z otoczenia. Są one następnie przez niego analizowane i porządkowane w spójną całość wyznaczającą formę i charakter dzieła, które ma powstać.

Elementami determinującymi obecność dzieła w otaczającym nas świecie jest przestrzeń i czas. Warunkują one istnienie każdej formy – określają jej przestrzenne i czasowe granice. Idea przestrzenności i przemijalności wszelkich bytów, powiązana z głębokim szacunkiem do natury przejawiającym się w respektowaniu jej naturalnych rytmów i cykli, widoczna jest w całej norweskiej twórczości artystycznej i architektonicznej. U jej podstaw leżą czynniki środowiskowe, socjologiczne i kulturowe oraz poglądy filozoficzne takich znaczących indywidualności, jak: Martin Heidegger, Arne Næss, Juhani Pallasmaa i Christian Norberg-Schulz. W świetle ich rozważań egzystencjalnych widzialny świat przedstawia się jako zbiór form będących uzależnionymi od siebie „zmaterializowanymi” ideami. Człowiek, stanowiąc cząstkę natury, jest czymś innym i czymś więcej niż tylko organizmem, a wykreowane przez niego dzieła sztuki to elementy ściśle powiązane i „wcielone” w istniejący porządek decydujący o trwaniu świata – pewnej skończonej całości. Doskonałym odzwierciedleniem tej zasady jest nordycki splot: powszechny motyw zdobniczy, w którym poszczególne elementy kompozycji łączą się ze sobą i wzajemnie przenikają, pozostając względem siebie w przyczynowo-skutkowej zależności. Każda część misternego ornamentu jest równocześnie początkiem, kontynuacją i zakończeniem organicznej struktury będącej jednością. Forma motywu wynika bezpośrednio ze złożonych relacji zachodzących między indywidualnymi częściami kompozycji kreującymi jej konstrukcję i w efekcie ostateczny kształt. Podobne zależności można zauważyć w naturze. Zachowanie równowagi w globalnym ekosystemie wymaga zrównoważenia w lokalnych środowiskach – począwszy od ich najniższego poziomu, rozumianego jako interakcje między pojedynczymi elementami, a skończywszy na złożonych relacjach między strukturami reprezentującymi wyższy stopień zróżnicowania (te dopełniają się wzajemnie i tworzą misternie zorganizowany system powiązań). Rzeźbiarskość norweskich form przestrzennych wynika i pozostaje w ścisłym związku z naturalnym porządkiem. Tak, jak rzeźba stanowi całkowicie odrębny, indywidualny byt zaklęty w kamieniu, drewnie czy żeliwie, pozostający jednak przez tworzywo w ścisłym związku z pierwotnym amorficznym materiałem, z którego wzięła początek, tak instalacja architektoniczna lub inna użytkowa forma przestrzenna mogą zaistnieć w postaci wyraźnie wydzielonych i zaakcentowanych fragmentów przestrzeni, ujętych w architektoniczne ramy powiązane jednak niczym niewidzialnymi niemi z innymi fragmentami większej całości. Zasadę tę doskonale ilustrują przykłady założeń wzniesionych w Norwegii – od

oryginalnych w kształcie, reprezentujących małą skalę form podkreślających piękno krajobrazu (np. projekty artystyczne czy realizacje przy szlakach turystycznych typu punkty i platformy widokowe, obiekty służące obserwacji ptaków), przez małą architekturę, wzbogacającą przestrzeń miejską, kompozycje wielokubaturowe, budynki użyteczności publicznej, stanowiące wielkowieściowe obiekty o niepowtarzalnym wyrazie artystycznym, po złożone układy urbanistyczne powstałe w efekcie akcentowania, kontynuacji lub przekształceń naturalnych form krajobrazu oraz istniejących już struktur przestrzennych tworzących nową jakość – przeobrażoną i sztuczną tektonikę terenu. Wszystkie te działania stanowią o fenomenie norweskiej architektury i wpisują się w szeroki wachlarz form rzeźbiarskich, których źródłowości należy upatrywać w naturze.

Architektura to sztuka i umiejętność artystycznego kształtowania budowli, w szerszym znaczeniu – twórcze kształtowanie przestrzeni dla potrzeb człowieka; poza ścisłym zakresem pojęcia jest architektura ogrodów i krajobrazu [238, s. 18].

Rzeźba to kompozycja trójwymiarowa niemająca na ogół funkcji użytkowych (w przeciwieństwie do architektury i rzemiosł artystycznych), tworzona z różnorodnych materiałów¹, z którymi wiąże się odmienna technika rzeźbiarska. Może być ona wolno stojącym monolitem lub składać się z wielu form pozostających ze sobą w złożonych związkach. W kontekście architektonicznym, podobnie jak w sztukach plastycznych, rzeźba może przyjmować formę pełnoplastyczną (pełną) lub być reliefem (skomponowana łącznie ze swoim tłem). Zachowuje przy tym naturalną fakturę i barwę wyjściowego materiału lub jest malowana, na podobieństwo polichromii, ewentualnie pokrywana innym tworzywem [238, s. 362]. W tym miejscu warto pokusić się o pewną istotną dla dalszych rozważań dygresję. Forma rzeźbiarska tym różni się od rzemieślniczego wytworu, że wywiera wpływ na swojego twórcę, ponieważ pozostaje z nim strukturalnie powiązana. Proces kreacji rozwija się w izolacji od rynku, podczas gdy rzemieślnik tworzy swoje dzieła w celach komercyjnych, tak aby ich formy odpowiadały aktualnie obowiązującym oczekiwaniom odbiorców. Rzeźba staje się w ten sposób swego rodzaju zadaniem, a jej forma ramą dla emocji twórcy, który rzeźbi, żeby zdobyć wiedzę o samym sobie. Emocje bowiem to: ruch, obrót, wspomnienie chwili, miejsca lub osoby – zależne od podmiotu, który je doświadcza. Ich przełożeniem jest linia i faktura podążające za kulturowymi wzorcami natury. Forma rzeźbiarska z definicji nie powinna być trwała, ale podlegać procesowi cykliczności, podobnie jak ma to miejsce w świecie przyrody. Uwzględnia ona zarówno czynnik przestrzenny, jak i czasowy. Proces twórczy odczytywany jest jako sekwencje i cykle, tworzenie i modelowanie formy, a następnie jej transformacja w pierwotny, wyjściowy model pozwalający rozpocząć kreację na nowo. Ciągła zmiana formy przypomina wciąż

¹ Kamień, drewno (snycerstwo), metal (m.in. brąz), glina, masy ceramiczne, gips, wosk (ceroplastyka), laca, kość słoniowa, kamienie szlachetne, tworzywa sztuczne [238, s. 362].

odradzającego się z popiołów Feniksa lub budowanie określonej wieży, którą następnie się burzy, żeby zacząć cały proces od początku.

Źródłem form rzeźbiarskich może być wiele. Należą do nich wymienione już emocje, czyli m.in. energia i myśli autora – upostaciowione i przeniesione na rzeźbę kreując w ten sposób autoportret twórcy. To także przelewanie na rzeźbiarską formę wspomnień z dzieciństwa. Innym źródłem może być struktura miejsca – i ta materialna, i mentalna, bogata w symbole i archetypy. Rzeźba może być także upostaciowioną ideą, przez co stworzone dzieło reprezentuje pewien punkt widzenia świata i panujących w nim złożonych relacji. Przykładem mogą być formy rzeźbiarskie tworzone ze zwykłych rzeczy, tak aby nie trafiły na śmietnik i zostały zachowane, utrwalone w dziele sztuki, oraz kompozycje stanowiące mniejszą strukturę zawartą w większej – miejscu ekspozycji pozostającym częścią jeszcze szerszego kontekstu.

W zależności od pełnionej funkcji artystycznej rozróżnia się rzeźbę samodzielną i monumentalną (dekoracyjną)² związaną ściśle z architekturą (np. portale, fryzy, ornamenty) i założeniami urbanistycznymi (np. pomniki), które zdobi i których część stanowi. W zależności od przeznaczenia natomiast – rzeźbę kultową, wotywną, nagrobną, pomnikową, portretową, ogrodową i plenerową. A od tematu – rzeźbę przedstawiającą, głównie figuralną, operującą wątkiem pojedynczej postaci ludzkiej (np. statuy, posągi, popiersia) lub wielu postaciami (np. grupy, sceny mitologiczne) o tematyce animalistycznej i abstrakcyjnej [238, s. 362; 290].

Rzeźba odgrywa ważną rolę w budowaniu tożsamości miejsc i ich reaktywacji społecznej nie tylko w krajobrazie otwartym, lecz także kulturowym. Leszek Maluga zalicza sztuki plastyczne – rzeźbę i malarstwo, do artystycznych okolic definicji architektury „naturalnie i historycznie powiązanych z twórczością architektoniczną, które przez wieki wpisywały się w ramy przestrzenne budowli, wewnątrz miejskich i parków”. Rzeźbę określa on mianem „głównego partnera w architektonicznej grze o przestrzeń, do której obecnie wchodzi różnorodne działania przestrzenne: instalacje, *environment*, happeningi i działania efemeryczne, budujące plastyczny i estetyczny związek ze środowiskiem miejskim i obiektami architektonicznymi” [173, s. 189].

Norweska architektura, od najwcześniejszych drewnianych konstrukcji, aż po współczesne tektoniczne formy, charakteryzuje się „rzeźbiarstwem”. Terminu tego po raz pierwszy użył norweski teoretyk architektury Christian Norberg-Schulz na określenie wyróżnionej cechy struktury architektonicznej lub tektoniki formy [197, s. 262]. Wiąże się ona ściśle z głęboko zakorzenioną w mentalności Norwegów filozofią natury pojmującą otoczenie i świat jako wzajemnie przenikające się struktury, pozostające ze sobą w ścisłej zależności przyczynowo-skutkowej. Kreowana przez człowieka rzeźbiarska forma budowana jest strukturalnie, podobnie jak zbudowane jest jej naturalne otoczenie, w efekcie wrasta ona w przestrzeń i staje się jej kontynuacją i dopełnieniem. Dzięki takiej postawie architektura zyskuje perspektywę głęboko

² Do architektonicznych rzeźb monumentalnych zaliczane są zabytki pochodzące z neolitu [238, s. 362].

ekologiczną. Traktowanie innych form życia na równorzędnych prawach z ludźmi tworzy stabilną podstawę pod harmonijnie wykreowane dzieło, kształtowane zarówno przez wewnętrzne, złożone relacje, jak i zewnętrzne czynniki tworzące subtelny sieć życia. Obiekt jest formowany, dostrajany do otoczenia i ostatecznie wcielany w istniejący kontekst przestrzenny. Mniejsza, nowo wykreowana forma staje się integralną częścią większej całości. Organiczna strukturalność form ma swoje bezpośrednie odniesienia w idei wspólnotowości. Ta z kolei łączy się z powszechną wśród Norwegów potrzebą wchodzenia w przyrodę będącą przejawem ich wrażliwości na żywe, ukształtowane przez naturę otoczenie.

Rzeźba i rzeźbiarskość założenia architektonicznego, pozostające w relacji z naturą, łączą się ściśle z pojęciami „archotypu”, „miejsca”, „drogi” i „środowiska lokalnego”. Ich rozwinięciem i dopełnieniem w nurcie tzw. głębokiej ekologii są takie określenia, jak: organiczna strukturalność, sensualność i habitualność formy przestrzennej, ekostruktura oraz ekoforma.

„Archetyp” (z jęz. greckiego) oznacza pierwotną formę lub oryginalny model stanowiący podstawę do późniejszych wariacji i kombinacji. W dziedzinie architektury pojęcie po raz pierwszy zastosował Paul Zucker w *Town and Square* (1959), a następnie Aldo Rossi w *Architecture of the City*. Pojawia się ono również w pracach Roba i Leona Krierów i Maria Botto’ego [za: [265]]. Archetyp w psychologii Carla Gustava Junga to „nieświadoma, dana a priori praforma wyobraźniowa, stanowiąca część struktury psyche [...], określona jedynie co do formy, nie do treści. Treść praobrazu daje się przedstawić dopiero wówczas, gdy zostanie uświadomiona, a zatem gdy forma wypełniona zostanie materiałem świadomego doświadczenia” [148, s. 359–360]. W ekofilozofii i nurcie inteligencji emocjonalnej archetyp to uniwersalny wzorzec duchowego życia człowieka, który zawiera w sobie sfery: symboliczną, kulturową oraz poznawczą i stanowi dopełniający wymiar rozwoju i funkcjonowania dojrzałej osobowości człowieka określanego *homo culturalis* [187, s. 2–7]. Archetypowe motywy doświadczenia świata widoczne są w aktach twórczych polegających na kosmizowaniu miejsc – to właśnie składa się na fenomen norweskiej architektury.

„Miejsce i droga” są przedmiotem badań następujących dziedzin naukowych: filozofii, psychologii środowiskowej, geografii humanistycznej, architektury i urbanistyki. Ze względu na charakter rozważań zasadniczą rolę odgrywa filozofia i fenomenologiczna perspektywa poznania środowiskowego miejsca. W filozofii presokratejskich Greków „miejsce” to *physis* rozumiane jako przejawianie się bytu na różne, nieograniczone sposoby [268]. Wśród filozofów zajmujących się tym tematem należy wymienić Martina Heideggera i jego filozofię miejsca zamieszkiwania [127, 128] oraz Arnego Næss’a ekofilozofa miejsca i drogi – powiązań miejsc w znaczącą sieć ekostruktury [184–186]. W fenomenologicznej perspektywie poznania środowiskowego natomiast miejsce to „indywidualne doświadczenie czasu i przestrzeni. Miejsce oznacza tu doświadczenie wewnętrzne, kształtujące się pod wpływem środowiska zewnętrznego, i jest funkcją dwóch porządków: ludzkiego (zmysłów, pamięci) i natural-

nego (fizycznych cech środowiska)” [136, s. 26]. Christian Norberg-Schulz z kolei zdefiniował miejsce i drogę jako fundamentalne elementy przestrzeni egzystencjalnej człowieka, które odnajdywał w norweskich krajobrazach [194, s. 17–27]. Wprowadził w nawiązaniu do cytowanych wcześniej filozofów pojęcie *genius loci* – zespołu cech fizycznoprzestrzennych środowiska (rzeczy, porządku, charakteru, światła i czasu) [195, 196]. Każde naturalne miejsce odznacza się odrębnym *genius loci*, a nawiązanie relacji między nim a człowiekiem dokonuje się przez identyfikację tych cech. Stąd też utrata miejsca, w znaczeniu jego nieodwracalnej dewastacji, równoznaczna jest z utratą tożsamości [194]. Yi Fu-Tuan określa miejscem „zamkniętą i ucłowieczoną przestrzeń [...], będącą synergiczną sumą oddziaływań cech środowiska” [136, s. 27]. Edward Relph z kolei zwraca uwagę na istotną cechę postrzeganą z perspektywy geografii humanistycznej – chodzi o „żywą, ekologiczną zależność między: obserwatorem i środowiskiem, osobą i miejscem” [216; 253, s. 13]. Robert Idem akcentuje atmosferę miejsca i jego wymiar społeczny stanowiące fenomen doświadczania grupowego. Odpowiednie kształtowanie miejsca może stworzyć warunki do spotkania, gromadzenia się i kooperacji ludzi oraz wytworzenia poczucia przynależności i tożsamości z konkretnym terytorium [136, s. 26]. (Rzeźba jest elementem, który takie działania może wyzwolić).

„Drogę” cechuje ciągłość. Cytując za Christinem Norbergiem-Schulzem: „Podczas gdy miejsce jest wyznaczone przez bliskość definiujących je elementów, a ostatecznie przez granicę, drogę wyobrażamy sobie jako ciąg linearny. [...] kierunek, w jakim należy podążać, aby dojść do celu, [...] jako coś, co ma własny charakter. [...] W niektórych przypadkach droga może spełniać funkcje organizującej osi dla towarzyszących jej elementów, natomiast cel jest stosunkowo mniej ważny” [194, s. 22]. Kevin Lynch dodaje: „Drogi o jasnym i wyraźnym początku i celu miały silniejszą tożsamość, pomagały związać razem miasto i umożliwiały obserwatorowi zorientowanie się, gdzie jest za każdym razem, gdy je przemierzał” [194, s. 23]. Zadaniem architekta staje się zatem kontemplowanie *genius loci*, aby czynność projektowania stała się zamierzonym procesem tworzenia miejsc – te przez motyw drogi tworzą komplementarną sieć powiązań pozostających w strukturalnych relacjach z naturą.

„Środowisko lokalne” w naukach społecznych obejmuje trzy powiązane ze sobą płaszczyzny: „obiektów naturalnych lub wytworzonych przez człowieka, więzi i interakcji międzyludzkich oraz kultury”. W ekologii społecznej: „Środowisko lokalne jest elementem mikrostruktury społecznej, w którym przebiega proces socjalizacji jednostki” [136, s. 30]. Środowisko lokalne modelowane na podobieństwo ekostruktury, o cechach kompozycji przestrzennej stanowiącej komplementarne połączenie dwóch kategorii form: osiedleńczej kształtowanej przez czynniki środowiskowe i tej naturalnej tworzącej lokalny ekosystem (np. ekowioska, ekostruktura miejska), w ujęciu tzw. głębokiej ekologii jest fundamentalnym elementem oddolnie wpływającym na harmonijne funkcjonowanie poszczególnych ekosystemów i kondycję całej planety [307, 308]. Rzeźbiarskość form architektonicznych i wiążące się z nią: organiczna strukturalność, sensualność i habitualność form przestrzennych prowadzą w kontek-

ście środowiska lokalnego do pojęcia ekoformy, obiektu architektonicznego, kształtowanego wspólnie z naturą.

Można w konkluzji spekulować, czy założenie architektoniczne o cechach rzeźbiarskich, z definicji nawiązujące do pojęcia rzeźby, nie powinno być pozbawione wewnętrznej, użytkowej przestrzeni. Neolityczne zabytki zaliczane do rzeźb architektonicznych taką przestrzeń miały. Jej charakter był jednak inny od otoczenia i stanowił uporządkowaną przestrzeń sacrum w przeciwieństwie do amorficznego profanum rozciągającego się na zewnątrz obiektu.

W norweskich realizacjach tego typu również pojawia się wewnętrzna przestrzeń. Uzyskuje ona niejednokrotnie odrębny, swoisty charakter różniący się od otoczenia sposobem doświadczania jej przez postrzegający podmiot. Można wyodrębnić cztery typy takiej przestrzeni. Pierwsza to wewnętrzna przestrzeń sacrum skrywająca stałą Obecność, miejsce łączności jednostki oraz wspólnoty z Absolutem realizowana przez modlitwę, sztukę lub naturę. Przykładem takich architektonicznych rzeźb są norweskie kaplice i kościoły, obiekty służące ekspozycji dzieł sztuki, a spektakularnym – Globalny Skarbiec Nasion na Svalbardzie. Drugi typ obejmuje formy, w których rzeczywistość zewnętrzna przenika do wnętrza założenia w sposób wybiórczy. Rzeźbiarska powłoka, pełniąc funkcję granicy założenia, staje się filtrem dopuszczającym tylko to, co ważne i naprawdę znaczące dla idei obiektu. Dzięki „filtrowaniu otoczenia”, niczym w kalejdoskopie, przesuwają się przed oczami obserwatora pojedyncze kadry – wycinki rzeczywistości układające się jak w starożytnej mozaice w jedną spójną całość. Paletę różnorodnych rozwiązań w ten sposób budowanej przestrzeni wewnętrznej można odnaleźć między innymi w takich założeniach, jak: Steinhuset i Media Thule w Tjeldsund oraz Varde koło Bjarangsford w gminie Meløy. Trzecim rozwiązaniem wnętrza obiektu jest przestrzeń kreowana na „alternatywną rzeczywistość”. Jest ona odrębna w stosunku do otoczenia, stanowi swego rodzaju „kapsułę czasu”, która całkowicie pochłania odbiorcę i pozwala mu przenieść się do innej sfery, gdzie czas płynie innym rytmem, a podmiot poddawany jest całej serii bodźców i skojarzeń otwierających go na nowe doświadczenia. Taki charakter przestrzeni odnaleźć można w realizacjach: Polaria w Tromsø, Muzeum Rybołówstwa w Karmøy oraz Centrum Arktyki w Hammerfest. Połączenie perforacji granicy – rzeźbiarskiej powłoki z wewnętrzną przestrzenią o odrębnym charakterze niż otoczenie występuje w takich obiektach, jak: Centrum Knuta Hamsuna na wyspie Hamarøy i Muzeum Pettera Dassa w Alstahaug w okręgu Nordland. Czwarty typ przestrzeni wewnętrznej łączy się z pojęciem ekostruktury – w niej uporządkowana forma osiedleńcza rzeźbiona jest przez terenowe oraz klimatyczne uwarunkowania i tworzy wewnętrzną przestrzeń ściśle powiązaną z otaczającymi ją naturalnymi formacjami rządzonymi przez biologiczne rytmy i cykle.

Wyróżniającą cechą określającą norweską rzeźbę i architekturę pozostaje ich organiczna strukturalność i relacyjność w odniesieniu do kreujących je twórców i otoczenia, integralnej części natury. Obie te dyscypliny reprezentują dwa odrębne obszary twórczości. Może je jednak łączyć przestrzenny charakter artefaktów, tworzywo,

struktura kompozycyjna, związki przestrzenne lub założenia estetyczne. Niejednokrotnie norweskie formy przestrzenne powstają na pograniczu rzeźby i architektury.

Przedmiot i zakres pracy

Przedmiotem pracy jest fenomen norweskiej architektury wynikający bezpośrednio z jej rzeźbiarstwa, której źródeł należy upatrywać w głębokim związku rozwiązań przestrzennych z naturą i kulturą Norwegii. Rozważana tematyka należy zarówno do dziedziny architektury, jak i sztuki, a dotyczy kształtowania form artystycznych i architektonicznych oraz ich otoczenia. Jest próbą ukazania unikalnej cechy norweskiej architektury – rzeźbiarstwa form i przedstawienia jej w nowej perspektywie w efekcie świadomej, odpowiedzialnej postawy architekta wobec strukturalnie uporządkowanego świata natury.

Istotą problemu badawczego jest koncepcja założenia architektonicznego o cechach rzeźbiarskich, ewoluującego w kierunku ekoformy rozumianej jako kształtowany wspólnie z naturą, komplementarny element składowy miejsca pozostającego w wielopłaszczyznowych powiązaniach z naturalnie ukształtowanym otoczeniem. Chodzi tu o:

- przedstawienie norweskiej koncepcji założenia architektonicznego o cechach rzeźbiarskich – elementu obecnego we wszystkich skalach począwszy od projektu artystycznego, przez instalację architektoniczną, a skończywszy na małych i wielokubaturowych rozwiązaniach zarówno w krajobrazie otwartym, jak i zurbanizowanym,
- przedstawienie możliwości zastosowania w środowiskowym projektowaniu architektonicznym koncepcji ekostruktury, czyli formy osiedleńczej będącej integralną częścią miejsca i stanowiącej elementarny poziom organizacji struktur społeczno-przestrzennych w obrębie lokalnego ekosystemu oraz ekoformy, którą jest obiekt architektoniczny, rzeźba lub instalacja o charakterze ekologicznym, kształtowane wspólnie z naturą.

Tak rozumiane założenie architektoniczne, kreowane z uwzględnieniem miejsca, pozostające w interaktywnych relacjach z naturalnym otoczeniem, sprzyja kształtowaniu się w lokalnej społeczności poczucia podmiotowości, tożsamości i współodpowiedzialności za środowisko, a także wpływa na umocnienie wspólnoty sąsiedzkiej i poprawę jakości zamieszkania.

Zakres pracy dotyczy w dużym stopniu sfery metaprojektowania – obejmuje rozważania teoretyczne i metodologiczne dotyczące intelektualnego procesu projektowania architektonicznego. Zawarto w niej również sferę projektowania sensu stricto³ stanowiącą część informacyjną procesu projektowania sensu largo. Praca mieści się w nurcie projektowania środowiskowego, które operuje różnymi skalami i odznacza

³ „Projektowanie sensu stricto obejmuje fazy programowania, powstawania koncepcji i jej ostatecznego opracowania. [...] Projektowanie sensu largo obejmuje działania wyprzedzające podjęcie zadania projektowego, jak i proces budowy, użytkowania, transformacji i likwidacji struktury przestrzennej” [136, s. 8, 9].

się inklinacją do integrowania projektowania: architektonicznego, urbanistycznego, ruralistycznego i architektury krajobrazu. Zawiera również wątki interdyscyplinarne. W omawianej problematyce widoczne są związki z psychologią społeczną i środowiskową, socjologią (w tym z ekologią społeczną) oraz z filozofią (zwłaszcza z ekofilozofią). W pracy na potrzeby architektury wykorzystano aparat pojęciowy innych dyscyplin: sztuk plastycznych (m.in. pojęcie „rzeźby”), psychologii (pojęcie „archetypu”), filozofii i nauk społecznych (pojęcia: „miejsca”, „drogi” i „środowiska lokalnego”), stanowiący elementy komplementarne. Opracowanie ma charakter monografii. Stanowi próbę retrospekcji badań i studium problemu, zawiera przede wszystkim refleksje natury humanistycznej.

Przyjęte założenia i cele

Głównym założeniem wynikającym z przedmiotu i zakresu pracy jest przybliżenie Czytelnikowi fenomenu, jakim jest norweska architektura, oraz ułatwienie mu zrozumienia tego niepowtarzalnego zjawiska przejawiającego się w rzeźbiarstwie jej form i głębokiej relacji z naturą. Metodologicznym założeniem jest falsyfikacjonizm i związane z nim sprzężenie zwrotne między teorią i praktyką. Przyjęta koncepcja teoretyczna jest konstruowana, stąd kompilacyjny charakter niniejszej pracy, mnogość cytatów i odniesień.

Następnym założeniem jest kontekstualne i fenomenologiczne ujęcie przedmiotu badań, co oznacza opracowanie otwartej formuły, o charakterze inspiracji, opartej na doświadczeniach innych, którą po dogłębnych modyfikacjach popartych badaniami uwarunkowań środowiskowych i kulturowych można próbować zastosować lokalnie. Dotyczy ono głównie finalnie zdefiniowanej idei ekostruktury i ekoformy.

Z uwzględnieniem tak określonych założeń postawiono sobie dwa zasadnicze cele: teoretyczno-poznawczy i refleksyjno-inspirujący. Wiążą się one z przedstawieniem na bazie dorobku teoretycznego (literatura) i realizacyjnego (zrealizowane obiekty) Norwegii koncepcji założenia architektonicznego o cechach rzeźbiarskich w kontekście miejsca organicznie powiązanego z naturą, lokalnym ekosystemem i zamieszkującą go społecznością. Wiąże się z tym również cel dydaktyczny, czyli przegląd i ocena dotychczasowych osiągnięć norweskich architektów w zakresie działań z pogranicza rzeźby i architektury, które w Polsce są szerzej nieznane. Pozwoli to na lepsze zrozumienie i docenienie fenomenu norweskiej twórczości architektonicznej, a być może rozpropaguje cechującą Norwegów głęboką refleksję nad relacjami nowej architektury z naturą i krajobrazem.

Metoda i kompozycja książki

Metoda przyjęta w prezentowanej dysertacji wynika bezpośrednio z charakteru podjętego tematu oraz określonych założeń i celów. Praca mieści się w nurcie projektowania środowiskowego – stąd holistyczne ujęcie zagadnienia. Warsztatową metodą

badawczą stały się studia literaturowe i studia przypadków (analiza teorii i praktyki), wsparte wizjami lokalnymi w terenie. Kryterium zbierania danych, systematyzacji zagadnień oraz dokonywania ich syntezy uzależniono od interdyscyplinarnego ujęcia tematu i otwartości idei. Przy doborze publikacji starano się przedstawić pozycje reprezentatywne dla danej grupy rzeczowej. Gdy brak było odpowiednich monografii, korzystano z publikacji w specjalistycznych czasopismach oraz z Internetu (weryfikowano dobór stron internetowych, kierując się ich wiarygodnością (m.in. osób i instytucji).

Konstrukcja pracy wynika z przyjętych założeń i celów opracowania. Poszczególne rozdziały (publikacja składa się z sześciu rozdziałów) odpowiadają procesom analizy, syntezy i oceny.

W rozdziale 1 omawiane zagadnienie przedstawiono jako problem badawczy, sformułowano cele, opisano przyjęte metody oraz omówiono konstrukcję pracy. Ustalono zakres kluczowych pojęć: „architektury” i „rzeźby”, a także „archetypu”, „miejsca”, „drogi” i „środowiska lokalnego” z uwzględnieniem ich interdyscyplinarnych znaczeń. Podano również ważne dla wywodu terminy: „rzeźbiarskość”, „organiczna strukturalność”, „sensualność” i „habitualność formy przestrzennej”, „ekostruktura” i „ekoforma”. Zawarto ogólne omówienie stanu badań dotyczących podjętego tematu.

Rozdział 2 poświęcono teoretycznej koncepcji istoty rzeźbiarskości norweskich założeń przestrzennych. Wskazano w nim na jej źródłowość, wynikającą z uwarunkowań środowiskowych i kulturowych kraju, oraz przeanalizowano relację norweskiej architektury i rzeźby wobec natury na tle nurtów europejskich i przemian estetycznych w XX w. Przedstawiono, jak kształtowała się ta relacja w myśli filozoficznej, która w konsekwencji przerodziła się w ekofilozofię łączącą się integralnie z rzeźbiarskością form i ich strukturalnej budowy w stosunku do uporządkowanego świata natury. Wskazano, że efektem tych nowych związków strukturalnych stał się ruch ekowiosek w funkcji ekostruktur osiedleńczych rozwijający się prężnie w Norwegii na początku XXI w. W dalszej kolejności zaprezentowano syntetyczną koncepcję założeń o cechach rzeźbiarskich w ujęciu psychologicznym, w kontekście archetypowych motywów doświadczenia świata oraz bezpośrednich odniesień do charakteru norweskich krajobrazów, fenomenologicznych właściwości miejsca, rozwiązań materiałowych i sensualnego odbioru rzeczywistości. Koncepcja ta jest zarazem hipotezą badawczą w dalszych rozważaniach praktyczno-metodologicznych.

W rozdziale 3 przedstawiono dwie kategorie form przestrzennych o cechach rzeźbiarskich kreowanych w otwartym krajobrazie: formy łączące się ze sobą przez drogę w znaczącą sieć sacrum i te sytuowane w krajobrazie w zależności od uwarunkowań środowiskowych i historyczno-kulturowych oraz ich skali (projekt artystyczny, instalacja architektoniczna, farma jako struktura o cechach rzeźbiarskiej, wieloelementowej kompozycji, pojedynczy obiekt o cechach rzeźbiarskich).

W rozdziale 4 zawarto różne koncepcje założeń o cechach rzeźbiarskich, kreowane w krajobrazie zurbanizowanym od projektu artystycznego, przez znaczące instalacje

architektoniczne, obiekty mało- i wielkokubaturowe w przestrzeni miejskiej, kompozycje wieloelementowe – aż po całościowe transformacje pejzażu miejskiego, czyli tworzenie sztucznej topografii terenu będącej imitacją naturalnej formy i jej twórczym rozwinięciem, rekultywacją miejsc, stanowiących łączniki między różnymi środowiskami, względnie dialogiem między organicznymi formami dawnego naturalnego krajobrazu a linearnymi kształtami zdegradowanego środowiska.

W rozdziale 5 przedstawiono aspekt rzeźbiarskości form przestrzennych w kontekście prowadzonych w Norwegii działań z zakresu ekologii i pozyskiwania energii odnawialnej. Prezentowany problem jawi się dwubiegunowo. Z jednej strony wskazano na powstanie nowej kategorii form przestrzennych związanych z infrastrukturą techniczną, wpływających negatywnie na krajobraz i lokalne ekosystemy. Z drugiej ukazano nowe zjawisko kreowania struktur osiedleńczych o cechach rzeźbiarskich, takich jak ekostruktury znacząco wspierające działania proekologiczne i ochronę naturalnego środowiska. Omówiono sposoby ochrony środowisk naturalnych i kulturowych traktowanych jako warunek twórczej działalności architektów i artystów w krajobrazie. Zwrócono uwagę na problem naturalnie ukształtowanego terenu i związanego z nim ekosystemu z perspektywy dokonywanej transformacji krajobrazu w celu pozyskiwania „zielonej energii”. Ukazano również proces powstawania i formowania się ekostruktur: ekowioski, względnie wioski kulturowej – tematycznej i ekostruktury miejskiej. Przedstawiono metodologiczne podejście projektowe oraz szerszy poza-projektowy aspekt związany z funkcjonowaniem ekosystemu i grup społecznych tworzących lokalne wspólnoty. Naszkicowano również koncepcję ekoformy, w tym eko-rzeźby – obiektu kształtowanego wspólnie z naturą.

W rozdziale 6 kończącym dysertację zawarto wnioski i łączące się z nimi refleksje na temat przedstawionych w pracy rozważań.

Stan badań

Problematyka zaprezentowana w pracy ma charakter interdyscyplinarny. Poszczególne zagadnienia badane przez przedstawicieli kilku dyscyplin są niejednokrotnie różnie ujmowane i interpretowane. Stąd wynika trudność w przedstawieniu wyczerpującego i uporządkowanego stanu badań. Rzeźbiarskość obiektów oraz ich organiczna strukturalność i relacyjność w odniesieniu do otoczenia – miejsca i natury jest przedmiotem zainteresowania takich dziedzin, jak: sztuki plastyczne, architektura, filozofia (zwłaszcza ekofilozofia), a także nauk społecznych, psychologii i socjologii.

Do opracowań dotyczących badań nad najwcześniejszymi działaniami artystycznymi ludów zamieszkujących obszar współczesnej Norwegii, przede wszystkim w dziedzinie rzeźby w kamieniu i drewnie, należą prace: Arnfinna Engena [90], Tony’ego Allana [5], Jima Hardy’ego [119], Arvego Bringakera [236, 298], Einara Østma i Steinara Moego [203], Østeina Ekrolla [80], Arnego Gunnarsjaa [112], Arnego Bakkena [13], Torgeira Suula [246], Gunnara Danbolta [70] i Grażyny Skibickiej [178].

Badania nad najstarszymi norweskimi strukturami architektonicznymi noszącymi cechy rzeźbiarskie zawarte są w pracach: Gunnara Buggego [43, 44], Carla Magnusa Dolby'ego, Agnety Hammer i Knuta-Håkana Jeppssona [75], Evy Valebrokk i Thomasa Thiisa-Evensena [255], Halvora Vreima [257], Jiriego Havrana [123], Arnfinna Engena [90], Sølvięgo Dos Santosa [225], Anchora Leifa [6], Roara Hauglida [120], Christiana Norberga-Schulza [197], Helge Schjelderup i Oliego Storslettęna [308] oraz Grzegorza Ruszczyka [222]. Badania te dotyczą głównie architektury drewnianej wznoszonej w systemach konstrukcyjnych *laft* i *stav*, a także towarzyszącym im motywom zdobniczym. Do najbardziej interesujących publikacji na temat norweskiej zabudowy farmerskiej kształtowanej organicznie w ścisłym związku z rzeźbą terenu, klimatem, dostępnością miejscowych materiałów, lokalnymi archetypami przestrzeni, charakterem zamieszkujących je wspólnot rodzinnych i sąsiedzkich oraz ekosystemem przyrodniczym należą opracowania takich autorów, jak: Halvor Vreim [256, 257], Arnfinn Engen i Jiri Havran [91], Therese i Jean-Marie Bressonowie [41], Jo Van der Eyn-den, Jiri Havran i Christian Norberg-Schulz [124], Elżbięta Trocka-Leszczęńska [252].

Organiczna strukturalność i rzeźbiarskość form przestrzennych łączy się ściśle z pojęciami miejsca i drogi. Zarówno koncepcje dotyczące tych dwóch podstawowych motywów doświadczania świata, jak i związana z nimi literatura są bardzo liczne. Można w tym miejscu wymienić następujących autorów: Mircea Eliade [82–84], Christian Norberg-Schulz [124, 194], Edward Relph [214], Yi-Fu Tuan [253], Wiesław Juszczak [w: [18]], Kevin Lynch [w: [194]] i Robert Idem [136]. Architektura jest tylko jedną z dziedzin, w której rozpatruje się zagadnienie miejsca i drogi – podejmuje próbę całościowego i interdyscyplinarnego podejścia do problemów ich kształtowania. Filozoficzny fundament współczesnego myślenia o zaistnieniu struktury przestrzennej i społecznej w kontekście tych dwóch pojęć położył Martin Heidegger [127–130, 196]. Rozszerzenie i rozwinięcie w nurcie „głębokiej ekologii” zawarte zostało w pracach Arneęo Næssa [183–191], Billa Devalla i George'a Sessionsa [74], Davida Abrama [2] i Pera Ingvara Haukelanda [121]. W ich badaniach poruszono ważną kwestię budowy wspólnoty w rozumieniu społecznej struktury uwzględniającej środowisko lokalne, czyli miejsce jako komplementarną część większej ekostruktury będącej przedmiotem rozważań z zakresu socjologii i pedagogiki społecznej. Problematykę miejsca jako mikrośrodowiska codziennego w środowiskowym projektowaniu architektonicznym podjęli Robert Idem [136] oraz Elafur Eliasson [85]. W nurcie tym mieszczą się również prace ekopsychologów, w tym Norweęa Pera Espena Stonesa [w: [2]]. Fenomenologiczną koncepcję drogi i miejsca w kontekście ściśle norweskim przedstawił Christian Norberg-Schulz [194–199], Berg Gunnerud, Nina Britt Dale, Hans K. Lysgård, Anders Løfgren [113] i Jeremi Królikowski [157].

Opracowania naukowe dotyczące źródeł rzeźbiarskości norweskich założeń architektonicznych z perspektywy historii kraju, jego tradycji i krajobrazu to publikacje Nicolii Flory i Gennara Postiglioneęo [99], Arnfinna Engena [90], Niny Berre [24], Elizabeth Holte i Sølvięgo Dos Santosa [133], Niny Witoszek-Fitzpatrick [262–264]. Badania

ostatniej z wymienionych autorek – historyka kultury, poświęcone są złożonym relacjom człowiek–religia–natura rozpatrywanym na tle uwarunkowań geograficznych kraju, jego zróżnicowanej rzeźby terenu, klimatu, lokalnych tradycji i archetypów przestrzeni. Nie sposób pominąć również wątków kosmologicznych obecnych w norweskich sagach [5, 178, 181] oraz związanych z nimi badaniami psychologów – Carla Gustava Junga [146–148], Warwicka Foxa [100], Theodore’a Roszaka [219], Michaela Zimmermana [272], Stephena Younga [271], historyka kultury – Mircea Eliadego [82–84] i Rudolfa Otta [w: [146]]. Badania nad inteligencją emocjonalną i postrzeganiem wielozmysłowym architektury określanej jako sensualna przedstawili w swoich pracach Juhani Pallasmaa [206, 207], Maciej Lose [169], Warwick Fox [101] i Peter Zumthor [274].

Badania dotyczące norweskiej rzeźby i jej relacji do architektury i otwartego krajobrazu, od średniowiecza po czasy współczesne, zawarte są w opracowaniach: Øysteina Ekrolla [80], Arnego Gunnarsjaa [112], Arnego Bakkena [13], Torgeira Suula [246], Gunnara Danbolta [70], Nathana Halego [116], Anny Jacobsen [140], Atlego Bersvendsena [25] i Laa Albrektsena [4]. Arve Bringaker – jeden z najwybitniejszych norweskich rzeźbiarzy, autor wielu publikacji z zakresu współczesnych trendów i kierunków rozwoju norweskiego rzeźbiarstwa, wskazuje w swoich badaniach na bezpośrednie czynniki, które miały wpływ na zrozumienie rzeźbiarskiego charakteru całej norweskiej twórczości artystycznej i jej ścisłych związków z architekturą – zwłaszcza z architekturą krajobrazu [236, 298]. Dwa najważniejsze projekty łączące rzeźbę, architekturę i krajobraz w jedną całość – Skulpturlandskap Nordland i National Tourist Routes opisano w pracy z wykorzystaniem opracowań norweskich autorów. Projekty artystyczne zrealizowane w otwartym krajobrazie w ramach Skulpturlandskap Nordland zawarte są w tekstach Maaretty Jaukkuri i Torleifa Pedersena [284]. Autorami prac dotyczących Narodowych Szlaków Turystycznych Norwegii i związanych z nimi instalacjami architektonicznymi są: Inge Dahlman [69], Karl Otto Ellefsen [86–88, 144] i Nina Berre [24, 73]. Autorzy opracowań, w których obecna jest idea rzeźbienia krajobrazu i relacji architektury wobec natury, to: Lucyna Nyka [201], Juhani Pallasmaa [204–207], Pierre Zoelly [273], William J. Beardsley [17], James Wines [260] i Monika Rydiger [223].

Projekt artystyczny wpisany w krajobraz kulturowy, łączący się z różną skalą kreowanego obiektu i jego złożonymi relacjami przestrzennymi, został omówiony w pracach: Marianne Hultman [134], Linnei Sellersjö [229], Ulfa Grønvolda i Jirięgo Havrana [109], D.J. Rognerøda i Jirięgo Havrana [217], Bårda Breivika [33], Kjartana Flogstada [98], Øiena Kjerstiego [151] i Krystiana Blystada [30]. Realizacje noszące cechy rzeźbiarskie oraz ich relacje z krajobrazem kulturowym w sferze sacrum i profanum opisane są natomiast przez: Romę Cielątkowską [48], Tadeusza Baruckiego [15], Linneę Sellersjö [229], Ninę Berre [24], Christema Malmströma [172], Christiana Norberga-Schulza [125]; temat znalazł również omówienie w artykułach norweskich architektów, m.in.: Nielsa Torpa [251], Sverrego Fehna [96], Geira Brendelanda i Olava Kristoffersena [34–40], Kjella Lunda i Nilsa Slaattoa [170].

Badania dotyczące projektowania środowiskowego, zwłaszcza ekowiosek jako ekostruktur realizowanych w otwartym krajobrazie i stanowiących integralną część lokalnych ekosystemów (w szerszym kontekście międzynarodowym), przedstawili w swoich pracach: Rashmi Mayur [175], Christian Leafe i Diana Leafe [163], Jonathan Davson [71, 72], Hildur Jacson i Karen Svensson [78] i Jan M. Bang [14], a w kontekście norweskim: Christie Bakke-Kløsterud [12], Dag Andersen [9], Willy Guneriussen [111], Berg Gunnerud, Nina Britt Dale, Hans K. Lysgård i Andevs Løfgren [113], Stig Ingebrigtsen, Ove D. Jacobsen [139], Tor Arne Lillevoll [167], Per Selle i Dag Wollebæk [267], Bjørn Berge [19–21], Chris Butters i Finn Østmo [46], Ove Jacobsen [141], Rolf Jacobsen [142, 143], Marianne Leisner [164, 165]. Rzeźbiarski charakter współczesnej norweskiej architektury wynikający bezpośrednio ze stosowanych rozwiązań konstrukcyjnych i materiałowych opisali: Ove Bang, Arne Korsmo i Christian Norberg-Schulz [125, 197]. A opisali i dodatkowo zamieścili rozwiązania materiałowe i technologiczne o charakterze proekologicznym: Beate Hølmebakk [132], Chris Butters [45], Finn Østmo [46], Rolf Jacobsen [142, 143] i Bjørn Berge [19, 20].

2. Istota rzeźbiarkości norweskich założeń przestrzennych

2.1. Norweska architektura i rzeźba wobec natury na tle XX-wiecznych nurtów europejskich

Norwegia należy do krajów, których obszar kulturowy nie pozostawał pod silnym oddziaływaniem tradycji helleńskiej⁴, w przeciwieństwie do innych państw w Europie. Z tego też powodu jej rozwój kulturowy był praktycznie uwolniony od tego klasycznego wzorca. Przełom, jaki nastąpił w estetyce europejskiej na początku XX w. w relacji architektura–natura, nie odcisnął większego piętna, chociaż w okresie powojennym można zauważyć przenikanie pewnych zewnętrznych idei o znacznym wpływie na współczesny obraz norweskiej architektury, co ostatecznie określiło obecny charakter jej rzeźbiarkości, opartej na strukturalnym budowaniu formy razem z krajobrazem oraz głębokiej relacji z naturą.

Norwegowie wypracowali na przestrzeni wieków własny, niezależny nurt definiujący relację architektura i rzeźba a natura. Wynikał on bezpośrednio z uważnej obserwacji procesów i zjawisk zachodzących w otoczeniu i wielkiego respektu do naturalnych cykli, którym podlega nie tylko świat przyrodniczy, lecz także sam człowiek – jego komplementarna, niepodzielna część. Ta indywidualna droga wynikała w dużej mierze z charakteru kraju określanego mianem homogenicznego i „zamkniętego w swojej etniczności, surowości i niewinności” [263, s. 2]. Wizerunek ten miał swoją źródłowość w uwarunkowaniach środowiskowych i kulturowych.

⁴ W Norwegii jedynym śladem kultury antycznej Grecji i rozwiniętej po niej kultury rzymskiej pozostaje alfabet runiczny używany od III w. n.e. Runy opierały się na piśmie łacińskim. Zaokrąglone znaki zostały zastąpione prostymi kreskami, które łatwiej było wycinać w drewnie, kamieniu i metalu [119, s. 22].

2.1.1. Tło geograficzno-przyrodnicze (natura) i społeczno-historyczne (kultura) Norwegii

Środowisko geograficzno-przyrodnicze Norwegii jest niezwykle zróżnicowane. Z tego też powodu o kraju mówi się, że jest pełen kontrastów.

Jego krajobraz, ukształtowany wskutek ruchów górotwórczych, zlodowaceń i erozji, charakteryzuje się bogactwem i różnorodnością form. Południowa i wschodnia część kraju, obejmująca rejony: Agder, Telemark, Buskerud, Vestfold, Østfold, Akershus, Oppland i Hedmark⁵, to rolnicze, zielone doliny, otoczone łagodnymi wzgórzami oraz fieldowe płaskowyże z wszechobecną wełnianką⁶ i licznymi jeziorami. Zachodnie wybrzeże definiowane jest przez głębokie zatoki morskie – fiordy wcinające się w poszarpaną linię brzegową i przechodzące w górzyste tereny, zwieńczone czapami lodowca Jostedalsbreen. Obszar ten obejmuje rejony: Rogaland, Hordaland, Sogn og Fjordane i Møre og Romsdal. Potężne pasma górskie Jotunheimen i Rondane tworzą krajobraz Trøndelag, regionu położonego w środkowej części Norwegii, z terenami rolniczymi wzdłuż Trondheimsfjorden na południu, a brzożowo-świerkowymi lasami z licznymi rzekami i wodospadami na północy. Najbardziej północne rejony kraju – Nordland, Troms i Finnmark charakteryzują takie formy krajobrazu, jak: fiordy, łańcuchy górskie z białymi czapami lodowca Svartisen i surowe, tundrowe płaskowyże z lustrami jezior, urozmaicone jedynie kępami karłowatych drzew, przeważnie brzoż (il. 1). Kraj rozciąga się na długości 1752 km, a wzdłuż północno-zachodniego wybrzeża rozsianych jest ponad 50 000 wysp, z najbardziej znanymi archipelagami: Lofoty, Vesterålen i Svalbard. Z każdym typem norweskiego krajobrazu łączy się równie zróżnicowana fauna i flora, składające się na liczne lokalne ekosystemy. Dość znaczna rozciągłość równoleżnikowa sprawia, że klimat kraju na południu jest umiarkowany ciepły, w środkowej i północnej części umiarkowany chłodny, a na krańcach północno-wschodnich subpolarny.

Po długich mroźnych zimach następują krótkie ciepłe lata, kiedy przyroda budzi się do życia i wybucha z niezwykłą intensywnością barw. Trwająca wiele miesięcy noc polarna w północnych rejonach kraju za kręgiem polarnym ustępuje miejsca promiennemu słońcu, które latem widoczne jest nad horyzontem przez całą dobę. Szczególnym zjawiskiem przyrodniczym, jakie można obserwować zimą, zwłaszcza w rejonie miast Tromsø i Alta, jest zorza polarna (określana łacińską nazwą *Aurora borealis*).

⁵ Mapę Norwegii zamieszczono na końcu książki.

⁶ Wełnianka (łac. *Eriophorum*) – roślina o kwiatach przypominających kłęбки wełny [241, s. 298].



Il. 1. Tundrowy krajobraz północnych rejonów Finnmarku (fot. E.C.)

Najludniejszy obszar kraju to region centralny i wschodni, z najgęstszą siecią osadniczą w rejonie Oslo. Zachodnia i północna część kraju to tereny słabiej zasiedlone [119, s. 15]. Obok dużych miast, takich jak: stolica kraju – Oslo (619 000 mieszkańców), Bergen (265 000 mieszkańców), Trondheim (178 000 mieszkańców) i Stavanger (128 000 mieszkańców), pozostałe nie przekraczają 100 000 mieszkańców. Większość miast na północy Norwegii ma zdecydowanie kameralny charakter, substytutem wsi jest natomiast ekstensywna zabudowa farmerska. Rejon Finnmark poza Norwegami zamieszkują Saamowie, rdzenni mieszkańcy Norwegii, reprezentujący odrębną, niezwykle fascynującą kulturę mocno zakorzenioną w naturze i odmienne tradycje budowlane.

Nina Witoszek-Fitzpatrick⁷ w badaniach poświęconych złożonym relacjom człowiek–religia–przyroda rozpatrywanych w kontekście norweskim [262, 264] określa ten kraj jako: „ekologicznie, kulturowo i geograficznie odizolowany od reszty świata” [263, s. 2]. Trwało to aż po lata 80. XX w., kiedy nastąpiło faktyczne otwarcie na Europę – w jego efekcie Norwegia stała się jej integralną częścią. Przyczynę takiego stanu rzeczy badaczka upatrywała w położeniu geograficzno-ekologicznym kraju i obowiązującej monolitycznej religii – luteranizmie. Niedostępny krajobraz: fiordy,

⁷ Nina Witoszek-Fitzpatrick – historyk kultury, pisarka, profesor uniwersytetów w Oslo, Oksfordzie i w Europejskim Instytucie we Florencji. W rankingu pisma „Dagbladet” została uznana w 2005 r. za jednego z 10 najważniejszych współczesnych norweskich intelektualistów. Autorka kilkunastu rozpraw naukowych opublikowanych m.in. w USA, Holandii, Szwecji i Norwegii [263, s. 9].

potężne góry, związane z nimi płaskowyże i lodowce, a także surowy klimat nie sprzyjały kontaktom. A monolityczna religia, która stworzyła podstawę pod założycielską tradycję określaną „pastoralnym oświeceniem” (od pastorów i pastoralnych krajobrazów)⁸, wpływa po dziś dzień na wszystkie sfery życia Norwegów. Luteranizm mimo wielu późniejszych odmian (jak: grundtvigianizm⁹, haugianizm¹⁰, odłam johnsonowców¹¹ czy ruch wędrujących „ziemniaczanych księży” odwiedzających i szerzących edukację w gospodarstwach farmerskich) odegrał na przełomie XVII i XVIII w. znaczącą rolę, chociaż istniały w późniejszym okresie też jego destruktywne nurty¹². Norwescy duchowni byli niejednokrotnie jednostkami o głębokiej świadomości etycznej i ekologicznej. Dbali o regionalną bioróżnorodność, lokalne tradycje i zwyczaje oraz rozwój i ochronę naturalnie ukształtowanych struktur farmerskich opartych na samowystarczalności i wspólnotowości zamieszkujących je społeczności. Miejsce miało dla nich fundamentalne znaczenie. Szukali związków człowieka z otoczeniem, starali się zgłębiać porządek rządzący w przyrodzie i relacje łączące ludzkie dzieła z miejscowym kontekstem. Konsekwencją tych działań jest postawa Norwegów wobec natury, pierwotnie o charakterze holistycznym. Traktowano ją jak żywioł opiekuńczy – do natury należało się dostosować i dopasować. Takie przekonanie wynikało w dużej mierze z często ekstremalnych, surowych warunków, w jakich dane było żyć małym farmerskim społecznościom w odizolowanych od siebie przez wiele zimowych miesięcy dolinach południowej części kraju i tysiącach odciętych od świata wysepkach zachodniego i północnego wybrzeża. Zachodziła uzasadniona obawa, że jeśli przekroczy się wyznaczoną przez naturę granicę, może ona okazać się dla człowieka bardzo groźną i niszczycielską siłą – to był „autentyczny respekt dla przyrody jako partnera” wyrażający się w opanowaniu do perfekcji sztuki dialogu z naturą: walki, jeżeli wymaga tego sytuacja, celebracji, jeżeli to oczekiwane, a konsumpcji jej naturalnych zasobów, jeżeli to konieczne. Ta „etyka partnerska” ewoluowała, chociaż nie należy zapominać o jej głębokich korzeniach sięgających czasów, kiedy powszechnie doświadczanym odczuciem było prawdziwe poczucie jedności z przyrodą, które z biegiem lat nabrało cech antropocentrycznych i mocno utylitarnych [263, s. 3].

⁸ „Tradycja założycielska w Norwegii to nie Romantyzm jak w Polsce, lecz pastoralne oświecenie [...] od pastorów i pastoralnych krajobrazów” [263, s. 2].

⁹ Nurt czystego protestantyzmu propagowany przez Nikołaiego Severina Grundtviga (1783–1872) – duńskiego pisarza i pastora luterańskiego, reformatora kościoła [263, s. 9].

¹⁰ Od Hansa Nielsena Haugego (1771–1824) – norweskiego kaznodziei i reformatora religijnego [263, s. 9].

¹¹ Od Gislego Johnsona (1822–1894) – norweskiego teologa [263, s. 9].

¹² „Do najbardziej destruktywnych nurtów w luteranizmie należał pietyzm. W swoich skrajnych przypadkach wyznawcy odrzucali ludową kulturę z całą jej tradycją i zwyczajami, a w XIX wieku niszczyli drewniane kościoły typu *stav* jako pochodzące z «mroków średniowiecza» pogańskie świątynie” [263, s. 2].

Dziś nie ulega już wątpliwości, że właśnie luterkańscy pastory stworzyli stabilną, silną podstawę, na której rozwinęły się w Norwegii późniejsze idee związane zarówno z ochroną środowiska naturalnego i kulturowego, jak i z organizacją pomocy społecznej. Dziedziny te są bowiem ze sobą ściśle powiązane, a ich stała i ewoluująca w czasie relacja sprawia, że wciąż pozostają ze sobą w stałej synergii. Poczucie jedności z naturą, świadomość bycia częścią większej całości, każdorazowo uwrażliwia jednostkę na potrzeby żyjących obok członków wspólnoty oraz na funkcjonujące na równorzędnych z ludźmi prawach inne gatunki [50]. Ten pierwotny, holistyczny porządek, niepozabawiony jednak cech utylitaryzmu, panujący niepodzielnie w Norwegii przez setki lat miał jednak ulec znaczącym zmianom wraz z postępującym pod koniec XVIII w. uprzemysłowieniem kraju. Konsekwencją tych zmian stało się odejście od dotychczasowych form zamieszkania w postaci samowystarczalnych struktur farmerskich, migracja ludności do większych ośrodków miejskich i osłabienie więzi rodzinnych. Natura zaczęła być postrzegana jako niewyczerpane źródło surowców – tym sposobem zaczął się mroczny okres niekontrolowanej i chaotycznej eksploatacji jej naturalnych zasobów. Zjawisko to pogłębiło odkrycie u wybrzeży Norwegii bogatych złóż ropy naftowej i gazu ziemnego. Pozytywnym tego aspektem było otwarcie na Europę, wzrost zamożności i umocnienie niezależności gospodarczej kraju. Starania o przywrócenie dawnego holistycznego porządku podjęto na dużą skalę dopiero w drugiej połowie XX w. – trwają one nieprzerwanie do dziś. Ważną rolę w tych zmaganiach odegrała filozoficzna myśl Arnego Næssa inicjująca długofalowy ruch głębokiej ekologii, który ma na celu przywrócenie naturze należnego jej miejsca¹³. Przestrzennym odzwierciedleniem tego nurtu jest rozwijający się pręźnie na początku XXI w. w Norwegii ruch ekowiosek (ekostruktur osiedleńczych) pozostających w głębokich relacjach z naturą i działania proekologiczne mające na celu promowanie obiektów o cechach ekoform kreowanych wspólnie z naturą.

2.1.2. Przegląd historyczny dokonań Norwegów

To, co w XX-wiecznej estetyce europejskiej określane było świadomym stosowaniem natury jako tworzywa w kreowaniu architektonicznej formy w celu uzyskania zamierzonej ekspresji artystycznej, w Norwegii stanowiło naturalną tendencję i praktykowane było od wieków. Darń na torfowym podłożu – naturalne tworzywo architektoniczne, przekształcała dachy i ściany wznoszonych obiektów w płaszczyzny biologicznie czynne, co chroniło przed wilgocią oraz dawało zimą efekt docieplenia, a latem schłodzenia przekrytych w ten sposób wewnętrznych przestrzeni. W najstarszych zachowanych obiektach darń i torf układane na warstwie brzozonej kory stanowiły warstwę zabezpieczającą, chroniącą tę naturalną izolację przeciwwilgotno-

¹³ Więcej na ten temat w p. 2.3.2, 2.3.3 i podrozdz. 5.4.

ściową przed zsunięciem się z dachu. Dopiero z czasem darniowe pokrycia zaczęły stanowić rodzaj stosowanego celowo organicznego płaszcza izolacji termicznej oraz środka do uzyskania zamierzonej ekspresji artystycznej [41, s. 19]. Równoległe z zielonymi dachami występowały także dachy kryte innymi organicznymi materiałami: brzoźową korą, łupkiem, gontem lub połówkami brzoźowych bali wydrążonych jak dachówki [15, s. 16; 252, s. 40]. Tożsamość materiału współtworzącego architektoniczną formę z powszechnie występującym w otoczeniu sprawiała, że w sposób niezamierzony zacierał się kontur budynku, a granica między nim a tłem stawała się trudna do odczytania. Obiekt integrował się z krajobrazem – był jego kolejnym, harmonijnie skomponowanym elementem.

Norweskie drewniane konstrukcje oraz organiczne łączenie kreowanych przez człowieka form ze skalistym podłożem stanowiły przestrzenne odzwierciedlenie porządku natury i równowagi kierunków horyzontalnych i wertykalnych występujących w norweskich krajobrazach¹⁴. Doskonałe przykłady na potwierdzenie tej zasady odnaleźć można w opracowaniach na przykład Carla-Magnusa Dolby'ego, Agnety Hammer, Knuta Håkana Jeppssona [75], Evy Valebrokk, Thomasa Thiisa-Evensena [255] czy Sølvię Dos Santosa [225].

Duże znaczenie dla rozwoju norweskiej architektury drewnianej, zwłaszcza w dziedzinie: obróbki drewna, rozwiązań szkieletu i zewnętrznej powłoki budynku, miały techniki budowy statków stosowane przez wikingów¹⁵. Dziobnice wikingów od samej góry do linii wody były bogato rzeźbione, najczęściej wyobrażeniem smoczyczej głowy lub innymi wijącymi i przenikającymi się nawzajem motywami pochodzącymi z nordyckiej mitologii. Ta spektakularna inspiracja sprawiła, że podobnie jak przy budowie statków zasadniczym czynnikiem kreującym formę i strukturę były uwarunkowania wodno-środowiskowe – w budownictwie ważną rolę odgrywały zewnętrzne atrybuty miejsca, takie jak: ukształtowanie terenu, klimat i szata roślinna [15]. Arve Bringaker¹⁶ podkreśla, że warunkiem zrozumienia rzeźbiarskiego charakteru całej norweskiej twórczości artystycznej i architektonicznej jest uznanie niezaprzeczalnego wpływu epoki wikingów (to okres ok. 700–1100) długofalowo oddziałujący i na kościelną, i na świecką kulturę średniowiecza w latach 1100–1350 (il. 2, 3). „Wy-sublimowane techniki dekoracyjne, pogańskie sagi oraz wywodzące się z nich motywy – pisze Bringaker – zdominowały prawie wszystkie przedsięwzięcia dekoracyjne nawet w średniowieczu, kiedy Norwegia stała się krajem chrześcijańskim. Wyjątek stanowią przedstawienia postaci biblijnych, które pod wpływem tradycji europejskiej z czasem przyjęły charakter gotycki” [298, s. 1]. Cały okres przed reformacją reprezentuje głównie rzeźbiarstwo figuralne z głównymi symbolami, takimi jak: krucyfiks,

¹⁴ Więcej na ten temat w podrozdz. 2.5.

¹⁵ „Poszycie łodzi wykonane było z nakładek – z nachodzących na siebie cienkich desek, przymocowanych do belek i stępki, które biegły przez całą długość statku, od dziobu do rufy” [119, s. 117].

¹⁶ Arve Bringaker – jeden z najwybitniejszych współczesnych norweskich rzeźbiarzy. Przewodniczący Związku Rzeźbiarzy Norweskich (norw. Norsk billedhoggerforening; NBF) [298, s. 1].

Maria z dzieciątkiem i Święty Olav Haraldsson – patron Norwegii (norw. Olav den Hellige).



Il. 2. Motyw zdobniczy wyrzeźbiony na dziobie wikingińskiego statku (norw. *drakkar*) pochodzącego z kopca grobowego w Osebergu, datowanego na IX w.; obecnie znalezisko eksponowane w Muzeum Statków Wikingów w Oslo (fot. E.C.)



Il. 3. Starożytny kamienny motyw zdobniczy zaczerpnięty ze skandynawskiej mitologii, przedstawiający istotę rozszarpywaną przez bestie (bestie chwytające); wbudowany w narożnik katedry z końca XVII w. w Oslo (fot. E.C.)



Il. 4. Drewniany dom mieszkalny z przełomu XVII i XVIII w. kryty darnią, bezokienny, wybudowany w konstrukcji *laga* – reprezentuje pierwotną rzeźbiarstwo norweskiej architektury; skansen Maihaugen k. Lillehammer (fot. E.C.)

„Najbardziej rozpowszechnioną konstrukcją obiektów architektonicznych, stosowaną od wczesnego średniowiecza do czasów obecnych, były ściany wieńcowe (norw. *laft*) nadające norweskim budowlom cechę określaną jako rzeźbiarskość” [197, s. 262]¹⁷ – uwydatniały ją formy pierwotnie bezokienne, o wyrazistej tektonice tworzonej przez horyzontalny rytm budujących je elementów konstrukcyjnych (il. 4). Stosowanie okien na przełomie XVII i XVIII w. wiązało się z wprowadzeniem pionowych słupów w miejscach przecinanych konstrukcyjnych belek – z czasem uzyskiwały one oryginalne zdobienia różniące się między sobą w zależności od regionu geograficznego kraju oraz doliny, z której pochodziły. Słupy przyokienne uzyskiwały rzeźbiarskie motywy na całej ich długości. Podobnie ozdabiane były fryzy i listwy wewnątrz budynków, a szczyty domów niejednokrotnie mieściły sceny lub postaci z nordyckiej mitologii¹⁸.

Drugi typ rozwiązań konstrukcyjnych wieńcowo-słupowych (norw. *stave*), rozwiniętych głównie na zachodnim wybrzeżu i stosowanych nieprzerwanie do XVIII w., osiągnął swój rozkwit w XII w. w budowlach sakralnych – kościołach *stav* (norw. *stavkirke*) [252, s. 40]¹⁹. Najwięcej tego typu świątyń (około 750) powstało w okresie od 1150 r. do 1250. Zachowanych do dzisiejszych czasów 29 kościółków *stav* to przykład doskonałych rzeźbiarskich form o przejrzystej strukturze, zdobionych finezyjnymi motywami. W dekoracjach snycerskich pierwotnie pojawia się zwierzęca głowa z nordyckiej mitologii. Późniejsze wyobrażenia tego motywu wzbogacono o roślinne pnącza wyrastające z paszczy przedstawianej istoty, co interpretowano jako wpływ sztuki chrześcijańskiej. W kolejnych realizacjach przeważały motywy roślinne i kwiatowe²⁰.

Począwszy od średniowiecza po wiek XVIII, rzeźba i natura obecne były zarówno w zasadach konstrukcyjnych wznoszonych obiektów oraz ich materiałach wykończeniowych, jak i zdobniczych motywach²¹. Natura stanowiła dla kreowanych form inspirację jako część Uniwersum, do którego należał również człowiek. Typ gospodarki panujący w Norwegii do XVIII w. umacniał podejście, które wydawało się być głęboko ekologiczne. W tym czasie najbardziej rozpowszechnionym typem zabudowy były farmy (norw. *tun*) o charakterze hodowlanym i rolniczym, rozrzucone luźno w krajobrazie i funkcjonujące przez znaczną część roku w częściowej lub pełnej izolacji od reszty otoczenia. Przez długie stulecia większość dolin była bowiem skuta lodem osiem, a niekiedy jedenaście miesięcy w roku, co uniemożliwiało częste kontakty.

¹⁷ Więcej na ten temat w podrozdz. 2.5.

¹⁸ „Snycerka była sztuką arystokracji i stała na wysokim poziomie – rzeźbili sami najwyżej urodzeni i rzeźbiono dla nich” [119, s. 117]. Szeroko na ten temat rozpisują się G. Bugge i Ch. Norberg-Schulz w opracowaniu *Stav og Laft i Norge* [44, s. 17–34] oraz E. Trocka-Leszczyńska w *Architekturze drewnianej Norwegii* [252, s. 39–51].

¹⁹ Więcej na ten temat w podrozdz. 2.5.

²⁰ Szczegółowe opisy tych obiektów odnaleźć można m.in. w opracowaniu H. Vreima: *Trek fra byggeskikkens geografi i Norge* [257, s. 7], L. Anchora i J. Havrana: *The Norwegian Stave Churches* [6], J. Havrana: *Norske Stavkirke: en guide til de 29 bevarte norske stavkirkene* [123], R. Hauglida: *Norwegian Stave Churches* [120] i G. Buggy'ego: *Stave churches in Norway: introduction and survey* [43].

²¹ Więcej na ten temat w podrozdz. 2.4 i 2.5.

W efekcie stanowiły one odrębne, różnorodne mikroświaty rządzące się swoistymi prawami, z różnymi obyczajami, kulturą i językiem (dialektem). To generowało samowystarczalność i ekonomię danego miejsca, a także różnorodność rzeźbiarskich motywów zdobniczych i malarskich, wielość pierwotnych wzorników, charakterystycznych dla danego regionu czy górskiej doliny [263]. Zjawisko to wywarło ogromny wpływ na sposób kształtowania się tradycji budowlanych w Norwegii w następnych latach – wskazuje na pewną źródłowość rzeźbiarłości wynikającą bezpośrednio z bioróżnorodności miejsc reprezentujących rozmaite lokalne kultury. Nina Witoszek-Fitzpatrick porównuje tę wczesną Norwegię do „[...] wielkiego kaftanu z wieloma kieszeniami, które nie łączą się ze sobą w żaden sposób, żyjąc własnym życiem” [263, s. 2]. Dopiero wydrążenie tuneli pod górami przy użyciu dynamitu połączyło ze sobą te mikroświaty, czego naturalną konsekwencją było zjawisko mieszania się różnorodnych tradycji i motywów prowadzące w rezultacie do ich uniwersalizacji i uproszczeń.



Il. 5. Farma Øygardssetra w konstrukcji *laft*, o układzie zabudowań w formie grona; obecnie eksponowana w skansenie Maihaugen k. Lillehammer (fot. E.C.)

Zabudowa farmerska w zależności od regionu kraju tworzyła różnorodne, zwarte układy figuralne na tle norweskich krajobrazów (il. 5) [41, s. 20]. Założenia te, o dużym stopniu zróżnicowania, były unikatowe i stanowiły przez zbliżenie do siebie składowych elementów struktury o cechach rzeźbiarskiej kompozycji odznaczającej się zadaną tektoniką, fakturą i kolorem²². W skład zabudowań wchodziły obiekty

²² Więcej na ten temat w podrozdz. 3.4.

o wysokiej wartości artystycznej, pretendujące do miana dzieł sztuki [42, 47]. Niemal modelowym przykładem kunsztu snycerskiego są norweskie spichlerze, różniące się formą i zdobieniem w zależności od miejsca, z którego pochodzą [41, s. 45, 46]²³. Rzeźbiono również portale i ościeżnice domów (il. 6), a także meble, nawet łyżki i misy²⁴.



Il. 6. Detal wejścia do domostwa z końca XVIII w.; skansen Maihaugen k. Lillehammer (fot. E.C.)

Do stałego rozwoju sztuki ludowej stanowiącej kontynuację finezyjnych stylów epok wcześniejszych przejawiających się w upodobaniu specyfiki materiału, a także w trafnym doborze form i motywów, przyczyniła się sytuacja, w jakiej znajdowały się w tym czasie społeczności chłopskie – chłopcy mieli bowiem względnie niezależny status i nie obowiązywało ich poddaństwo. Aż do XIX wieku Norwegowie nie mieli własnej rodziny królewskiej, która na podobieństwo europejskich monarchów mogłaby zlecać wykonanie prac snycerskich. Sztuka rzeźbiarska kwitła więc w małych społecznościach wiejskich, dzięki czemu odznaczała się naturalną różnorodnością [298, s. 1].

Duży wkład w kształtowanie się relacji architektura i rzeźba wobec natury wnieśli luterkańscy pastory działający na przełomie XVII i XVIII w. w lokalnych środowiskach. Pielęgnowali rodzimość form architektonicznych, w tym lokalne tradycje budowania i motywy zdobnicze, czego odzwierciedleniem były szeroko zakrojone akcje ratowania i odbudowy zachowanych drewnianych kościołków (*stav*). Wiele spośród nich oraz innych zabytkowych obiektów, wchodzących w skład dawnych farm, repre-

²³ Więcej na ten temat w p. 2.4.1.

²⁴ Innym znaczącym przykładem aktywności artystycznej dawnych Norwegów jest Rosemaling – styl rózyczkowy stanowiący motyw malarski zdobiący meble i przedmioty codziennego użytku, odmienny w zależności od doliny, z której się wywodził. Zarówno Rosemaling, jak i snycerka w formie uproszczonej przetrwały do czasów współczesnych. Najstarsze zachowane zabytki utrzymane w tym stylu pochodzą z ok. 1700 r., lecz ze względu na mniejszą trwałość w stosunku do zabytków snycerskich istnieją przypuszczenia, że styl ten jest jeszcze starszy [119, s. 119].

zentujących dzięki bogatej ornamentyce wysoką wartość artystyczną, przetrwało do dziś z powodu ich znaczącej interwencji. Dbali również o zachowanie naturalnych krajobrazów i pisali poezję. Najlepszym przykładem był luterkański pastor parafii Alstahaug, w okręgu Nordland, w latach 1689–1707, poeta, pisarz i działacz społeczny – Petter Dass, którego twórczość została uhonorowana powstaniem wspaniałego muzeum w Alstahaug, autorstwa architektonicznego biura Snøhetta [269, s. 50]²⁵.

W tym okresie elementy rzeźbiarskie zaczynają pojawiać się we wnętrzach świątyń w formie dotąd niestosowanej i tworzą całkiem nową alternatywę dla istniejącego wcześniej rzeźbiarstwa figuralnego. Rozwinięta na przełomie XVII i XVIII w. tradycja sztuki sakralnej przejawiająca się w sytuowaniu nad ołtarzem wykonanych z drewna lub kamienia rzeźb oraz w zdobieniu ornamentem elementów ołtarza i usytuowanych przy nich foteli rozpowszechniła się najszerzej w regionach Gudbrandsdalen i Hedmark [281, s. 1]. Spektakularnym przykładem jest kościół Zbawiciela (norw. Vår Frelzers Kirke), obecnie katedra (norw. Oslo domkirke) w Oslo [281, s. 1].



Il. 7. Pomnik Karola Jana na koniu (norw. Karl Johan)
autorstwa Brynjulfa Bergsliena w Oslo (fot. E.C.)

Na przełomie XVIII i XIX w. norweska rzeźbiarska tradycja widoczna jest zarówno w klasycznej rzeźbie, jak i w architekturze. Rzeźbiarze Hans Michelson, Julius Middelthun i Stephan Sinding stosowali klasyczne zasady rzeźbiarstwa i skłaniali się w kierunku realizmu [280, s. 1]. Pochodzący z tego okresu pomnik Karola Jana na

²⁵ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.5 i 5.2.

koni (norw. Karl Johan; realizacja 1875) (il. 7) stojący przed Pałacem Królewskim w Oslo, autorstwa Brynulfja Bergsliena [280, s. 1], reprezentuje realistyczny styl zakorzeniony w narodowym romantyzmie. W latach 80. i 90. XIX w. norwescy rzeźbiarze tworzą już głównie w duchu symbolizmu. W tym czasie powstają takie wspaniałe kompozycje rzeźbiarskie, jak: rzeźby na rekonstruowanej fasadzie katedry Nidaros w Trondheim²⁶ i Vigelandsparken w Oslo²⁷, autorstwa Gustava Vigelanda, oraz wyraziste w swej symbolice dzieła Andersa Svora i Larsa Utnego [280, s. 1].

Norweskie konstrukcje drewniane wykazywały cechy rzeźbiarskie do końca XIX w. – obiekty były wznoszone z własnego drewna zgodnie z obowiązującą tradycją budowania. Wzmoczona działalność eksportowa w XVIII w. spowodowała zmiany strukturalne w miastach²⁸. „Stare drewniane miasteczka zdominowały systemy średniowiecznych uliczek, prowadzących zazwyczaj do portu lub brzegu rzeki, z rzędami stanic wodnych i nadbrzeżnych składów” [228, s. 4]. Za barwnymi fasadami tych obiektów tworzącymi uporządkowane szeregi zabudowy w Bergen i Trondheim znajdowały się zazwyczaj skupiska domów mieszkalnych.

W tym czasie zaznaczył się również wpływ baroku widoczny w powstających obiektach sakralnych i świeckich, jak chociażby w architekturze rezydencji w Damsgaard w Bergen (realizacja 1770). Barokowa rzeźba obecna była głównie w dekoracjach domów. W elewacji zachowanego drewnianego budynku Stiftsgården w Trondheim (realizacja 1774–1778) można dostrzec naśladownictwo barokowych kamiennych detali występujących w rozwiązaniach europejskich fasad [241].

Od około 1850 r. po wprowadzeniu tartaków parowych tradycyjne konstrukcje zaczęto osłaniać deskami w celu ochrony ich przed wilgocią i przemarzaniem. Na zachodnim wybrzeżu Norwegii uzyskiwały one układ poziomy, a we wschodnich rejonach kraju układane były w rysunek pionowy²⁹. Elżbieta Trocka-Leszczyńska zauważa, że w konsekwencji takich osłon pierwotna rzeźbiarskość form wynikająca z czytelności konstrukcji była skutecznie maskowana przez szalunek z desek stanowiący swego rodzaju „opakowanie” rzeczywistej struktury obiektu [252, s. 41].

W latach 40. XIX w. wzniesiono w Oslo szereg drewnianych domów, autorstwa duńsko-norweskiego architekta H.F.D. Linstowa, mających z założenia nawiązywać do tradycyjnych norweskich form budowlanych. W rzeczywistości brakowało im artystycznego charakteru konstrukcji *laft i stav*. Były to realizacje o elementach wyłącznie

²⁶ Więcej na ten temat w podrzdz. 3.1.

²⁷ Więcej na ten temat w podrzdz. 4.1.

²⁸ Już od XIV w. daje się zauważyć wpływ północnoniemiecki (przez Hanzę), następnie oddziaływania niderlandzkie i duńskie, co w efekcie stymulowało rozwój miast portowych: Bergen, Stavanger i Trondheim. W pierwszej połowie XVII w. (to początek renesansu w Norwegii) powstają miasta z ceglanymi domami, m.in.: Kristiansand, Kristiania (obecne Oslo) oraz liczne zamki i twierdze o geometrycznych planach wpisujących się w rzeźbę terenu [228, s. 4].

²⁹ „Pustkę między deskowaniem a konstrukcją stanowiły początkowo trociny lub torf (cegiełki torfu), a od lat 50. XX wieku wełna mineralna lub wata szklana” [252, s. 41].

dekoracyjnych. Linstow przeniósł do zaprojektowanych przez siebie obiektów cechy berlińskich budowli, autorstwa Karla Friedricha Schinkela, czyli: strukturę szkieletową, duże płaszczyzny okien, przekryte werandy i pokryte ornamentem płyciny. Budynki Linstowa nie wydawały się być rzeźbiarskimi formami, a jedynie udekorowanymi obiektami o strukturalnej budowie. Pochodzące z 1853 r. otoczone ogrodami rezydencje Homansbyen w Oslo charakteryzowały się indywidualnymi rozwiązaniami funkcji i bogatą ornamentyką zapożyczoną z różnych zagranicznych stylów.

Wątki rzeźbiarskie pojawiają się również w kierunku Schweizer Stil: szwajcarskim stylu dość dobrze zaadaptowanym w Norwegii, włączającym do swojej interpretacji motywy narodowe. Tak narodził się tzw. smoczy styl (norw. *drakken stil*)³⁰, jego największym propagatorem był Holm Hansen Munthe. Modelowym przykładem oddającym strukturalną budowę obiektu z bogatym zoomorficznym detalem, w postaci smoczycich głów, jest najważniejsze dzieło architekta – Dom Polowań w Rominten (realizacja 1890) – przeznaczone dla niemieckiego cesarza Wilhelma II. Inną godną uwagi realizacją tego twórcy jest Frognerseteren (realizacja 1867, przebudowa 1889): dom mieszkalny o konstrukcji drewnianej, zaadaptowany na funkcję restauracyjną z widokiem na Oslo i Oslofjord³¹. Jego wierną kopią był wzniesiony w Polsce Pawilon Norweski w Cieplicach Śląskich Zdroju (il. 8) (arch. Holm Hansen Munthe, wnętrze – cieplicka szkoła snycerska pod kierunkiem rzeźbiarza Kiesera, realizacja 1909)³². Kolejne realizacje to obiekty stworzone przez niemieckich artystów z akademii w Düsseldorfie w miejscowości Balestrand. Na okapach i szczytach tych budynków widoczne są rzeźbione, malowane smocze głowy. Ten motyw nawiązujący do wikińskiej tradycji obecny jest także w architekturze Godthaab – domu Evy i Fridtjofa Nansenów w Fornebo (arch. Hjalmar Welhaven, realizacja 1890) oraz hotelu Holmenkollen realizacja w Oslo (arch. Baltazar Lange, realizacja 1890) [42]. Również w rejonie Nordland,

³⁰ Smoczy styl charakteryzował się poziomym ułożeniem masywnych bali drewnianych tworzących konstrukcję budynku, bejcowanych najczęściej na ciemny brąz i opartych na cokole z kamienia naturalnego lub łupanego. Piętro zwykle wystawało poza obrys obiektu. Na szczytach i zakończeniach dachów znajdowały się dekoracyjne ozdoby (tęby smocze lub splecione ze sobą ciała smoków) oraz ornamenty występujące na drzwiach, oknach i we wnętrzach. Obiekty wchodzące w skład kompleksu zaprojektowanego w tym stylu usytuowane były względem siebie pod kątem prostym i często otoczone zadaszonymi podcieniami [306, s. 3].

³¹ Budynek w planie miał kształt litery „T” (dwukondygnacyjna część poprzeczna od wschodu i płaska, długa przybudówka od zachodu). Od strony wejścia otwierał się półokrągły taras wykonany z ciosanego granitu, dostępny z zadaszonego podcienia. Skrzydło poprzeczne wybudowano w parterze z bali drewnianych, na nim wspierały się wystające poza obrys podcienia okalające piętro (od południa i wschodu). Szczyty dachu, który na podobieństwo smoczej łuski pokryto łupkiem, ozdobiono głowami smoków, a na kalenicy zastosowano motyw koronki [306, s. 5].

³² Budynek wzniesiono przez cieplickich cieśli według norweskiego projektu domu Frognerseteren w Oslo. Fundatorem był Eugen Füllner, właściciel fabryki maszyn papierniczych w Cieplicach. Do 1963 roku mieściła się w nim restauracja z widokiem na Karkonosze. W latach 1967–2013 w Pawilonie otworzono wystawę Muzeum Przyrodniczego, w 1990 r. wpisano obiekt do rejestru zabytków, a w 2017 r. przywrócono w nim funkcję restauracyjną [306, s. 1].

w Laks przy 17-metrowym wodospadzie Laksforsen wzniesiono obiekt w tym stylu, mieszczący obecnie (otwartą w 1992 r.) restaurację i punkt widokowy o nazwie Laksforsen Tourist Cafe (il. 9). Przykładem połączenia stylu smoka i secesji jest przypominająca drewniany kościółek typu *stavkirke* kaplica w Neiden (arch. Karl Norum, realizacja 1902). Świątynia ma formę drewnianej bazyliki krytej gontem z wieżyczką usytuowaną nad wejściem. Występują tu liczne dekoracje rzeźbiarskie: wieńczące szczyty dachów głowy smoków, rzeźbione w formie antropomorficznych masek zwieńczenia słupów flankujących wejście oraz florystyczne motywy we wnętrzu, czyli organiczne ornamenty w formie liści i liczne rzeźby na wspornikach [81, s. 182–185].



Il. 8. Smoczy styl (norw. *drakken stil*) – dawny Pawilon Norweski obecnie restauracja w parku Norweskim w Cieplicach Śląskich Zdroju (Polska); kopia restauracji Frognerseteren w Oslo (fot. E.C.)

Najlepszym przykładem architektury z początku XX w. powstałej pod wpływem zewnętrznych wpływów jest miasto Ålesund – w tym czasie największy port rybacki Norwegii. Po wielkim pożarze w 1904 r., kiedy spłonęła doszczętnie cała drewniana starówka, miasto dzięki pomocy między innymi cesarza Niemiec i króla Prus Wilhelma II zostało odbudowane w stylu określanym jako Jugendstil. Ta odmiana secesji charakteryzowała się jednolitym, harmonijnym charakterem nawiązującym w licznych kamiennych wieżyczkach oraz miękkich liniach szczytów i detali do motywów z nor-dyckiej mitologii.



a)



b)

- II. 9. Smoczy styl (norw. *drakken stil*) – Laksforsen Tourist Cafe, restauracja i punkt widokowy przy wodospadzie Laksforsen w Laks:
a) widok od strony drogi (fot. Anna Wojtas-Harań),
b) widok od strony wodospadu (fot. E.C.)

Odzyskanie przez Norwegię niepodległości w 1905 r. wpłynęło na ożywienie zainteresowania tradycją i stylem budowlanym obecnym w XVIII-wiecznej architekturze. Rozwinięty wówczas neoklasycystyczny nurt charakteryzował się nawiązaniem do masywnych, blokowych ścian wieńcowych o strukturalnym charakterze, wzbogaconych pilastrami, gzymsami i niejednokrotnie dostawionym portykiem. Właściwa struktura konstrukcyjna była jednak ukryta za panelami ściennymi i nadawała formie budynku kształt prostokątnej skrzyni. W celu uzyskania pożądanej rzeźbiarskości obiektów norwescy architekci przynosili proste motywy kamiennej architektury europejskiej na projektowane drewniane fasady. Christian Norberg-Schulz nazywa ten trend obcym – według niego to ekwiwalent narodowego stylu, który mógłby się w tym czasie swobodnie rozwijać³³. W 1911 roku powstaje Norweski Instytut Technologii w Trondheim. Drugie, równie ważne, środowisko architektoniczne zawiązuje się w Bergen. W tym czasie następuje powrót do inspiracji norweskim klimatem, krajobrazem i tradycjami budowlanymi. Cenionymi materiałami stosowanymi przy kształtowaniu architektonicznych form stają się te naturalne drewno, kamień i cegła. Można z nich bowiem tworzyć struktury zharmonizowane z topografią terenu i lokalnie występującą roślinnością.

Na początku XX w. przeniknęły do Norwegii idee funkcjonalizmu. Wtedy też upowszechniły się nowe typy konstrukcji wykonywanych metodami przemysłowymi, w tym systemy drewnianych ścian panelowych. W latach 20. XX w. ruszyła produkcja prefabrykatów z drewna. Szkieletowa konstrukcja budynku objiana była dwustronnie deskami z wypełnieniem izolacją termiczną [252, s. 41]. Funkcjonalizm w norweskiej architekturze, podobnie jak narodowy romantyzm i neoklasycyzm, był poddany obcym wpływom, w tym bardzo rozpowszechnionym w tym czasie ideom Le Corbusiera [153, s. 55]. Nurt ten charakteryzował się eliminacją stylistycznych detali, uważanych za przejaw niepotrzebnej dekoracyjności, stosowaniem dużych przeszkleń, uznawanych za wymóg łączenia wnętrza z zewnątrz, oraz zastępowaniem wysokich dachów prostymi zwieńczeniami. W obiektach tworzonych zgodnie z tym nurtem strukturalne i rzeźbiarskie cechy, tak charakterystyczne dla tradycyjnych norweskich budowli, uległy znaczącemu zanikowi [97]. Głównymi przedstawicielami funkcjonalizmu byli: Arne Korsmo, Knut Knutsen, Herman Munthe-Kaas oraz Ove Bang. Korsmo i Knutsen projektowali małe funkcjonalistyczne domy z drewna i cegły. Villa Dammann z 1930 r. (arch. Arne Korsmo) zaprojektowana z umiarem i prostotą, przy użyciu wyłącznie naturalnych materiałów to przykład obiektu reprezentującego zredukowane do minimum cechy rzeźbiarskie. W nurcie norweskiego funkcjonalizmu pojawiają się jednak elementy dekoracyjne, m.in. na nowym budynku administracji rzą-

³³ W oryginale: »Um die gewünschte Vielfalt zu erreichen, applizierten die Architekten einfach Motive der Stein architektur aus anderen Teilen Europas an ihre Fassaden. Ein »fremder« Stil wurde vorgetäuscht, obwohl man »national« sein wolte!« [197, s. 265].

dowej (arch. Erling Viksjø, realizacja 1959), na elewacji zamieszczono ornament wykonany w betonie.



a)



b)

Il. 10. *Łabędzia fontanna* (norw. *Svanefontenen*) – rzeźba autorstwa Dyrego Vaa przed ratuszem w Oslo: a) widok ogólny, b) zbliżenie; (fot. E.C.)

Równoległe z tym dominującym w architekturze trendem na początku XX w. rozwijane są przez norweskich rzeźbiarzy idee ekspresjonizmu i kubistycznego eksperymentowania z formą [209, 298]. W latach 20. tendencje te widoczne są w dziełach takich artystów, jak: Emil Lie, Stinius Fredriksen, Per Hurum, Dyre Vaa, Gunnar Janson, Per Palle Storm, Anne Grimsdalen i Joseph Grimeland [280, s. 1]. Pomnik Żeglarza (norw. *Krigsseilermonumentet*) autorstwa Grimelanda w Bygdøy i *Łabędzia fontanna* (norw. *Svanefontenen*) (il. 10) Vaa na placu przed ratuszem w Oslo to przykłady rzeźbiarskich ideałów ekspresjonizmu, które stały się wizytówką norweskiego rzeźbiarstwa na kolejne dziesięciolecia. Niektórzy rzeźbiarze – Aase Texmon Rygh, Carl Nesjar czy Odd Tandberg, odwoływali się do wzorców zaczerpniętych z matematyki i geometrii, co przybliżało ich twórczość do natury, której porządek opiera się właśnie na tych dziedzinach [280].

Począwszy od lat 50. XX w. rozwija się rzeźbiarstwo figuralne reprezentowane przez Nilsa Aasa. W tym czasie powstają również godne uwagi rzeźby Knuta Steena. Wybitni rzeźbiarze tego okresu to również: Boge Berg, Arne Vinje Gunnerud i Ola Enstad. Źródła inspiracji norwescy artyści szukali często w dziełach takich międzynarodowych autorzytów, jak: Ossip Zadkine (Francja), Marino Marini czy Giacomo Manzù i Alberto Giacometti (Włochy) [298]. Na początku lat 60. Arnold Haukeland tworzył rzeźby o dużym stopniu abstrakcji, a Ramon Isern z domieszką surrealizmu i abstrakcjonizmu [280, s. 1]. Abstrakcyjne rzeźby nie stały się mimo wszystko inspiracją dla dzieł architektonicznych,

jak w Europie, nie ulega jednak wątpliwości, że w Norwegii na jednego mieszkańca przypada najwięcej XX-wiecznych rzeźb w stosunku do innych europejskich krajów.

Pewną interesującą architektoniczną hybrydą, łączącą w sobie trzy z pozoru wykluczające się nurty: klasycyzm, funkcjonalizm i narodowy romantyzm, jest ratusz w Oslo (norw. Oslo Rådhus; arch. Arnstein Arneberg, Magnus Poulsson, realizacja 1950) (il. 11). Budynek został wzniesiony z uformowanych ręcznie cegieł. Jego funkcjonalistyczną, surową formę udekorowano rzeźbiarskim detalem – kamiennymi fryzami i rzeźbami. Jest prosta, minimalistyczna w swym wyrazie, kontrastuje z bogatym i różnorodnym pod względem ekspresji artystycznej wnętrzem [8].



Il. 11. Ratusz z lat 50. XX w. w Oslo (norw. Oslo Rådhus) wzbogacony elementami rzeźbiarskimi (fot. E.C.)

Prawdziwy renesans budowanej organicznie norweskiej architektury oraz regionalnych elementów i motywów nastąpił w latach 60. XX w. Modelowym przykładem odradzającego się rzeźbiarskiego charakteru drewnianych konstrukcji jest projekt domu wakacyjnego w Portør (k. Kragerø) autorstwa Knuta Knutsena (realizacja 1946). Knutsen, podobnie jak Are Vesterlid i Per Cappelen, używał drewna jako materiału budowlanego tworzącego nastrój – tak powstające realizacje zdają się zbliżać do natury i podążać za nią³⁴. Wzorujący się na Alvarze Aaltem architekt dążył do stworzenia norweskiej interpretacji propagowanej przez Aalta „organicznej architektury”, podczas gdy w tym samym czasie Kjell Lund i Nils Slaatto stosowali drewno strukturalnie na podobieństwo tradycyjnych rozwiązań z przeszłości [197, s. 265]. Projektowane przez parę architektów obiekty stanowiły przestrzenne, szkieletowe struktury z wtórnym wypełnieniem ze szkła lub drewna. Z jednej strony tak kształtowana forma, łącząca w sobie otwartość szkieletu z ideą zamknięcia, nawiązywała do norweskiej tra-

³⁴ Więcej na ten temat w p. 2.6.2.

dycji, z drugiej podążała za postulatami nowoczesności. W drewnianych domach odwieczne techniki dostosowane były do współczesnych wymagań produkcyjnych. Doskonałym zilustrowaniem tej zasady są dwie realizacje z 1963 r.: dom jednorodzinny Andersen w Lysaker pod Oslo oraz dom własny Kjella Lunda w Oslo [170]. Christian Norberg-Schulz podkreśla dużą rolę działalności projektowej Lund & Slaatto w procesie odradzania się rzeźbiarskiego charakteru norweskiej architektury, chociaż w ich ostatnich realizacjach dopatruje się cech schematyzmu³⁵. Do najbardziej spektakularnych propagatorów stosowania drewna w sposób strukturalny należał Sverre Fehn, który w swoich realizacjach przywrócił do życia norweski tzw. *Thought of Construction* (nazwa to tytuł monografii Pera Olafa Fjeldsa). Fehn używał drewna nie tylko w celu stworzenia potrzebnej nośnej konstrukcji, lecz także starał się przez formę uzyskać jedność z *genius loci*. Widoczna w jego pracach tendencja do łączenia kamiennej podwaliny obiektu i jego szkieletowej, drewnianej konstrukcji przywołuje masywność ścian wieńcowych i lekkość elementów słupowych *stav*. Obiekt jest również odzwierciedleniem procesów naturalnych zachodzących w otoczeniu – jest formą rzeźbioną zewnętrznymi czynnikami nadającymi mu ostateczny kształt. Do najważniejszych realizacji architekta stanowiących odzwierciedlenie tej idei należą: Nordycki Pawilon (norw. Nordens paviljong) w Wenecji (realizacja 1962)³⁶, Dom Schreiner (norw. Villa Schreiner) w Kingsja (k. Oslo; realizacja 1963), Muzeum Hedmarku (norw. Hedmarksmuseet) w Hamar (realizacja 1969)³⁷ i Villa Busk w Bamble (realizacja 1990).

Równoległe do procesu odradzania się rzeźbiarskiego charakteru norweskiej architektury w latach 70. XX w. sztuki wizualne, chociaż pozostawały pod wpływem międzynarodowych trendów i stylów, również zaczęły zwracać się ku zapomnianym ideałom z przeszłości. Dwaj norwescy artyści Bård Breivik i Kristian Blystad nadali norweskiemu rzeźbiarstwu nową tożsamość – łączyli kunsztowne rzemiosło z prostym wzornictwem, równocześnie skupiali się na jakości materiału³⁸. W tym nurcie pozostawały także rzeźby figuralne, które wypełniły przestrzenie miejskie – ważny element wizerunku norweskich miast i związanych z nimi obiektów. Doskonałym tego przykładem są dzieła Turida Angella Enga – Heptakord (realizacja 1984) usytuowane przed wejściem do Oslo Konserthus (arch. Gösta Aberg) [198].

Powstające w latach 90. XX w. modernistyczne obiekty nawiązywały do funkcjonalizmu przez mocno zgeometryzowane formy i duże gładkie elewacje, jak np. siedziba

³⁵ W oryginale: »An diesem Bekenntnis zum Strukturalismus haben Lund & Slaatto bis heute festgehalten, jedoch sind ihre späteren Bauten zunehmend von Schematismus geprägt« [197, s. 265, 266].

³⁶ Więcej na ten temat w podrozdz. 2.6.

³⁷ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.5.

³⁸ Do znaczących twórców tego okresu obok B. Breivika i K. Blystada należeli: N. Wideberg, G. Torv-sund, H. Røeda, P. Ung, T. Sandborg, S. Tolaas, W. Guldbransen, I. Lisztes [280, s. 1]; więcej na ten temat w podrozdz. 4.1.

Norweskich Służb Meteorologicznych i Akredytacyjnych w Keller (arch. Cristin Jarmund, realizacja 1997) [277]. Również w tym czasie nastąpiło wyraźne otwarcie norweskiej twórczości architektonicznej na aktualne nurty panujące w myśli europejskiej, czego najlepszym dowodem jest szereg realizacji powstałych w kolejnych latach przy współpracy architektów i artystów zagranicznych. Obejmują one zarówno duże międzynarodowe przedsięwzięcia projektowe architektoniczno-krajobrazowe: Skulpturlandskap Nordland i Skulpturstopp³⁹, National Tourist Routes (norw. Nasjonale turistveger)⁴⁰ i Norwegian Wood⁴¹, jak i pojedyncze obiekty, m.in.: Centrum Knuta Hamsuna (ang. Knut Hamsun Center) w Hamarøy autorstwa Stevena Holla (realizacja 2009)⁴², willa Todd Sauders Villa G w Bergen autorstwa Todda Saudersa (realizacja 2009) oraz Astrup Fearnley Museum of Modern Art w Oslo autorstwa Renza Piana (realizacja 2012)⁴³ – z jednej strony wpisują się one w istotę norweskiej tradycji kształtowania przestrzeni z uwzględnieniem kontekstu środowiskowego i kulturowego, z drugiej niejednokrotnie wprowadzają wątki i idee obce, w alternatywny sposób akcentujące relację architektury i rzeźby wobec natury, czego konsekwencją jest element zaskoczenia i refleksji.

Wielu norweskich architektów po to, żeby uzyskać zamierzony efekt przestrzenny, łączy różne podejścia stylistyczne. W grupie tych projektantów można wyróżnić: Kari Nissan Brodtkorb (autorkę budynku Stranden, realizacja 1990), Ivara Lundego i Mortena Løvseta (autorów biblioteki w Tønsberg, realizacja 1992), Lunda Hagemą (autora Norweskiego Instytutu Badawczego Nasion w Ullensvang, realizacja 1999), Einara Jarmunda i Håkona Vignsæsa (autorów budynku kontroli wybrzeża w Kvitøy, realizacja 1999), Carla-Vigga Hølmebakka (autora krematorium w Asker, realizacja 2000), Jana Olafa Jensena i Børrego Skodvina (autorów kościoła Mortensrud w Oslo, realizacja 2001)⁴⁴, Reiulfa Ramstada (autora Østfold University College w Halden, realizacja 2004) oraz Helen & Hard Arkitekter (autorów zespołu mieszkaniowego Rundeskogen w Sandnes realizacja 2013)⁴⁵ [276, s. 1]. Przykładem obiektów wykonanych z wykorzystaniem drewna w nowoczesnej technologii i estetyce są: Dom Studencki Svartlamoen w Trondheim (arch. Geir Brendeland i Olav Kristoffersen, realizacja 2005)⁴⁶, pawilon Norweskiego Centrum Reniferów (arch. Snøhetta, realizacja 2011), Kilden Performing Arts Centre (arch. ALA Architects, realizacja 2011) oraz biblioteka Venesla (arch. Helen & Hard Arkitekter, realizacja 2011).

³⁹ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.2.

⁴⁰ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.3.

⁴¹ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.1.

⁴² Więcej na ten temat w podrozdz. 2.5 i 5.2.

⁴³ Więcej na ten temat w p. 4.4.2.

⁴⁴ Więcej na ten temat w p. 2.4.2.

⁴⁵ Więcej na ten temat w p. 2.4.1.

⁴⁶ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.3.

Interesującą grupę stanowi budownictwo o rzeźbiarskich cechach, realizowane na północ od kręgu polarnego. Przykładem takich obiektów wykonanych w nowoczesnej technologii i estetyce są: Northern Lights Planetarium przy Uniwersytecie w Tromsø (arch. John Kristoffersen, realizacja 1989), budynek Parlamentu Saamów w Karasjok (arch. Stein Halvorsen i Christian Sundby, realizacja 2000) i Katedra Północnego Światła w Alcie (arch. Schmidt/Hammer/Lassen, realizacja 2013)⁴⁷. Struktury o cechach rzeźbiarskiej kompozycji, powstające w rejonach Finnmark i Nord-Troms, wynikają z odtworzenia klastrowego układu zabudowy, ściśle powiązanego z lokalną rzeźbą terenu, zniszczonego tuż przed zakończeniem II wojny światowej⁴⁸. Pojawiają się też realizacje, w których widoczny jest wpływ materiałów wykończeniowych zastosowanych w celu zminimalizowania oddziaływania niskich temperatur na ekspresję formy obiektu architektonicznego. W obłożonych platerowaną blachą budynkach Norweskiej Szkoły Rybaków w Honningsvåg i biurowca w Trondheim (il. 12) przejawia się dążność projektantów do upraszczania formy obiektów przy zastosowaniu innych niż tradycyjne materiałów wykończeniowych.



a)



b)

Il. 12. Współczesny obiekt biurowy w Trondheim o monolitycznej, rzeźbiarskiej formie, obłożony srebrzystą, metaliczną okładziną: a) widok ogólny, b) detal okładziny; (fot. E.C.)

Norweska rzeźba, powstająca od lat 90. XX w., może być odczytywana jako coś więcej niż samo dzieło, ponieważ poszerza jego wpływ daleko poza fizyczne granice. Projekt artystyczny jest jak gdyby rozciągany w przestrzeń, przez co staje się integralną częścią kontekstu. Do artystów pracujących w krajobrazie, w tym rzeźbiarzy, któ-

⁴⁷ Więcej na ten temat w p. 2.6.1.

⁴⁸ Więcej na ten temat w podrozdz. 5.2.

rzy wnieśli znaczący wkład w międzynarodowy projekt Skulpturlandskap Nordland należą: Kjell Erik Killi Olsen, twórca rzeźby *Człowiek z morza* w Bø (realizacja 1994) i metalowej rzeźby *Vesterålen* (realizacja 1994) oraz Per Barclay, autor kompozycji rzeźbiarskiej *Bez tytułu* w Fauske (realizacja 1993) wyrażającej cykliczność procesów zachodzących w naturze⁴⁹. Osobną grupę stanowią rzeźbiarze eksperymentujący ze światłem, dźwiękiem, przestrzenią i ruchem. W tym nurcie tworzą m.in.: Per Inge Bjørlo, Iver Jåks, Ola Enstad, Bente Stokke, Marianne Heske, Inghild Karlsen, Børre Larsen i Michael O’Connel – to „czas internacjonalizmu w sztuce norweskiej”. Łączy się z nim zjawisko emigracji wielu norweskich rzeźbiarzy do Berlina i Nowego Jorku, skąd oddziaływali na norweską scenę artystyczną [298, s. 2].

Obecnie relacja między tworzoną w Norwegii architekturą a naturą ewoluuje w dwóch wyraźnie zarysowanych nurtach, odmiennie definiujących ideę ekologii.

W pierwszym (dominującym) zakłada się ochronę środowiska naturalnego oraz walkę z jego zanieczyszczeniem i wyczerpaniem naturalnych zasobów na tyle, na ile jest to bezwzględnie konieczne. Dominuje tu tradycja silnie ewolucyjna, reformistyczna, przewidująca maksymalną eksploatację przyrody (aż do momentu, gdy już nie będzie mogła więcej znieść). Dopiero wtedy w planie jest przyjęcie odpowiednich kroków w celu zabezpieczenia jej i ochrony. Taka relacja to tzw. etyka partnerska – ma ona jednak silny rys antropocentryczny i utylitarny. W obrębie tego nurtu mieści się wiele megaprojektów przeprowadzanych w ostatnich latach na dużą skalę i ingerujących znacząco w norweski krajobraz. Doskonałym zobrazowaniem są kontrowersyjne założenia realizowane pod hasłem zrównoważonego rozwoju, a ukazujące inną – mroczną stronę przedsięwziętych inwestycji. Pozostający w trakcie realizacji megaprojekt Fjordbyen w zatoce Bjørvika w Oslo (przykład „rzeźbienia krajobrazu” i podążania za jego naturalnymi formami w celu wpisania się w istniejący kontekst przestrzenny) wskazuje, jak tworzenie sztucznej tektoniki terenu w tak dużej skali krajobrazu może spowodować nieodwracalne zmiany w miejscowych, lądowych i wodnych, ekosystemach. Wciąż rozbudowywane sztuczne cyple ostro wcinające się w morze wzbudzają wiele dyskusji i kontrowersyjnych pytań o granicę ludzkich działań. Inwestycje te wpisują się z jednej strony w koncepcję „drugiej natury” – budowane przez człowieka sztuczne konstrukcje powiązane są z kulturą, ale naśladują formy występujące powszechnie w naturze, z drugiej widoczny jest w nich nurt nazywany terratekturą lub geotekturą – zgodnie z nim obiekty organicznie scala się z otoczeniem. Najlepszym tego przykładem jest zrealizowany w zatoce Bjørvika budynek Narodowego Teatru Opery i Baletu wyrastający organicznie z cypla na kształt sztucznie wygenerowanego wzgórza stanowiącego kontynuację miejskiego ciągu pieszego – nowej formy przestrzeni publicznej⁵⁰. Pierre Zoelly określa taką relację między obiektem a naturą architekturą, której formy nadają kształt topografii tere-

⁴⁹ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.2.

⁵⁰ Więcej na ten temat w podrozdz. 4.6.

nu i równocześnie bezpośrednio z niej wynikają [273, s. 9–27]. Poza wszystkim te dawne tereny portowe rewitalizuje i adaptuje się na funkcję mieszkaniową, biurową i służącą kulturze, żeby ograniczyć nadmierny rozrost tkanki miejskiej. W ten sposób dąży się do ochrony jak największej ilości terenów biologicznie czynnych, wolnych od zabudowy, stwarzających warunki do rekreacji i wypoczynku. Pewne mieszane uczucia budzą natomiast wielkoskalowe inwestycje powstające w ostatnich latach przy użyciu ostatnich lat przybiera niepokojące rozmiary⁵¹. Dochodzą do tego powstające na dużą skalę infrastruktury towarzyszące turbinom wiatrowym, tamy przy lodowcach, na wodospadach i rzekach, a także zakładanie nowych lotnisk kosztem degradacji lokalnych ekosystemów⁵². Wszystko to ma na celu lawinowy rozwój infrastruktury i wzmocnienie pozycji kraju bazującej na niezależności energetycznej czerpanej z naturalnych zasobów. Według Alberta Rubachy inwestycje te wskazują na ciekawą granicę między tym, co można nazwać „partnerstwem i wsłuchiowaniem się w przyrodę, czy też po prostu nadkonsumpcją” [221, s. 4].

W drugim nurcie ustalającym relację architektura–natura dominuje pojęcie „głębokiej ekologii” lub „ekologii głębi”. Tu koncepcja promowana w poprzednim, czyli „człowiek w środowisku” oraz „rzecz w środowisku”, przeddefiniowuje się w „obraz relacyjny” rozumiany jako pole całościowe (ang. *total-field image*). Opiera się ona na ideach wyrażonych w latach 70. XX w. przez norweskiego ekofilozofa Arnego Næss⁵³ i podąża za tymi ideami. Poszczególne organizmy postrzegane zgodnie z nią to: „węzły w biosferycznej sieci lub pole więzi istotowych”⁵⁴ (ang. *intrinsic relations*). Każdy nawet najdrobniejszy element w tej sieci życia staje się ważny. Z omawianym nurtem wiążą się zasady biosferycznego egalitaryzmu (dopuszczającego niewielką eksploatację natury), eliminacji zjawiska „behawioralnych oznak zatłoczenia” (będących bezpośrednią przyczyną neuroz, agresji i zaniku tradycji, różnorodności i symbiozy⁵⁵), walki z zanieczyszczeniem i wyczerpaniem zasobów z uwzględnieniem interesów także bytów pozaludzkich, nieskomplikowanej złożoności promującej wielorakość rozmaitych współistniejących i współdziałających czynników tworzących jeden system, akcentującej więzi biosferyczne, które lekceważone mogą być przyczyną groźnych zakłóceń [183, s. 2]. Ideałów promowanych w głębokiej ekologii nie udało się przełożyć za życia Næss ani na działania polityczne, ani doraźne, realizowane na dużą skalę. Badacze zagadnienia tłumaczą to tym, że Norwegia jest krajem socjaldemokratycznym, gdzie większość partii opowiada się za użytecznością w kwestii relacji z naturą [263] – dlatego idee Næss uznane zostały za zbyt radykalne. Założenia ideowe mimo

⁵¹ Więcej na ten temat w p. 2.4.2.

⁵² Więcej na ten temat w podrozdz. 5.1.

⁵³ Więcej na ten temat w p. 2.3.2 i 2.3.3.

⁵⁴ „Więź istotową pomiędzy A i B stanowi relacja należąca do definicji lub cech konstytutywnych A i B, bez tego powiązania A i B nie są już tą samą rzeczą” [183, s. 2].

⁵⁵ „Różnorodność wzmaga potencjalność przeżycia, szanse na nowe sposoby życia i bogactwo form [...] w znaczeniu zdolności do współistnienia i współpracy w złożonych relacjach” [183, s. 2].

wszystko pozostały i – chociaż przeżyły swego twórcę – wytyczyły w sposób długofalowy, niczym kropla drążąca skałę, nowy kierunek nawiązujący do pierwotnego holizmu mocno zakorzenionego w przeszłości narodu.

Wprawdzie priorytetem są dziś potrzeby ludzkie (przyroda schodzi na drugi plan i na obecnym etapie rozwoju nie stać Norwegów na realizowanie w pełni zasad głębokiej ekologii) – można wyodrębnić pewne nurty w działalności architektonicznej podążające i zbliżające się do Næssowskich ideałów. Jednym z nich jest promowanie tzw. miękkich technologii zalecających w miejsce prognozowania badanie możliwych rozwiązań, co zwiększa szansę na zachowanie ciągłości i żywych tradycji. Uczy sposobów identyfikacji z naturą i rozwijania wymiaru moralnego w stosunku do przyrody. W kontekście środowiska lokalnego wiąże się z tym pojęcie ekonomii zorientowanej na miejsce i decentralizacja w rozumieniu wzmocnienia samorządności oraz materialnej i mentalnej samowystarczalności. Kładzie się również nacisk na wspieranie rozwoju małych społeczności wiejskich (zamieszkujących farmy) wykazujące cechy organicznej strukturalności z otoczeniem (bliskiej naturze) i wiążące się z tym poczucie ochrony miejsca powiązanego z ekoregionem. Rozwój społeczny dokonuje się w zgodzie z przyrodą przez modernizację małych społeczności i edukację ekologiczną, czyli promowanie ekologicznego rolnictwa, produkcji i konsumpcji miejscowych zielonych produktów, a także przez planowe wykorzystanie ziemi i zasobów naturalnych czy pielęgnowanie tradycji polegające na stosowaniu lokalnych materiałów budowlanych oraz nawiązywaniu do miejscowych wzorców budowania przestrzeni i motywów zdobniczych. Głęboko ekologiczna, długofalowa perspektywa polega na dbaniu o miejsce – i o gospodarstwo, i o otoczenie, aby pozostawić je dla przyszłych pokoleń w lepszej kondycji [121]⁵⁶. Łączą się z tym działania mające na celu tworzenie ekowiosek i ekostruktur miejskich, prowadzone przez takie norweskie organizacje ekologiczne, jak: Hurdal czy Gvarv. Powstają również inwestycje budowlane będące modernizacją istniejących struktur farmerskich (np. farmy w Toten projektu Jarmund & Vignæs AS Arkitekter MNAL oraz Dalalaker/Galta w Rennesøy autorstwa Knut Hjeltnes AS sivilarkitekter MNAL) lub całkiem nowe eksperymentalne założenia i obiekty o cechach ekoformy (m.in. zaprojektowane przez Geira Brendelanda i Olava Kristoffersena eksperymentalne domy mieszkalne – Boliger w Longyearbyen na Svalbardzie)⁵⁷.

W kontekście miejskim omawiany nurt łączy się z jednej strony z działaniami rekultywacyjnymi terenów przemysłowych, portowych i dawnych lotnisk, z drugiej z pragnieniem życia na wolnym powietrzu (norw. *friluftsliv*), co oznacza pewną postawę wobec natury – dostrzeżenie potrzeby równowagi między życiem w mieście a jego alternatywą, czyli „wchodzeniem w przyrodę” zapewniającym właściwą jakość życia w harmonii z naturalnym środowiskiem. Zjawisko wykupywania przez miesz-

⁵⁶ Więcej na ten temat w p. 2.3.3.

⁵⁷ Więcej na ten temat w podrozdz. 5.4.

kańców miast pasterskich *hytte* w celu adaptacji ich na domki letniskowe to przejaw dążności do poczucia się integralną częścią natury. Stosowanie dawnych rzeźbiarskich motywów we współcześnie realizowanych lub przebudowywanych zarówno obiektach tego typu, jak i o większych kubaturach świadczy o pielęgnowaniu tradycji, co również widoczne jest w powszechnej tendencji do kolekcjonowania starych domostw i ich zabytkowego wyposażenia [170]⁵⁸.

W obu postawach (progresywnej i zachowawczej) natura może być odczytywana jako inspiracja, tworzywo, komponent czy tło dla projektowanego obiektu. Rzeźbiarstwo formy może mieć podłoże ściśle związane z miejscem i tradycją lub nawiązywać do uniwersalnych motywów doświadczenia świata ze swoją źródłowością w ponadosobowych wzorcach.

Jako inspiracja natura pojawia się we wszystkich niemal realizacjach – jest wciele niem w życie idei tworzenia architektury *site-specific* oddającej *genius loci*, dla której głównymi determinantami są parametry środowiska: topografia terenu, przeważające kierunki wiatru, charakter klimatu, ilość opadów deszczu i śniegu, położenie słońca i węzły widokowe. Według Moniki Rydiger: „Prace takie nie dekorują, nie ilustrują ani nie opisują miejsca – są dla niego tworzone. [...] elementy dzieła współtworzą krajobraz, który staje się strefą oznaczoną – nową jakością, gdzie granice pomiędzy rzeźbą, architekturą a naturą zacierają się” [223, s. 30, 31]. Skala obiektu, jego kształt, faktura, kolor oraz przypisana ścisła lokalizacja wynikają z relacji, w jakie wchodzi tworzone dzieło z elementami danego środowiska, i stają się w efekcie jego integralną częścią. Czynniki środowiskowe kreują i rzeźbią zadaną formę przestrzenną – doskonały tego przykład to schronisko Preikestolen Fjelstue w Stand autorstwa biura Helen & Hard Arkitekter⁵⁹.

Jeśli projektowany obiekt jest twórczym rozwinięciem topografii terenu, zgodnie z ideą „podażania za krajobrazem” [223, s. 30], tym samym przypisywana jest naturze rola tworzywa architektonicznego. Topografia miejsca zostaje wówczas włączona do całości koncepcji i tworzy integralną całość z formami wygenerowanymi przez architekta, a będącymi symulowaniem działań natury, w których wyniku powstaje dzieło z pogranicza *land artu*, rzeźby *site-specific* i architektury [223, s. 30]. Realizacje tego typu obejmują zarówno całe układy urbanistyczne (stanowią wtedy rzeźbienie i przeobrażanie krajobrazu), jak i pojedyncze obiekty – to „myślenie krajobrazem” [223, s. 26]) sięgające korzeniami prekursorskich projektów przedstawicieli *land artu*: Roberta Smithsona, Waltera de Marii i Roberta Morrisa⁶⁰. Dzieło wygenerowane w otwartym krajobrazie, podlegające cyklom i rytmom natury oraz zjawisku entropii,

⁵⁸ Więcej na ten temat w p. 2.3.2.

⁵⁹ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.4.

⁶⁰ Zainicjowane pod koniec lat 60. „zbliżenie do natury” znacząco wpłynęło na zmianę relacji między: sztuką, architekturą i naturą. Krajobraz z przypisanej mu roli tła przekształcił się w tworzywo. „Takie naturalne procesy, jak erozja i czynniki atmosferyczne – deszcz, śnieg, słońce – zostały zaliczone do czynności warsztatowych” [223, s. 26].

jest inaczej postrzegane niż w ograniczonych przestrzeniach oferowanych przez środowisko miejskie. Mowa jest tu o kluczowych relacjach między obserwatorem, dziełem a naturą. W miejsce instrumentalnego traktowania natury pojawia się postawa partnerska. Twórcy dostraja się do naturalnych rytmów i współdziała z nimi: „W naturze dostrzeżono nowy potencjał – wzorzec naturalnych procesów, które pozwoliłyby wygenerować zupełnie nowe formy w sztuce” [223, s. 27, 28]. Akcentowana jest różnica między demiurgiem – kreatorem kierującym się własną często oderwaną od kontekstu miejsca ideą projektowanego obiektu a twórcą – sensytywnym medium kontemplującym otoczenie, w którym miało narodzić się nowe dzieło. Pierwsze realizacje *land artu* mimo przełomowej podstawy ideowej charakteryzowały się zbyt dużym rozmachem i nie do końca przemyślaną, zwykle inwazyjną ingerencją w naturalne otoczenie, naruszały niejednokrotnie lokalne ekosystemy. Obecnie działania takie przyjęły nową formę – tzw. *sustainable art* i *sustainable architecture*. Realizacje w ramach *sustainable art* obejmują projekty o charakterze narracyjnym, czyli przestrzenne oddanie i przełożenie opowieści o danym miejscu, historii z nim związanej lub jego atrybutów, które dzięki zaistniałej formie zostają rozpoznane i stają się widoczne. Doskonałym zobrazowaniem tej idei stały się realizacje powstałe w ramach programów: Skulpturlandskap Nordland, Skulpturstopp oraz National Tourist Routes (norw. Nasjonale Turistveger)⁶¹. Projekty realizowane w obrębie *sustainable architecture* (nurtu pokrewnego) obejmują duże fragmenty krajobrazu przeobrażanego z myślą bądź to przywrócenia mu pierwotnego wyglądu i lokalnego ekosystemu, bądź przetransformowania go w nową strukturę w celu ograniczenia nadmiernego rozrostu urbanistycznej tkanki. Przykładem tych pierwszych działań jest projekt rekultywacji i przekształceń byłego portu lotniczego Nansen Park na półwyspie Fornebu, usytuowanego na południowy zachód od Oslo. Zielony półwysep stanowił w przeszłości lokalny ekosystem, który podczas istnienia lotniska uległ stopniowej biodegradacji, a skutkiem podjętych w 2008 r. prac projektowych został całkowicie odbudowany⁶². Inne działania związane są z rzeźbieniem naturalnych półwyspów wcinających się w morze, pełniących w przeszłości funkcję terenów portowych, a przekształcanych obecnie w tereny mieszkaniowe, usługowe i rekreacyjne – w ramach oszczędności tych zurbanizowanych. Najlepszym przykładem są dwa subobszary Oslo: Bispevika, obejmujący dawne nabrzeże portowe, oraz Lohavn budowany na wcinającym się w morze cyplu (to część megaprojektu projektowego Fjordbyen w zatoce Bjørvika), obok budynku Narodowego Teatru Opery i Baletu oraz założenie Tjuvholmen Icon Complex o przeważającej funkcji muzealnej⁶³.

⁶¹ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.2 i 3.3.

⁶² Więcej na ten temat w p. 4.4.3.

⁶³ Więcej na ten temat w podrozdz. 4.4.

2.1.3. Odniesienie do przemian estetycznych zachodzących w Europie w XX w.

W klasycznej, greckiej koncepcji estetycznej, która obowiązywała w Europie do XX w., architektura i natura stanowiły dwa niezależne, opozycyjne byty zestawiane ze sobą na zasadzie kontrastu definiowanego jako wykreowane przez człowieka dzieło i jego naturalne tło – zastany kontekst przestrzenny⁶⁴. Powstały w ten sposób obiekt należał do świata sztuki pojmowanego całkowicie odrębnie w stosunku do świata natury, ponieważ zgodnie z panującym przekonaniem nigdy się z nim nie przenikał ani nie łączył. Natura mogła jedynie stanowić wzorcowy wizerunek dla sztuk i odrębne otoczenie dla architektury [201, s. 50].

Lucyna Nyka datuje europejski przełom w relacji architektura–natura na lata 20. XX w. – natura zaistniała w charakterze tworzywa budowanych w tym czasie obiektów. Pojawiły się również całkiem nowe rodzaje powiązań kompozycyjnych między architekturą i naturą, zarówno w skali budynku, jak i krajobrazu⁶⁵. Postrzeganie i stosowanie natury w sposób organiczny jako tworzywa budowanego wynikało bezpośrednio z transferu idei między sztuką i architekturą, co wyrażało się w przekonaniu, że zasady kompozycyjne obowiązujące w malarstwie i rzeźbie mogą także występować w układzie funkcjonalnym i wyglądzie obiektu oraz w większej skali krajobrazu, który tworzy rozleglejsze kompozycje przekraczające skalę budynku [154]. Początek XX wieku stał się więc okresem wzmożonej integracji sztuki z architekturą, dokonującą się przez naturę – środek do uzyskania założonej ekspresji artystycznej. Zyskuje wtedy na znaczeniu abstrakcyjna estetyka⁶⁶, w tym abstrakcyjna rzeźba organiczna stanowiąca atrakcyjny punkt wyjścia do formy architektonicznej. Modelowym przykładem, pochodzącym z 1922 r., pozostaje Wieża Einsteina w Poczdamie projektu architekta Ericha Mendelsohna. Abstrakcja organiczna – efekt selekcji i syntezy zasad określających budowę tworów natury – znalazła swoje odzwierciedlenie również w realizacjach Henry’ego Moore’a, Hansa Arpego i Barbary Hapworth. Rytm w rozumieniu jednego z narzędzi ekspresji artystycznej stosowany w kompozycjach plastycznych przenoszony jest w późniejszych realizacjach na plany obiektów i większe

⁶⁴ „Budynek odcięty od podłoża wyraźną poziomą linią kontrastował z otaczającą go naturą. [...] Zestawienie obiektu i otoczenia miało charakter statyczny i sterylny” [201, s. 9].

⁶⁵ „Wtedy dopuszczono element natury do budowy architektonicznej formy, a także powstały nowe typy powiązań kompozycyjnych pomiędzy architekturą i naturą w skali przekraczającej budynek” [201, s. 50]. „Eksplozja nowych nurtów estetycznych przerwała kontynuowaną od starożytności tradycję pojmowania natury jako wzorca dla sztuk i jako odrębnego otoczenia dla architektury. Natura została uznana za tworzywo i obszar sztuki i architektury” [201, s. 106].

⁶⁶ Abstrakcyjna estetyka prezentowała wybrane fragmenty rzeczywistości w pewnej izolacji od pozostałych, co sprawiało, że sytuowano ją w opozycji do klasycznej estetyki, w której istotę stanowił czynnik narracyjny. W obrębie abstrakcyjnej estetyki można wyróżnić dwa nurty: abstrakcję organiczną i geometryczną [154].

kompozycje przestrzenne i stanowi wyraz abstrakcji geometrycznej. Późnym przykładem obrazującym tę ideę jest zrealizowany w 1999 r. Skywood House w Denham projektu architekta Grahama Philipa [230].

Postrzeganie natury jako tworu abstrakcyjnego⁶⁷ miało swe korzenie w inspiracjach czerpanych przez architekturę bezpośrednio z różnych nurtów sztuki: suprematyzmu, konstruktywizmu i elementarizmu, uznających tożsamość kształtów architektonicznych z formami występującymi w naturalnym otoczeniu, następnie z dadaizmu, skutkującego stosowaniem inwersji tworzyw na skalę krajobrazową oraz neoplastycyzmu⁶⁸ – tzw. neoplastycznej przezierności formy wynikającej z relacji między liniami i płaszczyznami generującymi przenikanie otoczenia w obręb struktury obiektu [17, s. 7; 201, s. 63]. Dążenie do czystej formy budowanej na podstawie relacji między płaszczyznami sformułowane przez Mondriana i van Doesburga widoczne jest w realizacjach Petera Eisenmana i Johna Hejduka.

Ideę scalania architektury i natury podjęto następnie w „sztuce ziemi” (ang. *land architecture*) będącej kontynuacją koncepcji continuum przestrzennego – „scalonego postrzegania obiektu i tła”, w efekcie czego projektowane założenie stawało się coraz mniej wyróżnialne z otoczenia⁶⁹. Według Lucyny Nyki: „Koncepcja zespolenia dzieła sztuki z otoczeniem w ujęciu Zuckera (continuum), Lisickiego (suprematyzm) czy Gabo (konstruktywizm) podjęta została pod koniec lat 60. przez sztukę, której rola okazała się być prekursorska dla dzisiejszych sposobów funkcjonowania architektury w krajobrazie. [...] Nurty te wykształciły tzw. totalne dzieło sztuki budowane z tego samego tworzywa co otoczenie – w efekcie wykreowały nowy obraz natury denaturalizowanej, zastąpionej przez jej sztuczne, abstrakcyjne wyobrażenie” [201, s. 53]. W skali budynku i krajobrazu natura uzyskiwała nieco inną postać. W pierwszym przypadku była pojedynczym komponentem budynku, w drugim zaś naturalnym jego otoczeniem [201, s. 106]. Pojęcie granicy między obiektem a lokalnym kontekstem stało się relatywne – bezpośrednim następstwem tego było pojawienie się nowej kategorii dzieła sztuki: *land artu* interpretowanego jedynie w skali krajobrazu. Istnienie wykreowanego obiektu, często niewyróżnialnego z tła, można było rozpoznać jedynie przez „zmienione, abstrakcyjne cechy krajobrazu”⁷⁰. W Norwegii inklinacja do stosowania elementów natury w budowie architektonicznej formy miała początkowo pod-

⁶⁷ „Odmieniona przez sztukę abstrakcyjna natura. Pierwsze próby uabstrakcyjnienia natury zostały podjęte w XVII-wiecznej Francji, gdzie naturalne otoczenie projektowanego obiektu powtarzało jego plan” [201, s. 80].

⁶⁸ „W neoplastycyzmie Modriana nie ma innej natury poza liniami i kolorami, dla Malewicza nowa natura to przestrzenne struktury w suprematycznej rzeczywistości. Podobnie w konstruktywizmie nie ma podziału na naturalne, sztuczne, jest tylko jedna rzeczywistość – świat sztuk” [201, s. 80].

⁶⁹ „Budynek wtopiony w otoczenie, staje się po części krajobrazem, a krajobraz częściowo zakrywa bądź łągodzi kontury budynku” [201, s. 52–67].

⁷⁰ „Budynek należy do dziedziny architektury, jednocześnie formując fragment krajobrazu. Jedyne co krajobraz zachowuje naturalnego to samo tworzywo, kształtowane jest ono jednak w sposób abstrakcyjny, zgodnie z przyjętą koncepcją architektoniczną” [201, s. 83].

łoże czysto utylitarne. Darń na torfowym podłożu (naturalne tworzywo architektoniczne) wykorzystywano powszechnie na dachy i ściany wznoszonych obiektów, dopiero pod koniec XX w. zaczęto stosować je celowo, żeby uzyskać zamierzoną ekspresję artystyczną, a także jako rozwiązanie ekologiczne. Ważną rolę w budowaniu architektonicznej formy zaczął odgrywać czynnik czasu – ekspresja w formie polegająca pierwotnie na sugestii ruchu, a w późniejszych realizacjach na „wprowadzeniu ruchu rzeczywistego”⁷¹. Obecność czwartego wymiaru reprezentowanego przez czas w konstytuowaniu się architektonicznej formy można odnaleźć w realizacjach Roberta Smithsona. Jego półkilometrowa spirala – grobla, usypana z wielu ton kamieni i piasku w czerwonych wodach jeziora w Utah, jest odwzorowaniem idei rzutu minaretu w Samarze, którego spiralna wieża wznosi się lewoskrętem ku górze. W dziele tym z pogranicza rzeźby i architektury zapisany jest ruch. Ma ono również charakter symboliczny. Wraz z upływem czasu coraz bardziej integruje się z otoczeniem, ponieważ podlega naturalnym procesom zachodzącym w naturze. Jak zauważa Elżbieta Król-Bać: „Spirala Smithsona pozbawiona jest cech utylitarnych i podobnie jak «zjawiska przestrzenne» tworzone przez: Christo, Oldenburga, Waltera de Marię i Oppenheima zaliczana jest do sztuki efemerycznej” [156, s. 123]. Zaakcentowanie czynnika czasu miało fundamentalne znaczenie, uczyniło bowiem zmiany, jakim podlega wykreowany obiekt, i wprowadziło narrację. Cytując za Lucyną Nyką: „Kompozycję opartą na narracji cechuje dynamizm [...], naturalne, a więc żywe otoczenie stopniowo pochłania architekturę, a granica między nimi staje się coraz mniej czytelna, coraz bardziej płynna” [201, s. 59]. Alberto Perez-Gomez dodaje: „Elementy natury nigdy nie są stałe, *physis* jest żywa, ciągle zmieniająca się. W alchemii proces jest ważniejszy od samych jego produktów, ponieważ świat natury znajduje się w ciągłym ruchu i zmienności, nigdy w pełni uprzedmiotowiony i stały. Architektura jest czasownikiem, bardziej niż rzeczownikiem” [107, s. 27]. Na czasownikową naturę architektury wskazał również w swoich pracach fiński architekt Juhani Pallasmaa [208]. Realizowane w Norwegii trzy potężne przedsięwzięcia krajobrazowe: Skulpturlandskap Nordland, Skulpturstopp i National Tourist Routes, a także celowe stosowanie przez architektów materiałów, które z czasem ulegają zmianie i upodabniają się do natury, znacząco potwierdzają tę ideę. Począwszy od lat 70. pojawiają się pierwsze koncepcje ukazujące wizję natury podporządkowanej architekturze. Natura kształtowana zgodnie z prawami sztuki i wizją artysty widoczna jest między innymi w pracach Alice Aycock. „Większość jej prac – pisze Corinne Robins – koncentrowała się wokół rzeźby, do której można wejść, która nas otoczy jak doświadczenie innej, nienaturalnej rzeczywistości [...]; ważkość rzeźby nie polega na tym, że jest to niezależna struktura vis-à-vis krajobrazu, ale droga do intensyfikowania, przemiany samego krajobrazu

⁷¹ „Sięgając do wykształconych na początku wieku dwóch sposobów angażowania kategorii czasu do budowy dzieła – pierwotnego, gdzie ekspresja czasu w formie polegała na sugestii ruchu, oraz późniejszego, gdzie wprowadzony został ruch rzeczywisty” [201, s. 54].

w inną przestrzeń”⁷². Forma architektoniczna o cechach rzeźbiarskich czy raczej rzeźba plasująca się w artystycznych okolicach definicji architektury stawała się medium transformującym krajobraz i tworzącym jego nową jakość. Leszek Maluga zalicza realizacje tej artystki do twórczości plastycznej jedynie inspirowanej formami lub problematyką architektoniczną, podobnie jak większość prac izraelskiego rzeźbiarza Daniego Karavana adresowanych do konkretnych przestrzeni, także miejskich. Artysta ten bowiem, budując rzeźbiarskie kompozycje, posługiwał się elementami przypominającymi takie formy architektoniczne, jak: piramidy, kopuły, wieże, ściany, schody i amfiteatry (np. pomnik upamiętniający konflikt Izraela z Egiptem w 1947 r. na pustyni Negev oraz Environment for Peace w Forte di Belvedere we Florencji) [173, s. 191].

W następnych latach wykształcił się kolejny nurt, w którym chodziło o podkreślenie aspektu ekologicznego, czyli o włączanie natury postrzeganej organicznie do budowy pojedynczej architektonicznej formy i całych struktur osiedleńczych. Kierunek ten jest obecnie wiodącym w norweskiej architekturze, jednak odróżnia się od trendów europejskich odrębnym, narodowym charakterem⁷³. Lucyna Nyka wskazuje również na alternatywne zjawisko krajobrazu konstruowanego – sztucznego, całkowicie podporządkowanego architekturze (co jest widoczne np. w pracach arch. Zahy Hadid: Hong Kong Peak, Trafalgar Square, Vitra Fire Stadion, czy Daniela Libeskinda Micro-megas), a także na tendencję utożsamiania natury z architekturą przez obrazy symulowanej, wirtualnej natury „rzeźbionej światłem” (np. Yanna Kersalego: świetlna rekonstrukcja zabytkowego portu Saint-Nazaire) oraz na parki kulturowe architektoniczne (np. projektu Bernarda Tschumiego Park w Chartres, Petera Eisenmana i Jacquesa Derridy Choral Works – Parc de la Vilette, OMA Park Butter de Lille, Atsyshiego Kitagawary Fog Forest Park). Następnie wskazuje „drugą naturę” w znaczeniu odbudowania archetypu natury „o dużym stopniu scalenia z kulturą” przez „wznoszenie pozorów natury przez architekturę” (np. Itsuka Hasegawy Pawilon w Nagoi, Toya Ita Nomada Restaurant w Tokyo, Emilia Ambasza Rezydencja Au-Lac, Normana Fostera i Reinharda von Germana Dworzec Lotniczy w Stuttgardzie), koncepcje dążące do odtworzenia układów funkcjonalnych dawnej natury przejawiające się w organicznym stosowaniu natury oraz „funkcjonalizm ekologiczny” widoczny w obiektach architektonicznych będących „nowymi, technologicznymi ucieleśnieniami natury i ekologicznie wystarczającymi sztucznymi organizmami” (np. Lebbensa Woodsa Podziemny Berlin) [201, s. 79–106].

Twórczość rzeźbiarską pozostającą we współczesnych artystycznych okolicach architektonicznych trendów Leszek Maluga sytuuje w następujących obszarach aktywności: „inspirowaną formami lub wątkami architektonicznymi, lokalizowaną w prze-

⁷² W oryginale: ‘Most works of these authors concentrated on sculpture into which you can enter, which shall encompass us as an experience of a new non-natural reality [...]; the significance of a sculpture does not consist in its being an independent structure vis-à-vis the landscape, but rather a way of intensifying and transforming the landscape itself into another space’ [216, s. 95].

⁷³ Więcej na ten temat w podrozdz. 5.4.

strzeniach architektonicznych jako autonomiczne utwory adresowane do konkretnych sytuacji przestrzennych oraz w aktywny sposób wpisującą się w rzeczywiste przestrzenie budowli lub miast” [173, s. 191]. Ten ostatni rodzaj twórczości plastycznej, jak zauważa artysta i architekt, oddaje zainteresowanie twórców materią architektury, która przestaje być jedynie fizyczną ramą dla rzeźby, w zamian staje się pretekstem i kontekstem dla sztuki. W efekcie sztuka zaczyna penetrować, rozciągać i przekraczać granice architektury. Łączą się z tym działania plastyczne określane mianem „akupunktury miasta” – zachodzące w określonym kontekście i wywołujące długofalowe konsekwencje przestrzenne, estetyczne i społeczne, a także akty efemeryczne, niepozostawiające trwałych śladów materialnych za to skutkujące reakcją emocjonalną u odbiorców, trwale przebudowującą ich pojęcie o danym miejscu. Należą do nich: eksperymentalne poszukiwania rzeźbiarskich form obiektów architektonicznych, będące bardziej kompozycjami rzeźbiarskimi niż budowlami (np. Bernarda Tschumiego Architekton czy Parc de la Vilette w Paryżu), założenia tworzące przestrzenie rzeźbiarskie (np. Petera Eisenmanna pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie), mała architektura i detale budowlane przestrzeni publicznych placów, ulic i parków, a także obszarów rekultywowanych, poprzemysłowych, niejednokrotnie przenikające się z fasadami budynków (np. Renza Piana i Richarda Rogersa Centrum Pompidou w Paryżu i Tadashiego Kawamaty Toronto Project) [173, s. 191].

Norweska twórczość rzeźbiarska dotyka wszystkich wymienionych kategorii, zarówno w krajobrazie otwartym, jak i zurbanizowanym⁷⁴.

Miejszem współdziałania mediów poszerzającym obszar ludzkiego bycia stało się w XXI w. „elektroniczne rozszerzenie przestrzeni” rozumiane jako cyberprzestrzeń pozbawiona granic i końca. Szczególnym jej przypadkiem jest rzeczywistość wirtualna, czyli odtwarzanie wymiarów przestrzeni rzeczywistej lub symulacja rzeczywistości. Wykreowana przestrzeń architektoniczna może dzięki niej stać się ewoluującym medium modulacji. Projektowany obiekt przestaje być wyłącznie dziełem sztuki, bytem statycznym włączającym elementy natury do budowy formy, postrzeganym lub kontemplowanym przez podmiot – lecz staje się dynamicznym, interaktywnym systemem określanym „*quantum* energii” [162, s. 63]. Charakteryzuje się własną dynamiką i plastyką, otwartością na interakcje z innymi systemami (razem z człowiekiem będącym częścią natury) oraz wymianą materii i energii z naturalnym środowiskiem.

Nurt ekologii akustycznej wydaje się być tu najbardziej reprezentatywny. Mieszczą się w nim: projekty multimedialne, w tym interaktywna architektura, w której zmiana percepcji dźwięku otoczenia odbywa się przy udziale i aktywnym przemieszczaniu się użytkownika, oraz rzeźby dźwiękowe uwzględniające specyfikę miejsca i ekspozycji (np. Larsa Spuybroeka *Son – O – House (Pawilon dźwięku)* w Ekkersrijt, a także sensualna struktura nagrodzona w konkursie architektonicznym w 2005 r. w Rotterdamie – *Whispering Garden (Szepczący ogród)*). Ekologia akustyczna trafiła

⁷⁴ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.2, 4.1–4.3.

na podatny grunt w Norwegii. Reprezentatywnymi przykładami takich realizacji są założenia w Oslo i Trondheim: pasaż multimedialny w Akershus universitetssykehus w Nordbyhagen (arch. Tommi Grönlung i Petteri Nissunen) oraz Gigaphone (arch. Geir Brendeland i Olav Kristoffersen)⁷⁵.

Norwegowie nazywani są często mistrzami w aranżowaniu przestrzeni pod gołym niebem – w tym przejawia się ich przywiązanie do tradycji oraz umiłowanie rodzimych krajobrazów odczytywane jako chęć dopasowania się do zastanego kontekstu, ze szczególnym uwzględnieniem warunków środowiskowych. Założenia takie doskonale podkreślają ich narodową tożsamość, również bliskie związki z naturą i z rodzimą kulturą. Wskazują też na pewne źródła rzeźbiarskości projektowanych założeń.

2.2. Źródła rzeźbiarskości współczesnej norweskiej architektury

Stosowany od wieków w Norwegii system rozpoznawalnych kodów przestrzennych: archetypowych form, kształtów i kolorów, a także odpowiednia, raczej mała, skala obiektów umożliwia wydobycie charakteru krajobrazu stanowiącego tło dla twórczych działań. Pojęcie tła ma tu jednak szczególne znaczenie – jest naturą będącą początkiem i końcem wszystkiego, co składa się na otaczający nas świat. Stąd wywodzi się źródłowość komponowania siedlisk ludzkich w norweskim krajobrazie w postaci skupisk zabudowy o różnym charakterze, łatwo wyróżnialnych z tła i niezakłócających jego ciągłości⁷⁶. Źródłem rzeźbiarskości są również stosowane w Norwegii materiały. Formy architektoniczne wznoszone są bezpośrednio na skalnym podłożu, które staje się ich podwaliną i wsparciem, a będąc kamiennym materiałem budowlanym – komponentem większości realizowanych obiektów. Podobną rolę odgrywa drewno, rodzaj tworzywa stosowanego strukturalnie, często nadające obiektom artystyczny charakter⁷⁷. Darń – tradycyjny rodzaj pokrycia dachów pozwala na różnorodne sposoby integrować architekturę z otoczeniem. Obszar zabrany naturze pod nową inwestycję zostaje w ten sposób zwrócony w postaci powierzchni zielonego dachu. Niejednokrotnie budynek staje się dzięki takiemu rozwiązaniu częścią krajobrazu, krajobraz natomiast zakrywa kontury budynku, przez co trudno go wyodrębnić z tła [201, s. 59].

Analiza współczesnych norweskich obiektów łączy się z pokusą dokonania ich klasyfikacji, która umożliwi wyróżnienie wspólnych dla nich wszystkich cech oraz wskazanie potencjalnych źródeł rzeźbiarskości i czynników stymulujących powstawanie takich właśnie form architektonicznych.

⁷⁵ Więcej na ten temat w p. 2.6.2.

⁷⁶ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.4.

⁷⁷ Więcej na ten temat w podrozdz. 2.1, 2.4 i 5.4.

Nicola Flora i Gennaro Postiglione w eseju *Strategies for living between heaven and earth* dopatrują się źródeł rzeźbiarstwa współcześnie realizowanych norweskich obiektów z jednej strony w silnej pozycji twórcy – indywidualium kreującego dzieło zgodnie ze swoją subiektywną wizją, z drugiej w istnieniu firm o międzynarodowym składzie stymulującym otwartość koncepcji.

Przykładem takiego indywidualium jest Sverre Fehn architekt uznawany za genialnego, który już w wieku niespełna trzydziestu lat zyskał międzynarodową sławę, jaką przysporzył mu projekt tektonicznej formy pawilonu na Biennale Architektury w Wenecji. Niejednokrotnie jego drogę twórczą porównywano do Peera Gynta. Fehn wcielił w życie mit niezależnego bohatera i podobnie jak bohater Ibsena, a także postaci z nordyckich sag, zawsze działał w pojedynkę i osiągał postawione sobie cele dzięki niepowtarzalnej indywidualności. Szacunek dla tworzonych samodzielnie idei widoczny jest w tym, że obecnie Norwegia opiera się w dużej mierze na działalności jednoosobowych i małych firm architektonicznych, takich jak: Atelier Oslo, Brendeland & Kristoffersen, Sami Rintala, Knut Hjeltnes, Element, PUSHAK czy Carl-Viggo Hølmebakk [99]. Dochodzi do tego polityka państwa sprzyjająca wyszukiwaniu i promowaniu dobrze zapowiadających się młodych architektów i angażowaniu ich do mniejszych projektów o często wysokiej jakości artystycznej – szczególnie należy tu wymienić projekt sauny o rzeźbiarskim sposobie konstruowania formy stworzony przez norweskich studentów Wydziału Architektury w Oslo i zrealizowany w Kleivan na Lofotach (arch. AHO Oslo School of Architecture, realizacja 2015)⁷⁸.

Drugim źródłem generującym rzeźbiarstwo stanowiącą efekt dostosowania się do zastanego kontekstu przestrzennego są powstałe w ciągu ostatnich kilkunastu lat duże firmy o międzynarodowym składzie – m.in. Snøhetta, która zyskała sławę, kiedy wygrała w latach 90. konkurs na projekt Biblioteki Aleksandryjskiej. Międzynarodowość zespołu projektowego skutkuje zewnętrznymi i wewnętrznymi priorytetami, a mieszanka kulturowych strategii promuje ostatecznie zdolności indywidualnych jednostek. Co najistotniejsze – poszanowanie dla indywidualium, czy to w formie promowania autorskich projektów, czy też czerpania z mieszanki międzynarodowych socjalno-demokratycznych strategii, ostatecznie sprowadza się do dbałości o indywidualność, a w efekcie zmusza do głębszych przemyśleń i bardziej artystycznego podejścia do rozważanego tematu. Flora i Postiglione przytaczają trzy podstawowe cechy składające się na obraz współczesnej norweskiej architektury, są to:

1. Dominująca wśród projektantów skłonność do tektoniki formy, która wynika bezpośrednio z jej konstrukcji, a ta strukturalnie i ideowo łączy się z ukształtowanym przez naturę otoczeniem.

⁷⁸ Idea formy, wzniesionego w całości z drewna obiektu, powstała w wyniku rozcięcia podzielonej na pasy płaszczyzny i wymodelowania z nich w trzecim wymiarze właściwej kubatury budynku i elementów małej architektury.

2. Świadomość tego, że naturalnie ukształtowane miejsce dysponuje bogactwem symbolicznych i emocjonalnych treści stanowiących niewyczerpane źródło koncepcji.

3. Prostota formy całkowicie uwalniająca twórcę od presji wykreowania wyjątkowego i komercyjnego dzieła, co niejednokrotnie ma swoje korzenie w narodowej tradycji wpływającej bezpośrednio ze środowiskowych uwarunkowań. Ostatnie realizacje zdają się wskazywać, że coraz częściej opiera się ona bez uprzedzeń na międzynarodowych trendach [99, s. 8].

Widoczna w projektowaniu rzeźbiarskość prostych form architektonicznych jest ściśle powiązana z naturą. Warunkują ją bowiem warunki środowiskowe, w pewnych rejonach kraju wprost ekstremalne. Generują postawę, w której rygorystyczna konstrukcja nadaje obiektom naturalną prostotę i redukuje niejednokrotnie architekturę do elementarnej, archetypowej formy o minimalistycznym, surowym wyrazie. Obiekt uzyskuje dodatkowo głęboką podstawę, co oznacza, że pozostaje w złożonych relacjach z miejscem poddawany w początkowym etapie projektowania skrupulatnym analizom topograficznym po to, aby na bazie morfologicznych uwarunkowań stworzyć formę aspirującą i dostrajającą się do tego, co stworzyła natura. Sprzyja temu powszechne przekonanie, że: „Natura jest gościnną matką, która nie powinna być obrażana, w tym rozumieniu, że nigdy nie może być upokarzana przez obecność nowych elementów”⁷⁹. Stąd bierze się kolejna cecha – serwisowy charakter wznoszonych obiektów wyrażający przeświadczenie, że ludzie żyją w naturze, która jeśli naruszy się jej granice, może stać się dla nich niegościnna. Dlatego należy tak zaprojektować dodane elementy, żeby użyte do tego celu środki były właściwe i nieinwazyjne w stosunku do środowiska. Celowe użycie materiałów budowlanych, widoczne w realizacjach Korsma, Knutsena, Selmera, Fehna czy Henriksena, wynika z naturalnie rozwijanych przez tych architektów kompozycyjnych i konstrukcyjnych strategii. Taka postawa jest kwestią właściwego, intuicyjnego rozpoznania zasad oraz wynikającej z nich prostoty, która staje się motorem kierującym do użytku: procesy, systemy i rozwiązania niejednokrotnie rozwijane już wcześniej jako wzorce uniwersalne. Giorgio Agamben zauważa, że mimo podejmowanych działań ratowniczych wciąż zachodzi ciągły proces profanacji natury – jego istota nie będzie się opierać w przyszłości na szacunku do miejsca i związanego z nim ekosystemu, ale raczej na świadomości błędnie pojmowanej odpowiedzialności bezwzględnie wskazującej, którą jej część należy transformować dla przyjmowanych subiektywnie wspólnych celów i interesów⁸⁰.

⁷⁹ W oryginale: ‘To Norwegians nature is a hospitable mother who must not be offendet and only in his sense, never humiliated by the presence of new elements’ [99, s. 9].

⁸⁰ W oryginale: ‘It is to be continuonsly profaned with skill, and thus constantly reintroduced to contemporary uses, to quote a writing by Giorgio Agamben on the indispensable process of “profanation” which does not mean disavowal of the value of the places, but rather the awareness of the responsibility assumed by those who work and transform nature for collective purposes’ [99, s. 9].

Wśród współczesnych strategii projektowych, pozostających w duchu estetyki tektonicznej, można wyróżnić tendencję łączącą w sobie aspekt eklektyczny (w znaczeniu wpływów międzynarodowych) z aspektem narodowym (uwzględniającym warunki środowiskowe i kulturowe)⁸¹. Obok pragmatyzmu inspirowanego fundamentalnymi względami norweska architektura stara się podkreślać walory krajobrazu – jego elementy i charakter. O tej fundamentalnej cesze oddawania przez dodaną formę naturalnego pejzażu pisał szeroko Christian Norberg-Schulz w opracowaniach *Genius loci: Toward a Phenomenology of Architecture* [195] oraz *Architecture, Meaning and Place* [194] i podkreślał wagę Heideggerowskiego „otwarcia świata”⁸². Wygenerowana przez człowieka forma architektoniczna wynikająca bezpośrednio z jej organicznego charakteru sprawia, że elementy składające się na zastany krajobraz stają się dobitnie zaakcentowane i dzięki temu bliższe ludzkiej percepcji. Uruchamiany jest w ten sposób proces uwrażliwiania podmiotu na otoczenie i naturę. Cytując za Franceskiem del Solą: „Fehn pisał, że ogrom morza stał się inspiracją dla morskich konstrukcji, na lądzie architektoniczne zasady budowania można tłumaczyć tym, że mistrzowie posiadający odpowiednie narzędzia przystosowali je do istniejących okoliczności i potencjalnych korzyści”⁸³. Natura może się stać bezpośrednią inspiracją dla powstającego dzieła lub stanowić dla niego ramy zapewniające jej ochronę i pozwalające na harmonijną z nią współegzystencję. Nina Berre w eseju *Odkrycia* zwraca uwagę na jeszcze jedną z fundamentalnych cech norweskiej architektury również generującą powstawanie form o rzeźbiarskim charakterze i pozostających w ścisłych relacjach z naturą. Jest nią pojmowanie architektury jako „narzędzia inicjowania działań publicznych”, do których zalicza: „rozwiązywanie problemów socjalnych, rozwój infrastruktury, bodziec do rozwoju gospodarczego, tworzenie miejsc pracy oraz nowych wartości, stymulowanie rozwoju regionalnego, środek do rozwoju turystyki oraz marka miast i inwestycji” [24, s. 12].

Rozwiązywanie problemów socjalnych łączy się ściśle z troską o zachowanie środowiska naturalnego. Im bardziej troszczymy się o żywe otoczenie, tym bardziej odczuwamy wspólnotę z innymi członkami ludzkiej społeczności. Jest to postawa prze-

⁸¹ Przykładem adaptacji strategii charakterystycznych dla idei konkretnego architekta do norweskich realiów i kontekstu jest firma Gro Bonesmo współpracująca przez długie lata z OMA w Rotterdamie. Odniosła ona prawdziwy sukces w odkrywaniu właściwego dystansu między holenderskim paradygmatem reprezentowanym przez Rema Koolhaasa a norweskimi uwarunkowaniami kontekstu. Efektem są wygrane przez nią konkursy na wiele ważnych narodowych budynków i miejsc, m.in. Railway and Intermodal Station of Oslo Central. Na podobnych zasadach działają inne norweskie firmy: Snøhetta, Jarmund & Vignsnaes, Helen & Hard, 3RW, Reiulf Ramstad, 70 Arkitektur, Code, a-lab i BKARK. W realizacjach tych ostatnich widoczny jest obok prostoty spotykanej powszechnie w naturze pewien rodzaj eklektyzmu rozumianego jako swobodne asymilowanie do procesu conceptualnego najnowszych technologii [99, s. 9].

⁸² Więcej na ten temat w p. 2.3.1.

⁸³ W oryginale: ‘Fehn has written that the immensity of the sea has inspired naval constructions on land, the architecture can only translate the principles of the art of building that the masters of the axe possessed, adapting them to circumstances and uses’ [99, s. 10].

kracząca egocentryczną wizję osoby, otwierająca się na relacyjność, czyli na kontakt z innymi w postawie solidarności i pomocy. Powoduje ona konieczność powrotu do prototypów ludzkości nieobracającej się dookoła samej siebie, ale osiągnącej swoją prawdziwą postawę w proegzystencji. Norweski filozof Arne Næss pisze: „Wyrażanie troski o istoty pozaludzkie, pogłębia troskę o istoty ludzkie”⁸⁴. Konsekwencją takiego rozumowania są działania twórcze polegające na swoistym meandrowaniu w miejsce niszczenia zastanego, starego porządku, czyli naturalnego ekosystemu lub istniejącej dawnej struktury urbanistycznej, względnie budynku [223]. Przedsięwzięcia służące: rewitalizacji, rehabilitacji i adaptacji istniejącej tkanki miejskiej łączą się ściśle z ograniczeniem jej nadmiernego rozrostu i niejednokrotnie z przywróceniem pierwotnych ekosystemów oraz ze stworzeniem puli mieszkań socjalnych dla najsłabszej części norweskiego społeczeństwa. Doskonałym przykładem jest dawna poprzemysłowa dzielnica Oslo Birkelungen rewitalizowana i nosząca obecnie nazwę Grünerløkke⁸⁵. Inne działania polegają na wdrażaniu nowych energooszczędnych technologii w służbie budownictwa socjalnego. Dom Studencki Svartlamoen w Trondheim o rzeźbiarskiej formie, wykonany w całości z drewna klejonego jest pierwszym w Norwegii budynkiem o nowej, eksperymentalnej konstrukcji i zastosowanych energooszczędnych rozwiązaniach⁸⁶.

Stosowana w architekturze zasada meandrowania przez przyjazną środowisku transformację zastanych struktur urbanistycznych znacząco wpływa na rozwój gospodarczy kraju uwidaczniający się w ciągłym wzbogacaniu istniejącej infrastruktury, tworzeniu miejsc pracy oraz nowych wartości. Przykładem są adaptacje dawnych terenów portowych w kompleksy mieszkalno-usługowe oraz służące kulturze i rekreacji w Oslo, Bergen, Trondheim i Stavanger.

Stymulowanie rozwoju regionalnego możliwe jest między innymi dzięki zaakcentowaniu bogactwa przyrodniczego, historycznego lub kulturowego danego obszaru. Niejednokrotnie podstawą jest odpowiednio do tego celu uformowana architektoniczna forma o cechach rzeźby. Obiekty stanowiące dziś wizytówkę danego miejsca – podkreślające jego wyjątkowość i niepowtarzalny charakter – to na przykład: Muzeum Lodowców w Aukrust, Muzeum Rybołówstwa w Karmøy, Polaria w Tromsø, Norveg Museum i Centrum Kulturalne w Rørvik, Muzeum Pettera Dassa w Alstahaug, Centrum Knuta Hamsuna w Hamarøy, Szklana Katedra w Hamar i Geopark w Kjerringholmen w Stavanger⁸⁷. Często założenia takie stają się marką i znakiem rozpoznawczym danego miasta, jak chociażby budynek Narodowego Teatru Opery i Baletu w Oslo czy Muzeum Sztuki w Lillehammer⁸⁸.

⁸⁴ W oryginale: ‘By expressing concern about non-human beings, we deepen our concern about human beings’ [185, s. 140].

⁸⁵ Więcej na ten temat w podrozdz. 2.1 i w p. 5.4.2.1.

⁸⁶ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.3.

⁸⁷ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.5, p. 4.4.1 i podrozdz. 5.2.

⁸⁸ Więcej na ten temat w podrozdz. 4.6.

Architektoniczne formy stanowią wreszcie środek do ożywienia rynku turystycznego. Trzy potężne projekty Skulpturlandskap Nordland i Skulpturstopp⁸⁹ oraz National Tourist Routes (norw. Nasjonale turistveger)⁹⁰ pozwoliły na rozwój infrastruktury turystycznej nawet w najbardziej niedostępnych rejonach kraju. Łatwa dostępność dzikiej przyrody dzięki przeprowadzonym inwestycjom dowiodła jednak, że pewne miejsca zasługujące na miano przyrodniczego sanktuarium, do których dotąd docierały jedynie nieliczne jednostki, powinny być chronione przed nadmierną penetracją, zwłaszcza przez osoby niepotrafiące zachować się z należytą dla tych miejsc pokorą i z szacunkiem.

Rozwój nowych technologii generujący powstawanie coraz większej liczby obiektów wielkokubaturowych wyzwała potrzebę wdrażania sztuki w służbę architektury przez tworzenie projektów artystycznych wprowadzających ludzką skalę do wielkowymiarowych, wewnętrznych przestrzeni – w formie ich stałych elementów lub zjawisk efemerycznych o multimedialnym charakterze, ożywiających je okresowo⁹¹.

Źródeł rzeźbiarstwa współczesnej norweskiej architektury należy wreszcie upatrywać w jej fenomenologicznych właściwościach i wzorcach kulturowych ukształtowanych przez myśl filozoficzną.

2.3. Architektura i rzeźba wobec natury w myśli filozoficznej

Dzieło architektury wyjawia przestrzenność poczworności poprzez „stanie tam”. „Stanie tam” dopuszcza pojawienie się życia w konkretnym miejscu wśród skał i roślin, wody i powietrza, światła i ciemności, zwierząt i ludzi. „Stanie tam” jednak implikuje, że to, co stoi, musi być zrozumiane jako zmaterializowany obraz. Jest to blask i lśnienie kamienia, które wskazują na nadejście dnia, szerokość nieba i ciemność nocy.

Martin Heidegger [196, s. 21]

Myśl filozoficzną można określić jako najbardziej ogólne forum dyskusji o deskryptywnych (opisowych) i preskryptywnych (zalecających) podstawach. Cytując za Arnem Næssem: „Filozofia to rodzaj Sophi, mądrości co sprawia, że jest otwarcie normatywna: obejmuje ona zarówno normy, reguły, postulaty i twierdzenia o pierwszo-

⁸⁹ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.2.

⁹⁰ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.3.

⁹¹ Więcej na ten temat w p. 2.6.2 i podrozdz. 4.1.

rzędnych wartościach, jak i hipotezy, dotyczące stanu rzeczy o naszym wszechświecie. Mądrość jest mądrością ukierunkową, a nie tylko naukowym opisem i przewidywaniem. [...] Szczególnym jej rodzajem jest ekozofia⁹² określana jako filozofia ekologicznej równowagi i harmonii⁹³. Celem ekozofii jest dążenie do mądrości ekologicznej rozumianej jako rozwijanie pogłębionej relacji między człowiekiem a naturą. Istnieje tak wiele ekozofii, jak liczne i różnorodne są środowiska, dla których one powstają.

Na artystyczny charakter współcześnie realizowanych norweskich projektów architektonicznych, będących równocześnie doskonałym przykładem głębokiej symbiozy architektury, sztuki i natury, miała znaczący wpływ filozoficzna myśl Martina Heideggera i Arnego Næss. Chociaż obaj filozofowie promowali antyantropocentryczne stanowisko oraz szacunek dla różnorodnych form życia, w jakich przejawia się natura, to ich poglądy różnią się nieznacznie w tej kwestii.

Heidegger odrzucał naturalizm. Postrzegał człowieka jako inną formę istnienia niż zwierzęta, cały świat ożywiony i nieożywiony mógł natomiast zaistnieć w świecie na tyle, na ile manifestował się przez człowieka.

Dla Næss'a byt ludzki był jedną z wielu form biotopu, a wartość wszelkiego istnienia była niezależna od ludzkiego pojmowania. Zarówno Heidegger, jak i Næss potępiali antropocentryzm, według nich podstawowe źródło kryzysu ekologicznego, a nawoływali do ontologicznej przemiany świadomości: „od dualistycznego i utylitarnego rozumienia natury, do takiego rozumienia, które «czyni rzeczy istniejącymi», gdzie jawią się jako coś więcej niż tylko surowiec” [74, s. 134].

2.3.1. Filozofia „bycia w świecie” według Martina Heideggera i Christiana Norberga-Schulza

Cezary Woźniak zauważa, że Heidegger podejmuje próbę przywrócenia dawnej zainicjowanej przez Platona tradycji metafizycznej dotyczącej znaczenia bytu. W tym celu odwołuje się do myśli presokratejskich Greków, którzy darzyli wielką estymą *physis*⁹⁴, czyli w ich rozumieniu miejsce przejawiania się bytu na różne i nieograni-

⁹² Ekozofia – pojęcie użyte po raz pierwszy przez S.K. Setrenga, głównego przywódcy akcji bezpośredniej przy wodospadzie Mardola w Norwegii w 1970 r. Opierało się ono na gandyjskiej ekofilozoficznej i ekopolitycznej płaszczyźnie. Ekozofia ujmuje relację człowiek–przyroda w perspektywie filozofii idei – w jaki sposób idee związane z filozofią przyrody zmieniają się pod wpływem kultury [290, s. 1]. Ekozofia odnosi się do mądrości w powiązaniu z podstawą życia na ziemi. Jest całościową postawą uznającą ideę „większej Jaźni” [220, s. 6].

⁹³ W oryginale: ‘Philosophy is a kind of Sophia, i.e. wisdom which makes it openly normative: it comprises both norms, rules, postulates and statements referring to prime values as well as hypotheses with regard to the state of affairs about our universe. Wisdom entails the wisdom of rules of conduct and recommendations and not only a scientific description and prediction. [...] Its particular form is ecological philosophy defined as philosophy of ecological sustainability and harmony’ [190, s. 8].

⁹⁴ *Physis* (grec.) – natura [268, s. 62].

czone sposoby. „Grecy [wg Heideggera, przyp. E.C.] byli naturalnie nastroszeni do odbierania bytu jako samomanifestującej się istoty posiadającej własną, niezdeterminowaną źródłowość. [...] *Physis* jest dla Greków pierwszą i główną nazwą bytu, samego i w całości. Bytem jest dla nich to, co samowzrastające i do niczego nieprzymuszone, wschodzi i wyłania się, powraca do siebie i zachodzi” [268, s. 62, 63]. Przez byt rozumiane były zarówno formy żywe, jak i nieożywione, w tym też dzieła wykreowane przez człowieka wykazujące takie cechy, jak: źródłowość, relacyjność i spójność z otaczającym światem, i stanowiące upostaciowione obrazy wypełnione symboliczną treścią⁹⁵. Zwrócenie uwagi na ontologicznie istotny wymiar bytu (czyli samego przejawiania się istot i rzeczy, pierwotnego wobec wymiaru przyczynowo-materialnego) nie stawia człowieka w roli wszechpanującego demiurga, lecz raczej opiekuna darzącego szacunkiem wszystko, co go otacza. Przemyslenia te miały ogromne znaczenie dla kształtowania się nowej postawy wobec natury, zwłaszcza że powszechne antropocentryczne stanowisko wytyczyło drogę mentalności technokratycznej dającej zgodę do manipulowania nią na granicy widocznych szkód. A to według Heideggera błędnie pojmowany rozwój technologiczny: „Istotą techniki nie są bowiem urządzenia techniczne jako takie, ale ukazanie człowiekowi wszystkich istniejących stworzeń obiektywistycznie jako policzalnych i możliwych do zmierzenia ilościowo jako surowca, który posiada wartość o tyle tylko, o ile przyczynia się do wzmocnienia władzy ludzkiej” [74, s. 134]. Dariusz Liszewski konkluduje, że zerwanie z jednowymiarowym, technicznym przejawianiem się istot i rzeczy pozwala uchronić je przed istnieniem w „zawężonym świecie”, w którym manifestowałyby tak niewiele z siebie, że praktycznie mogłyby wcale nie istnieć. Utrzymanie właściwej ludzkości relacji do bytu istot i rzeczy w rozumieniu ochrony – „otwarcia na bycie” staje się priorytetową wartością stawianą u Heideggera wyżej niż fizyczne przetrwanie [168, s. 3].

W eseju *Powstanie dzieła sztuki* filozof posługuje się przykładem greckiej świątyni implikującej „obecność Boga”, składającej to, co kształtuje „przeznaczenie gatunku ludzkiego”, czyniącej „widocznymi” wszystkie ziemskie rzeczy: skałę, morze, powietrze, rośliny, zwierzęta, a nawet światło dnia i ciemność nocy [130, s. 41]. Świątynia ta jako celowe dzieło ludzkie „otwiera świat”, dzięki niej człowiek może w pełni doświadczyć swoją obecność, poczuć związki łączące go z miejscem i zrozumieć harmonię panującą w naturze, opartą na wzajemnych relacjach i komplementarności wielu różnorodnych jej komponentów. Przez swoje zaistnienie w przestrzeni ten sakralny obiekt „wprowadza prawdę w dzieło” – sprawia to, że niezliczone aspekty porządku świata są wciąż na nowo odkrywane [196, s. 21].

Stworzona przez Heideggera koncepcja „bycia w świecie” równoważna z przyjęciem, że to człowiek kreuje środowisko, została zaadaptowana, zasymilowana i rozwinięta przez jednego z czołowych norweskich teoretyków architektury Christiana

⁹⁵ Ideę *physis* odnaleźć można również we współczesnych pracach światowej sławy psychologa A. Mindella – twórcy psychologii zorientowanej na proces [177].

Norberga-Schulza. Zgodnie z Heideggerowską filozofią świat i wszelkie stworzone formy istnienia są wzajemnie od siebie uzależnionymi ideami (przywodzi to na myśl Einsteinowską teorię pola oraz równoważność rozwoju indywidualnego i związków relacyjnych). Świat definiowany jest jako „całokształt rzeczy, a ontologicznie jako istnienie tych rzeczy”⁹⁶. Istnienie natomiast – to w czym i gdzie żyje istota ludzka. „W czym” oznacza poczworność: ziemię, niebo, śmiertelni, bóstwa. „Ziemia – pisze Heidegger – jest nosicielem dzieł architektonicznych, karmiąca owocami i opiekująca się wodą, skałami i żywymi istotami. Niebo jest drogą słońca, torem księżyca, lśnieniem gwiazd, porami roku, świtem i zmierzchem, ponurością i poświatą nocy, dobrą i złą pogodą, dryfującymi chmurami i błękitną głębią przestrzeni sklepienia niebieskiego”⁹⁷. „Gdzie” oznacza między – otwarcie między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, niebem i ziemią, narodzinami i śmiercią, różnorodnym i jednością, która reprezentuje cały świat. Zaistniała w otoczeniu forma jest manifestacją wskazanej poczworności przez zbieranie, zbliżanie się – asymilowanie w tym samym czasie, w różnym stopniu czterech pierwiastków, które jednoczą się w prostą jedność. Każda z tych rzeczy jest tym, czym jest, ponieważ odzwierciedla pozostałe. Rzeczy naturalne i stworzone przez człowieka zbierają poczworność, każda we właściwy sobie sposób. Ich wygląd oddaje przyrodzoną im istotę [196, s. 20]. „Zbieranie architektoniczne” będzie więc tym, co jest zebrane i stanowi zamieszkały krajobraz – odkryty i uwypuklony przez dzieło architektoniczne. Heidegger definiuje je jako: „prawdę wstawioną w dzieło. Człowiek przebywa między dziełem a słowem. Słowo otwiera świat, a dzieło daje mu obecność”⁹⁸. Dzięki temu budowle odsłaniają bardziej złożone atrybuty otoczenia – stanowią w istocie formą „rzeźbioną” przez te cechy.

Właściwością „bycia” dzieła w świecie jest przestrzenność (niem. *Raumlichkeit*). „Przestrzenność jest konkretnym terminem oznaczającym «dziedzinę» rzeczy, które składają się na krajobraz zamieszkały jako przestrzenność poczworności” [196, s. 21]. Dwoma aspektami przestrzenności – umiejscowienia są: „przyjmowanie” (niem. *Einraumen*), jego odzwierciedleniem jest rzut obiektu (niem. *Grundriss*), i „wprowadzanie” (niem. *Einrichten*), czyli widok obiektu – sposób stania (niem. *Aufriss*). Umiejscowienie daje miejsce dla poczworności, a jednocześnie ujawnia poczworność jako rzecz zbudowaną. Przestrzenność łączy się z pojęciem „archotypu”. Przedłużenie, ograniczenie, stanie, spoczywanie, górowanie dotyczą sposobów bycia w świecie pod względem przestrzenności. Jak zauważa Christian Norberg-Schulz: „Mimo że możli-

⁹⁶ Woryginalne: 'This is understood as entirety of things, and ontologically as the existence of these things' [127, s. 93].

⁹⁷ Woryginalne: 'The earth is a carrier of architectural works, it feeds us with its fruits and takes care of water, rocks and living creatures. The sky is a route of the sun, a track of the moon, shine of stars, seasons of the year, dawn and twilight, gloom and glow of the night, good and bad weather, drifting clouds and the blue depth of the firmament space' [130, s. 41].

⁹⁸ Woryginalne: 'Truth inserted into a piece of work. Man resides between a piece of work and a word. A word opens the world and a piece of work gives it presence' [128, s. 151].

wości są nieskończone, sposoby te zawsze ukazują się jako warianty archetypów – typy obrazów, ilustrujące podstawową strukturę przestrzenności” [196, s. 21]. Dzieło definiuje „okrąg” i ukazuje naturę przestrzeni. Dzięki temu obiekty są „umiejscowieniami” – „przyjmują poczworność” i „wprowadzają poczworność”. Przyjmowanie i wprowadzanie to dwa aspekty przestrzenności – umiejscowienia. Każde umiejscowienie daje miejsce dla poczworności, a jednocześnie ujawnia poczworność jako rzecz zbudowaną.

„Miejsce” według Heideggera to: „[...] umiejscowienie lub przestrzeń zamieszkała, a architekturę można zdefiniować jako tworzenie miejsc. [...] Same rzeczy, w tym obiekty architektoniczne, nie są jednak miejscami, one należą do miejsc, które te rzeczy zbierają i otwierają dziedzinę” [129, s. 10, 11]. Tu pojawia się pojęcie „dzieła architektoniczne”, czyli inaczej forma rzeźbiarska. Heidegger pisze: „Miejsca są ucieleśnione przez formy rzeźbiarskie. To ucieleśnienie stanowi cechy charakterystyczne, które się składają na to miejsce. Rzeźbiarskie ucieleśnienie jest inkarnacją prawdy o istnieniu w dziele, które znalazło swoje miejsce. Rzeczowność budynku jest zdeterminowana poprzez istnienie pomiędzy ziemią i niebem jako forma rzeźbiarska” [129, s. 12, 13]. Podstawową właściwością tej formy jest przestrzenność. Dzięki procesowi budowania jest ona implikowana w dzieło. Każde ucieleśnienie wprowadza wartości progowe. Miejsce jest zdeterminowane przez swoją granicę. W niej architektura jest ucieleśnieniem świata: „Granica jest tym, gdzie coś się zatrzymuje, ale podobnie jak to Grecy rozumieli – granica jest tym, skąd coś rozpoczyna swoje bycie. Jest ucieleśnieniem różnicy”⁹⁹. Stąd jest ona równoprawnym elementem miejsca i kształtu obiektu, uczyletniającym przestrzenność.

Filozoficzna myśl Heideggera o sztuce budowania i potrzebie powrotu człowieka do zgodnego z jego istotą przebywania zdaje się najlepiej przybliżyć skandynawską fenomenologię architektury, w której zakładano organizację przestrzeni służącej zamieszkanemu opartą na miejscu i wielozmysłowym doświadczeniu go przez użytkownika. Łączy się z tym występująca powszechnie w norweskiej architekturze rzeźbiarskość form przestrzennych. Jest ona efektem dążności projektantów do wpasowania się w zastany kontekst krajobrazowy przez wygenerowanie założenia bezpośrednio z charakterystycznych cech składających się na miejsce, kosmizacji przestrzeni siedliska, w rozumieniu organizowania przestrzeni egzystencjalnej człowieka wokół sacrum wewnętrznego, oraz zachowania równowagi między kierunkami wertrykalnymi i horyzontalnymi projektowanego obiektu, występującymi powszechnie w naturze. Działania te wskazują, że zarówno architektura, jak i krajobraz nie mogą być odizolowane od wszelkich przejawów życia ludzkiego i od tego, co w odczuciu danej społeczności oraz poszczególnych jednostek ma aspekt boski. Człowiek i jego dzieła istnieją we-

⁹⁹ W oryginale: ‘A border is a place where something stops but similarly to its understanding by the Greeks – a border marks a place where something starts its being. It embodies a difference’ [128, s. 154].

dług Heideggera na granicy między ziemią i niebem. Architektura uzyskuje dzięki temu w różnej mierze wymiar materialny i duchowy. Najłatwiej dostrzegalnym przejawem tego w otaczającym nas świecie jest odpowiednie łączenie ze sobą materiałów – zestawianie ciepłoty drewna z chłodem kamienia lub transparentności szkła i powłok polimerowych z lekkością stalowych konstrukcji. Dochodzi do tego archetypowość form zamieszkiwania, empatia mająca przejaw we wtapianiu się obiektów architektonicznych w tło lub tworzenie z nim harmonijnej kompozycji oraz różnorodny sposób stosowania hierofanii – przejawu łączności człowieka z Absolutem.

Uważność na ludzkie potrzeby sensoryczne i duchowe widoczna jest również w pracach znakomitego fińskiego teoretyka architektury Juhaniego Pallasmaa: *Oczy skóry* (ang. *The Eyes of the Skin*) [206] i *Myśląca dłoń* (ang. *The Thinking Hand*) [205] oraz *Toward an Architecture of Humility* [207]. W eseju *Oczy skóry*¹⁰⁰ zauważa on, że: „Artystyczny wymiar dzieła sztuki nie leży w jego fizyczności, tylko w świadomości osoby doświadczającej go” [169, s. 53]. W tej perspektywie architektura nie jest statycznym przedmiotem, lecz siłą oddziałującą na podmiot, którym jest człowiek – według Pallasmaa to natura architektury. Dzięki niej obiekty postrzegane są ostatecznie jako wynik połączenia idei, nastroju i emocji autora z fizycznymi właściwościami materiałów oraz materialnie wygenerowanych cech składających się na miejsce. Dzieła stają się w efekcie ramą dla przestrzeni wypełnionej emocjami i – jak to określił Peter Zumthor – „żyjącą częścią przestrzeni w granicach” [274, s. 24]. Autor zwraca uwagę na prawdziwą istotę architektury w sensie nośnika informacji i pewnej często wielowątkowej formy przekazu. Dla Martina Heideggera jest ona: „otwarcie świata poprzez zbieranie znaczeń” [196, s. 21]. Aby odczuć formę jako piękną, powinna ona generować obrazy odpowiadające pojęciom o uniwersalnym przesłaniu, podejmujące dialog z najgłębszymi pokładami ludzkiej psyche.

W rozwinięciu tej myśli Christian Norberg-Schulz określa za Heideggerem główny cel architektury: „uczynienie świata widocznym” dzięki rzeczom, a więc także tworom architektonicznym zbieranym przez ten świat [196, s. 21]. Ostatecznym efektem tego zbierania staje się wspomniana już idea przestrzenności w rozumieniu przedłużania, ograniczania, stania, spoczywania czy górowania – oddających sposoby zaistnienia w świecie formy rzeźbiarskiej czerpiącej cały swój artystyczny potencjał z cech określających miejsce. Przejawy idei przestrzenności składają się na krajobraz zamieszkały i tworzą przestrzeń egzystencjalną człowieka. Christian Norberg-Schulz w poszukiwaniu ideału dzieła architektonicznego przywołuje Heideggerowski obraz kamiennej greckiej świątyni ostro odcinającej się na tle błękitnego nieba. Jest ona odczytywana w przestrzeni jako doskonały obiekt rzeźbiarski zwrócony na zewnątrz i skontrastowany z tłem. Porównuje przy tym ten starożytny obraz z norweskim dREW-

¹⁰⁰ Opracowanie składa się z dwóch dopełniających się wzajemnie esejów. W pierwszym z nich autor analizuje wpływ percepcji wzrokowej, od czasów starożytnych Greków po kultury zachodnie, na sposób doświadczania świata i odbiór dzieł architektonicznych. W drugim opisuje rolę pozostałych zmysłów w architektonicznym doświadczaniu ze wskazaniem docelowo na architekturę multisensoryczną.

nianym spichlerzem (norw. *loft*) – jego forma będąca zrównoważoną kompozycją, czyli kombinacją kierunków wertykalnych i horyzontalnych, „wznosi się i rozpościera” w naturalnym otoczeniu¹⁰¹. Jest „wrosnięta” w przestrzeń, dzięki czemu tworzy z otaczającą ją naturą ścisły spłot i staje się z nią niepodzielną jednością. To, co łączy norweski spichlerz z grecką świątynią, to jedność materiału, konstrukcji i formy, oddające ideę spotkania nieba i ziemi. Obie formy „spoczywają na gruncie” i każda z nich na swój sposób, przez kontrast lub empatię „wyrasta w przestrzeń” [196, s. 18]. Dla Martina Heideggera właściwość obiektu to „wstawianie w dzieło prawdy” sprawiające w efekcie, że natura wszystkich rzeczy staje się czytelna [196, s. 18]. Tak kształtowane formy dają w konsekwencji wrażenie statycznego układu i odznaczają się rzeźbiarskim charakterem pozostającym w opozycji do jedynie powierzchniowej dekoracyjności.

Ważną rolę w skandynawskiej fenomenologii architektury odgrywają archetypowe motywy doświadczania świata, m.in. takie jak: miejsce i droga. Dzięki architekturze – „strukturze przebywania”, która „spoczywa na gruncie i wyrasta w przestrzeń”, otrzymują one ukryte znaczenie: „rozprzestrzenienie i ograniczenie”. Każde dzieło architektoniczne jest organizacją przestrzeni, a przez nią odsłaniają się bardziej złożone właściwości otoczenia. Martin Heidegger pisze: „Człowiek znajduje się „pomiędzy ziemią i niebem”, którego granicę tworzą naturalne i wytworzone rzeczy jako ucieleśnienia „cech charakterystycznych” – oddają one stan umysłu człowieka i ograniczają krąg, który dopuszcza jego działalność” [196, s. 20]. Harmonijna forma architektoniczna „tworzy miejsce”, czyli według Heideggera sprawia, że możemy z niego czytać jak z otwartej książki, ponieważ każde miejsce odznacza się własnym, odrębnym charakterem, określanym jako *genius loci*. Architektura staje się jednym z elementów współtworzących przestrzeń, „otwiera świat” – aktywuje i uczynia cały potencjał tkwiący w danym środowisku.

Christian Norberg-Schulz w rozprawach teoretycznych: *Existence, Space and Architecture* (London 1971)¹⁰² oraz *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture* [195] podkreśla fundamentalne znaczenie miejsc i dróg, czyli stałych elementów budujących przestrzeń, dających więcej bezpieczeństwa i równowagi niż „świat ruchomy”, preferowany przez rzeczywistość wirtualną. Postrzeganie, przeżywanie i emocjonalny odbiór miejsc zamieszkiwania łączy się nierozzerwalnie z antropomorficzno-somatyczną kondycją człowieka i wynikającymi z niej czynnikami behawioralnymi, z których najważniejszym jest poczucie tożsamości i bezpieczeństwa.

¹⁰¹ W oryginale: »Diese Eigenschaft verbindet ihn mit dem griechischen Tempel. Dieser Vergleich mag unangemessen erscheinen. Beide aber sind Ergebnis einer interpretierenden Konfrontation mit der Natur: Im griechischen Tempel mündet sie in der Gottheit, während der Speicher eine allgemeine Begegnung von Himmel und Erde darstellt. Zugleich verleihen beide Konstruktionen dem statischen Kräftespiel Ausdruck« [197, s. 263].

¹⁰² Wydanie polskie poz. [194].

2.3.2. Ekozofia T[vergastein] Arnego Næssa

Duży wpływ na kształtowanie się świadomości roli miejsca, natury i krajobrazu miała filozofia Arnego Næssa¹⁰³ – twórcy nurtu ekofilozoficznego: głębokiej ekologii¹⁰⁴ nawiązującej do idei obrazu świata jako jedności wszystkich bytów, która funkcjonowała w Norwegii przed setkami lat w tradycyjnych społecznościach, z czasem jednak została wyparta i zapomniana. Ten pierwotny holizm odznaczał się pewną dozą utylitarne go stosunku do natury, respektem wobec niej i sekularyzowanej religii, przyjmowanych za część lokalnych tożsamości ówczesnych grup osiedleńczych. Næss zradykalizował go, przez co wprowadził nową jakość i nieznaną dotąd wrażliwość [263]. Nurt ten rozwinął się na przełomie lat 60. i 70. XX w. w wyniku bardzo dogłębnej obserwacji postępującej degradacji środowiska naturalnego. Bezpośrednią przyczyną tego stanu rzeczy według Næssa, podobnie jak wcześniej Heideggera, był wszechpanujący antropocentryzm, wynoszący człowieka ponad przyrodę i jej komplementarne elementy. Filozof piętnował niepoahamowaną konsumpcję i gromadzenie dóbr oraz pozorne podnoszenie standardu życia kosztem rozwoju duchowego i psychicznego. Prowadziło to do nieuchronnego oddzielenia jednostkowego „ja” od przyrody jako całości. Efektem ostatecznego powstania dualizmu bytów mniej i bardziej znaczących był głęboki kryzys ekologiczny i duchowy, bowiem kondycja życia każdej jednostki uzależniona jest bezpośrednio od kondycji całego środowiska [77]. Aby zachować konieczną równowagę w miejsce rozróżnienia na byty nadrzędne i podrzędne, Næss proponował całościową wizję nieskończonej złożoności natury.

Obecny w jego twórczości holistyczny obraz świata, akcentujący jego biologiczną różnorodność i niekwestionowaną wartość wszystkich żyjących bytów, stał się podstawą głębokiej ekologii (stanowiącej alternatywę dla kierunków objętych wspólnym

¹⁰³ Arne Næss (1912–2009) – norweski filozof i działacz społeczny. W latach 60. i 70. XX w. stworzył teoretyczne zręby głębokiej ekologii. Profesor filozofii na uniwersytecie w Oslo w latach 1939–1954. Ważniejsze dzieła: *Truth as conceived by those who are not Professional philosophers* (1938), *Symbolic Logic* (1961), *Communication and Argument* (1966), *Gandhi and Group Conflict* (1974), *Ecology, Community and Lifestyle* (1989), *Hallingskarvet: the father of the good, long life* (1995), *Livsfilosofi, Natur och Kultur* (2000) [221, s. 5]

¹⁰⁴ Termin „ruch ekologii głębokiej” (ang. *deep ecology movement*) został po raz pierwszy oficjalnie wymieniony przez A. Næssa w sierpniu 1972 r. na wykładzie w Bukareszcie podczas 3. Konferencji Badań nad Przyszłością Świata, a w 1973 r. ukazał się w czasopiśmie „Inquiry”, w artykule opartym na tym wykładzie. Næss powołuje się w nim na prace Rachel Garson i Alda Leopolda – rozważa genezę ruchu ekologicznego i jego związki z etyką poszanowania natury i wewnętrznej wartości wszystkich istot. Wyróżnia także dwa typy ochrony środowiska naturalnego: długofalowy ruch ekologii głębokiej (ang. *long-range deep ecology*) i płytki ruch ekologiczny (ang. *shallow ecology movement*). Należy rozróżnić ekologię głęboką w rozumieniu filozofii życiowej, nazwanej przez Næssa ekozofią i platformę EG jako zbiór zasad dla ruchu społeczno-politycznego, którego celem jest zapobieżenie katastrofie ekologicznej, ochrona oraz rewitalizacja środowiska naturalnego, a także podtrzymanie biologicznej i kulturowej bioróżnorodności [190, s. 3].

mianownikiem tzw. płytkiej ekologii lub ekologii powierzchni)¹⁰⁵. Propagowane przez Naëssa idee miały korzenie w filozofii życia¹⁰⁶ i fundamentalnych zasadach leżących u podstaw wszelkich ludzkich działań. Były też pewną formą myśli Gandhiego upowszechnionej w Norwegii, zgodnie z którą uznawano: „nadrzędność bezpośredniego doświadczenia i styczności z rzeczywistością nad powierzchownym oglądem [...], dążenie do spójności słowa i czynu oraz przywiązanie do symboli” [220, s. 2].

Naëss wyrażał sprzeciw wobec wszechpanującemu antropocentryzmowi sytuującemu człowieka w centrum świata. Dlatego też jednoznacznie nadawał bytowi ludzkiemu rolę wyłącznie jednej z wielu form życia, funkcjonującej w środowisku na jednakowych prawach z innymi gatunkami. W opublikowanych rozprawach: *Montains and mythology* (1995), *Life's Philosophy, Reason and Feeling in a Deeper Word* (2002) oraz *Lifestyle Trends Within the Deep Ecology Movement* (2008) [189] podkreślał, że tkwienie w Kartezjańskim dualizmie, w którym zakładano, że formy bytu są oddzielnymi indywidualnościami, jest błędną i abstrakcyjną strukturą rzeczywistości. Każda forma życia była według niego w tym samym czasie jestestwem unikalnym oraz relacyjnym – stąd wszystkie rzeczy od siebie zależały¹⁰⁷. Z perspektywy głębokiej ekologii moc rozumowania przypisywana człowiekowi nie stanowiła cechy wyróżniającej. Każda żywa istota posiadała wewnętrzną wartość i własne miejsce w wielkiej sieci życia niezależnej od ewentualnej wartości użytkowej dla ludzi. Naëss pisze: „Jeśli odczuwam, że coś żyje, czuję że jakoś jest ono podobne do mnie [...], fundamentalnie wszelkie życie jest jednym”¹⁰⁸. Filozof potępiał redukcję przez człowieka bogactwa i różnorodności życia, z wyjątkiem zaspokajania fundamentalnych i żywotnych potrzeb¹⁰⁹ mogących różnić się w zależności od miejsca, zbiorowo-

¹⁰⁵ Płytką ekologia (ang. *shallow ecology movement*) w odróżnieniu od głębokiej ekologii (ang. *long-range deep ecology*) opiera się na kartezjańskim dualizmie. Zgodnie z nią postrzega się człowieka jako źródło wszelkich wartości oraz byt ponad albo poza naturą, której przypisuje się jedynie wartość instrumentalną lub użytkową. Wszelkie działania ratunkowe w stosunku do natury podejmowane są tylko wtedy, kiedy naruszenie równowagi ekosystemu bezpośrednio zagraża człowiekowi. Dlatego zwykle likwidowane są wyłącznie skutki kryzysu ekologicznego, bez głębszej analizy jego przyczyny i bez próby jej usunięcia. Zastosowane przez Naëssa rozróżnienie na głęboką ekologię i płytką ekologię przysporzyło mu wielu przeciwników głównie z powodu niezrozumienia definicji tych pojęć i ich dowolnej interpretacji. Pojęcia te nabrały większego znaczenia po ich przedefiniowaniu przez innego filozofa i ekologę kulturowego Davida Abrama, który wprowadził pojęcia: „ekologii głębi” i „ekologii powierzchni” [183, s. 1–4; 121, s. 4].

¹⁰⁶ „Filozofia życia – jest postawą wobec życia, ogólnym światopoglądem nieroszczącym sobie pretensji do ścisłej systematyzacji i obiektywności. Punktem wyjścia stają się emocje i perspektywa całościowa” [220, s. 3].

¹⁰⁷ „To tak, jak myśląc o kimś, na kim nam zależy, czujemy, że jest częścią nas, zawsze w naszym sercu, to stanowi część konkretnej zawartości rzeczywistości” [121, s. 7].

¹⁰⁸ W oryginale: ‘If I feel that something is alive, then I sense that it is somehow similar to me [...], fundamentally all life is one’ [185, s. 141].

¹⁰⁹ „Fundamentalne potrzeby to takie, które utrzymują życie, zaś potrzeby żywotne nadają życiu głębsze znaczenie” [220, s. 5].

ści i kultury. Błędne przekonanie, że Ziemia skupia z jednej strony ludzi, z drugiej zaś zasoby dla nich w postaci innych form życia, nadawało w efekcie tym drugim wartość instrumentalną. Według niego u podstaw wszelkich problemów ekologicznych leżało złudzenie oddzielenia istot ludzkich od świata przyrody.

Upatrywanie wartości w jedności życia, rozumianej jako powiązanie mnogich, różnorodnych elementów, tworzących nieskończoną złożoność, uwrażliwia i pozwala docenić wielość twórców natury i kultur ludzkich [220]. Ten pluralistyczny światopogląd z czasem uzyskał charakter ekozoficzny przypisujący wielką wartość uczuciu – władzy współzależnej i współdziałającej, implikującej poczucie empatii i wspólnoty z nieskończonym bogactwem biologicznych form. Emocja (uczucie) jest bowiem tym, co pobudza na drodze życia, daje impuls do działania i tworzy motywację do zmiany. A zmiana jest konieczna do przyjęcia nowej filozofii życia, jej fundamentalnych założeń leżących u podstaw naszych działań. Łączy się z tym przekonanie, że większa część życia ludzkiego ujęta jest w symbole. Cytując za Næssem: „Żadna dawna kultura nie postrzegała góry jako minerałów. Przeciwnie zawsze wykorzystywano bardzo wyraziste symbole. Na przykład styczność nieba z ziemią. Bogowie bowiem nie mieszkają gdziekolwiek, żyją w niebie albo na szczycie gór lub sami są górami. [...] Ocean zaś to symbol zawierający wiele symboli” [191, s. 2]. W tym kontekście wymienia dwa znane górskie szczyty: dziką górę Hallingskarvet – żywy symbol „większego bytu” i górę Gausta, wprowadzie obecnie z powodu sprzętu meteorologicznego i budynków na szczycie postrzeganą bardziej jako zestaw minerałów niż symbol. Poglądy te mieszczą się w nurcie tzw. inteligencji emocjonalnej zakładającej, że funkcje poznawcze (intelektualne) są tylko jednym z wymiarów rozwoju i funkcjonowania dojrzałej osobowości¹¹⁰. Pozostałe obejmują sfery: symboliczną, kulturową i archetypy, czyli uniwersalne wzorce duchowego, symbolicznego życia człowieka, określanego w tym kontekście *homo culturalis*. Wszyscy ludzie, również współcześnie, zatopieni są w symbolicznym odczuwaniu nazywanym przez Næssą: „warunkiem dobrobytu wszystkich istot” [220, s. 6]. Współodczuwanie z innymi bytami prowadzi do pojęcia „wielkiej jaźni”, obejmującej wszystko z czym jednostka się utożsamia [220, s. 6]. Proces ten tworzy się przez odczuwanie czegoś własnego w czymś innym. Rozpowszechniona współcześnie w Norwegii idea „wchodzenia w przyrodę” będąca przeciwieństwem „udawania się do przyrody” ma służyć samourzeczywistnieniu się w naturze i odkrywaniu swojej tożsamości. Stworzona przez Næssę ekozofia T[vergastein] reprezentuje postawę samourzeczywistnienia przez przyrodę: w pierwszej kolejności na poziomie uczuciowym, a potem intelektualnym. „Wejście w przyrodę” (relacyjną Jaźń) wyzwała pozytywne uczucia wobec niej – między innymi opiekę i troskę, należące do sfery emocjonalnej, pozwalające na urzeczywistnienie czegoś większego niż własny do-

¹¹⁰ Wśród badaczy inteligencji emocjonalnej można wymienić: D. Golemana, Z. Freuda, C.G. Junga, A. Janova, C. Rogersa, A. Maslowa, F. Perlsa.

brobyt. Natura obecna jest wszędzie, również w zatłoczonych miastach. Zbliżanie się do niej – opuszczanie ciasnych miejskich przestrzeni staje się w Norwegii coraz częstszym zjawiskiem. Uznanie wewnętrznej wartości przyrody zachodzi dzięki kontrastom między parkami i dzikimi przestrzeniami, wiejskim i miejskim stylem życia, aktywnością umysłową i fizyczną [121, s. 16]. Proste życie oferowane przez archetypową w kształcie chatę, norw. *hytte* (il. 13), położoną wysoko w górach implikuje nową postawę odczytywaną jako utożsamianie się z naturą przez życie bardziej „do wewnątrz”. Będąc bowiem częścią społeczeństwa i kultury, większość ludzi ukierunkowana jest „na zewnątrz” wobec swojego jestestwa, a uzależnienie od zewnętrznych systemów nieuchronnie prowadzi do wyobcowania z przyrodzonej im natury. Najwyraźniej zjawisko to widoczne jest w tradycyjnych społecznościach, w których istnieje silna więź między naturą, kulturą i jaźnią mimo postępującej modernizacji zmuszającej te zbiorowości do postrzegania natury wyłącznie w kategoriach zasobów potrzebnych do uzyskania możliwie najlepszego zysku. Stąd potrzeba „zakorzenienia w naturze” przez powrót do prostoty. „Proste środki prowadzą do bogatych celów”, pisze Næss [187, s. 2]. To właśnie górskie szałas *hytte* rozsiane po rozległych norweskich płaskowyżach zajmowały szczególne miejsce w jego filozofii. Stały się przestrzennym odwzorowaniem norweskiego *friluftsliv*, czyli „życia na wolnym powietrzu”. *Friluftsliv* to praktyka opierająca się na prostych środkach, kładąca nacisk na bycie w przyrodzie i doskonalenie życia w surowych warunkach środowiskowych. Ma w Norwegii długą tradycję. Jedną z form jest chodzenie po górach uznawane za czynne stawianie się częścią góry, a nie wyłącznie prowadzące do zdobycia jej szczytu. Praktyka ta otwiera człowieka na głębsze doświadczenia i wewnętrzne zaangażowanie na rzecz natury. Stąd potrzeba przełożenia tego sposobu bycia w górach, również na sposób bycia w społeczeństwie. To ruch na rzecz społecznej i kulturowej zmiany w celu uświadomienia sobie relacji: tego co jest prawdziwą, wewnętrzną naturą człowieka, a tym jak się żyje na co dzień. *Friluftsliv* jest także pewną formą sprzeciwu wobec sposobu życia niewspółdziałającego z naturą, ale pragnącego ją kontrolować i eksploatować [92]. Næss dużą część swojego życia spędził w *hytte* Tvergastein położonej 1505 m n.p.m. w górach Hallingskarvet. Góry miały dla niego znaczenie symboliczne, co przydawało im godności przynależnej bytom pozaludzkiem [191]. Jako zapalony alpinista, wspinając się, doznawał za każdym razem uczucia całkowitego zespolenia z górską granią. Nazywał to urzeczywistnieniem się przez przyrodę. Pisze: „Rozpoznanie godności góry, dokonujące się na obszarze uczuciowym, jest więc aktem tyleż szacunku do góry, co do siebie samego. [...] Im mniejszy jesteś wobec otoczenia, gwiazd, góry, tym mocniej czujesz, że jakoś symbolicznie bierzesz w nim udział, [...] będąc małym, w pewnym sensie jesteś razem z tym, co wielkie i dlatego otrzymujesz coś z tej wielkości” [191, s. 3]. Næss postrzegał sytuację człowieka w tradycjach kulturowych za niestały i dynamiczny stan sytuujący go zawsze w wyniesieniu lub upadku, w drodze w górę lub w dół [187].



a)

b)

Il. 13. Tradycyjna norweska *hytte* w rejonie Finnmark: a) widok ogólny, b) rzeźbiony detal drzwi; (fot. E.C.)

Dla Pera Ingvara Haukelanda¹¹¹, ucznia i współpracownika Næssa, ekozofia to sposób działania i bycia w świecie. Według niego: „»Wychodzenie« do przyrody jest tak naprawdę »wchodzeniem« w ekologiczną, relacyjną jaźń, poszerzeniem naszego poczucia jaźni o doznanie wspólnoty, która zawiera także inne istoty” [121, s. 3]. Uzależnienie od zewnętrznych systemów: ekonomicznych, społecznych, kulturowych i politycznych określał jako wyobcowanie człowieka z „przebywania w pełni” [158]. Głęboki stosunek do zaistniałego problemu ekologicznego możliwy był dzięki zaproponowanej przez Næssa metodzie głębokich pytań:

- „Dlaczego żyjemy tak, jak żyjemy?
- Jakie jest znaczenie życia?
- Jakie są najważniejsze cele w życiu?
- Które z wartości naprawdę niezbędnie potrzebujemy? A które wartości dotyczą zaledwie komfortu i powierzchownej zabawy?
- Dlaczego niszczymy przyrodę?
- Co to jest właściwy sposób życia?
- Jaka technologia jest najlepsza?” [74, s. 99].

Przemyślenia dotyczące głębokiej ekologii, czyli pewnego sposobu życia powiązanego z głębokimi wartościami wynikającymi ze stosunku do przyrody, zostały

¹¹¹ Per Ingvar Haukeland – norweski ekofilozof i działacz społeczny zajmujący się edukacją głęboko ekologiczną, rozwojem rejonów wiejskich, turystyką górską i ekonomią lokalną. Ważniejsze prace: *Livsfilosofi* (2003), współautor z Arnem Næssem, *Mystica Eterna* (2003), *Dyp Gled: Inn i dypøkologien* (2008), *Himmeljorden: Om det av Gud i Naturen* (2009) [121, s. 12].

sformułowane przez Arnego Næss, Johna Muira i George'a Sessionsa (w książce *Deep Ecology. Living as if nature mattered*)¹¹² w postaci następujących zasad: „1. Pomysłowość oraz rozwój ludzkiego oraz pozaludzkiego życia na ziemi są wartościami same w sobie (wartościami immanentnymi, przyrodzonymi). 2. Bogactwo i różnorodność form życia przyczyniają się do urzeczywistnienia tych wartości i same w sobie są wartościami. 3. Ludzie nie mają prawa ograniczania tego bogactwa i różnorodności, chyba że chodzi o zaspokojenie ich żywotnych, istotnych potrzeb. 4. Rozwój pozaludzkich form życia wymaga zahamowania wzrostu liczebności populacji ludzkiej. Rozkwit życia i kultury człowieka daje się pogodzić z takim obniżeniem. 5. Oddziaływanie człowieka na inne formy życia jest obecnie zbyt duże, a sytuacja ta gwałtownie się pogarsza. 6. Wymaga to poważnych zmian, szczególnie ekonomicznych, technologicznych i ideologicznych. Nowa sytuacja będzie całkowicie odmienna od obecnej. 7. W sferze ideologicznej chodzi przede wszystkim o ograniczenie wzrostu materialnego standardu życia na rzecz jakości życia. Wytworzy się głęboka świadomość różnicy między tym, co ilościowo i jakościowo wielkie. 8. Ci, którzy zgadzają się z powyższymi założeniami, powinni czuć się zobowiązani do podjęcia pośrednich lub bezpośrednich działań na rzecz wprowadzenia w życie tych niezbędnych zmian” [74, s. 99].

Nina Witoszek-Fitzpatrick w pracy: *O Arne Næssie, Norwegach, Naturze i głębokiej ekologii* tak podsumowuje twórczość filozofa: „Næss stworzył coś, co było uwieńczeniem długiej tradycji poczynając od stoicyzmu, który odkrywamy w starych sagach, przez holizm widoczny we wczesnej myśli norweskiej, a skończywszy na przyrodzie, która zawsze była częścią norweskiej tożsamości i »pastoralnego oświecenia« [...]; przetworzył to, co było wcześniej, dokonał połączenia etyki, pasji z tożsamością, opartą na znakach natury, przywiązaniu do niej” [263, s. 6]. Postrzeganie Næss nie jako romantyka, ale raczej „filozofa oświeceniowego” wynika z dostrzeżenia przez autorkę wielu wspólnych punktów między założeniami głębokiej ekologii a nordycką mitologią w opowieściach o Ragnaröku, w których bohaterowie nie walczą z naturą, ale raczej ze stoicyzmem podążają za nią i akceptują swój los. Wynika z tego, że holizm obecny był już w sagach, a następnie w poezji wczesnego norweskiego baroku na przełomie XVIII i XIX w.. Witoszek-Fitzpatrick zalicza Arnego Næss do filozofów oświeceniowych, ponieważ według niej myśli on i pisze o naturze bez romantyzmu. Zwraca również uwagę, że głęboką ekologię określano także jako: „kantyzm rozciągnięty na Naturę”, a Næssowi zarzucano, że „uprzyrodawia kulturę” i propaguje etnocentryzm [263, s. 8].

Bez wątpienia holistyczne poglądy na świat rozwinięte przez Næss miały olbrzymi wpływ na obecny sposób postrzegania przez Norwegów natury, człowieka i wytworów jego działalności. Postawę architekta wobec natury można określić jako

¹¹² W latach 1979–1980 idee Næss zostały opracowane i rozwinięte przez B. Deralla, socjologa z Uniwersytetu im. Humboldta w Kalifornii, i G. Sessionsa, filozofa z Sierra College w Kalifornii [74, s. 99].

kontemplacyjną, pozwalającą przyjrzeć się uważnie przyrodzie i krajobrazom, zrozumieć ich strukturę, budowę i związki, jakie zachodzą między poszczególnymi elementami, zbliżyć się do nich z empatią i zaproponować ideę, która by współbrzmiała z resztą na podobieństwo dobrze nastroszonego instrumentu w wielkiej orkiestrze.

2.3.3. Ekozofie utrzymane w nurcie głębokiej ekologii

Współcześnie nurt głębokiej ekologii – i w Norwegii, i poza nią – rozwijany jest na wielu płaszczyznach zgodnie z ideą różnorodnych ekozofii przez amerykańskiego ekologa kulturowego i filozofa Davida Abrama, angielskiego badacza Gaja Stephana Hardinga oraz Norwegów: ekopsychologa Pera Espena Stonesa i ekofilozofa Pera Ingvara Haukelanda.

David Abram zwraca uwagę w swoich badaniach na bezpośredni związek między kulturą przekazu ustnego a miejscem. Gdy doszło do rozdziału natury, identyfikowanej jako miejsce, z kulturą – dokonano się również przesunięcie z kultury ustnej na kulturę pisaną. Kultura przekazu ustnego łączyła się bezpośrednio z miejscami, przywoływała różnorodne okoliczności z nimi związane. Łączyło się z tym nadawanie nazw będących konsekwencją zaistniałych w tych miejscach wydarzeń, dzięki czemu stawały się one częścią tożsamości społeczności w nich zamieszkujących. W efekcie stosunek do miejsc odznaczał się dużą dbałością o ich dobrą kondycję i – jak dziś można by określić – głęboko ekologiczną, długofalową perspektywę. Wędrowka przez tak postrzegane miejsca stawała się zarazem podróżą przez własną historię kulturową, a jej podjęcie nie było tylko zwykłym doświadczeniem zaspokajającym jednostkowe potrzeby. Abram wyodrębnił dwie postawy wobec natury: jedną łączącą się z pojęciem ekologii głębi (ang. *depth ecology*), drugą – z pojęciem ekologii powierzchni (ang. *flat ecology*). Zgodnie z ekologią głębi wszyscy ludzie są częścią głębi percepcji w interakcji z naturą. Píše: „Ludzie znajdują się w głębi zagadnień, nie na zewnątrz” [121, s. 4]. W ekologii powierzchni stawia się człowieka w roli zewnętrznego obserwatora, który w zaburzonej relacji człowiek–natura nie likwiduje bezpośrednio jej przyczyny, a stara się zaledwie wyeliminować jej skutki. Abram łączył pojęcie „głębi” ze szczególnym wymiarem doświadczanego świata określanego często jako „trzeci wymiar” lub „pole głębi”. Według niego: „to wymiar, który rozciąga się od tego, co jest blisko, ku temu, co jest daleko, od miejsca, gdzie stoimy, aż po horyzont i dalej. Ciekawą cechą tego wymiaru jest to, iż odmiennie niż w przypadku «wysokości» i «szerokości», które wydają się być obiektywnymi aspektami postrzeganego świata, wymiar głębi jest całkowicie zależny od pozycji «obserwatora wewnątrz tego świata». Wysokość przedmiotu, który okrążam, wydaje się pozostawać stała. Tymczasem jego głębia, relacja między bliskimi i dalekimi aspektami przedmiotów, ciągle się zmienia” [2, s. 3]. Przestrzeń uzyskuje głębię, gdy się w niej umiejscawiamy. Obiekt uzyskuje głębię, gdy w tej samej przestrzeni umiejscowiony zostanie obserwator. Aby zaistniała

głębia, potrzebne jest materialne, cielesne spotkanie. Jako przykład Abram podaje poruszającego się po górskiej dolinie obserwatora. Wysokość masywu górskiego i szerokość doliny zdają się nie mieć większego znaczenia. Głębia krajobrazu zależy, gdzie się obserwator aktualnie znajduje. W czasie przemieszczania w krajobrazie jego głębia przesuwana się wraz z nim i ciągle się zmienia. Przyczyną destrukcyjnych relacji człowieka z naturą jest jej błędne postrzeganie, a przecież, o czym pisze Abram: „Przyroda jest rozwijającą się tajemnicą, w której całkowicie się uczestniczy”, a nie zjawiskiem badanym z zewnątrz [2, s. 3].

Gai Stephen Harding (z Aliance for Wild Ethics; AWE) w monografii *Animate Earth* zwraca uwagę na potrzebę przywrócenia poczucia sacrum w naturze – rozróżnienia na to, co boskie w nas i między wszystkimi żyjącymi bytami, będącego warunkiem głębokiego doświadczania przyrody i odpowiedzialności za żywe otoczenie. Zręby leśne, tamy na wodospadach, rzekach i strumieniach oraz postępujące wymieranie to w świetle poglądów Hardinga przerażające świętokraństwo. Stąd potrzeba przenoszenia sacrum na ziemię i otwarcia się na immanentne doświadczenie świętości – zgodnie z nim ziemia jest złożonym bytem „o wielu głosach, który cielesnie nas obejmuje” [2, s. 4].

Per Espen Stoksetad podkreśla konieczność postrzegania natury, kultury i jaźni zespolonych w całość w walce z kryzysem ekologicznym. Ekologia głębi, przejawiająca się w konkretnej postawie bycia w świecie, powinna być zarówno indywidualna, jak i zbiorowa, aby w efekcie spowodować odpowiednie działania i pożądane zmiany.

„Odnowa poczucia miejsca” to przewodni temat badań i działalności Pera Ingvara Haukelanda [204, s. 6]. Zgodnie z głoszoną przez niego teorią wszystkie formy bytu są gdzieś umiejscowione [121, s. 6]. Dlatego ważnym aspektem staje się świadomość tego, jak „nasze miejsce” powiązane jest z ekoregionem, bioregionem (regionem przyrodniczym) i jakie próby rozwoju społecznego w zgodzie z przyrodą należałoby podjąć w tym konkretnym kontekście. Pisze: „Należy zacząć od punktu, w którym jesteśmy, i skierować się do punktu, w którym dostrzeżemy, że nasze żywotne potrzeby są spełnione” [121, s. 6]. Promowana przez Haukelanda „ekonomia w oparciu o miejsce” [204, s. 6] obejmuje głównie tereny bez perspektyw we współczesnej gospodarce globalnej, dzięki czemu możliwe stawało się ukierunkowanie działalności gospodarczej na regionalizację z poszanowaniem miejsca, ożywieniem historii kulturowej, tożsamością języka i tradycji – fundamentach dla nowej zielonej ekonomii. Łączy się z tym rozwój górskiego ekoturystyki, ekonomia krajobrazu, opieka nad parkami narodowymi i kulturowymi, rozwój ekoregionalny i promowanie lokalnych ekologicznych produktów. Działania te łączą się bezpośrednio z zapewnieniem ogółowi społeczności dostępu do tradycji i historii regionu oraz otwartej przestrzeni. Stąd potrzeba autentycznej prostoty – oddolne kształtowanie alternatywy dla globalnego systemu ekonomicznego popieranego przez polityczne i finansowe instytucje, którym brak jest stabilności. Haukeland określa tę alternatywę *glocal* – kryje się za nią potrzeba bycia motorem koniecznych zmian tam, gdzie się żyje i zamieszkuje [121, s. 5]. Dzięki bio-

regionalnemu rozwojowi możliwe jest stałe współwoluowanie zależności między naturą, kulturą i ludźmi. Otwiera to pole działania dla artystów i architektów, których realizacje, zgodnie z Heideggerowską zasadą „otwierania miejsca” przez dodany element, miałyby wspierać tę ideę i ją akcentować, co czyniłoby z człowieka integralną część przyrody i miejsca, a nie zaledwie obserwatora patrzącego od zewnątrz na środowisko. Aby stworzyć kulturę ekologiczną, opartą na tym co miejscowe, konieczna jest przedsiębiorczość kulturowa [121]. Jest to postawa aktywna wymagająca ekopolitycznego podejścia do problemu, wskazująca na sposób życia łączący się z przyjęciem głębokich wartości wobec natury. Doskonale oddają ją słowa Næsssa, który sam określa siebie filozofem dynamicznym: „Należę do miejsca, gdzie wieją ze wszystkich stron silne wiatry, przy takiej pogodzie trudno stać nieruchomo” [121, s. 4].

Zarówno w poglądach Arnego Næsssa, jak i jego następców człowiek i inne formy istnienia miały być ze sobą splecione i stanowić przejaw działania jedyne go ducha. Dlatego tak ważne stają się relacje zachodzące między poszczególnymi komponentami natury, ich dążność do zachowania równowagi i harmonii. Każde miejsce, w znaczeniu kontekstu architektonicznego, jawi się jako fragment większej, niepodzielnej całości i będąc komplementarną jej częścią, powinno pozostawać z resztą układu w idealnej symbiozie. Konieczny rozwój technologiczny nie jest przy tym odrzucany o tyle, o ile rozwiązania techniczne są zorientowane na głęboko zakorzenione w naturze wartości. Obecnie istnieje wiele środowisk w Norwegii działających w nurcie głębokiej ekologii zorientowanych na miejsce¹¹³. Ukoronowaniem ich działań są prężnie rozwijające się w ostatnich latach projekty ekowiosek (norw. *Økotun*)¹¹⁴. Pierwszym miejskim ekologicznym obszarem stworzonym w Norwegii jest dzielnica Swartlamoen w Trondheim. Ten dawny, stale rekultywowany przemysłowy teren określany jest również miejską ekowioską [307]¹¹⁵.

W rozważaniach o filozofii istoty miejsca w norweskim kontekście nie może zabraknąć poglądów architekta, którego twórczość odcisnęła znaczące piętno we współczesnym sposobie interpretowania tego pojęcia. Mowa o Sverrem Fehnie. Fehn używał słowa miejsce chętniej niż abstrakcyjnego pojęcia przestrzeń. Sens miejsca czytelny jest najdobitniej w projektach jego domów jednorodzinnych i pawilonów wystawowych. W koncepcjach architektonicznych domów jednorodzinnych uwzględniał on dobowy cykl życia mieszkańców, ich biologiczny i psychiczny rozwój od narodzin, przez dojrzewanie i starzenie się, po śmierć. Doskonałym tego przykładem jest dom w Noorkøping (realizacja 1964), który został tak zaprojektowany, aby możliwa była łatwa transformacja wnętrza, w zależności od zmieniających się w czasie potrzeb rodziny¹¹⁶.

¹¹³ Należą do nich: Radet for økofilosofi, Hurdal, Gvar, Bellona, Naturvernforbundet, Natur og Ungdom, Framtidem i vare hender [121, s. 7].

¹¹⁴ Więcej na ten temat w p. 5.4.1.

¹¹⁵ Więcej na ten temat w p. 5.4.1.

¹¹⁶ Więcej na ten temat w podrozdz. 2.5.

W projektach pawilonów wystawowych: Pawilonie Norweskim (norw. Norges paviljong) w Brukseli (realizacja 1956) i Pawilonie Nordyckim (norw. Nordens paviljong) w Wenecji (realizacja 1962) konstrukcja stała się czymś więcej niż strukturą budynku – stanowiła o jego istocie: filtrowała światło, powietrze, przenikała się z drzewami, przez co stawała się integralną częścią procesów zachodzących w konkretnym miejscu¹¹⁷. W projekcie Muzeum Archeologicznego Hedmarku w Hamar (norw. Hedmarksmuseet; realizacja 1967–2005) relikty przeszłości stały się tworzywem i tym samym dały początek współczesnej formie architektonicznej – ruiny XIV-wiecznego biskupiego dworu, łączące się z historią i tożsamością miejsca, utworzyły z nią nową jakość stanowiącą ciągłość kulturową, zaczyn dla kolejnej formy, być może do zrealizowania w przyszłości [102]¹¹⁸.

Filozofia istoty drogi ma bezpośredni związek z miejscem jako celem pośrednim lub ostatecznym. Łączy się ściśle z emocjami – przeżywaniem i głębokim doświadczaniem otoczenia. Nie bez powodu Arne Næss używa metafory otwartego krajobrazu i wędrówki, żeby zobrazować przeżywanie: „Aby czuć się swobodnie trzeba zmierzać do celu i po prostu być [...], przyroda ujawnia nieskończone bogactwo form, takie też jest nasze życie emocjonalne [...], dominujące i słabe tony natury to uczucia w naszym życiu uczuciowym” [220, s. 4]. Nomadyczna natura człowieka od wieków nakazywała mu wędrówkę w poszukiwaniu sacrum, prawdy i piękna: z jednego miejsca – celu do kolejnego. Najlepszym tego przykładem jest zarówno dawny, średniowieczny trakt Drogi Pielgrzyma (norw. Pilegrimsleden), skupiający na całej swojej długości struktury architektoniczne wykreowane w różnym czasie niemal namacalnie przez miejsca¹¹⁹, jak i współczesne projekty artystyczne i architektoniczne, które ruszyły na początku lat 90. XX w. i udostępniają turystom dotąd często niedostępne, piękne zakątki Norwegii¹²⁰.

Wyraźnie zarysowane związki między drogą i celem widoczne są w norweskich krajobrazach i architektonicznych układach przestrzennych – stanowią wyraz wrażliwości Norwegów na żywe, naturalne otoczenie, świadczą o tym, że każde miejsce i składające się na nie formy będące wynikiem działalności człowieka i natury postrzegane są przez nich jako część szerszego kontekstu. Naturalna rzeźba terenu, płaskowyzę poprzecinane głębokimi dolinami i fiordami, wytyczające od wieków kierunki przebiegu ścieżek i dróg, połączyły ściśle kreatywność natury z twórczością artystyczną i architektoniczną człowieka. Zasada ta czytelna jest w podstawowych norweskich strukturach osiedleńczych: zabudowie farmerskiej rozsianej punktowo na całej długości dolin i fiordów, każdorazowo kosmizującej miejsca i biorącej w posiadanie fragmenty przestrzeni pozostające częścią większej całości.

¹¹⁷ Więcej na ten temat w p. 2.6.1.

¹¹⁸ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.5.

¹¹⁹ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.1.

¹²⁰ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.2 i 3.3.

Współczesne realizacje architektoniczne z ostatnich lat wskazują, jak bardzo trafne jest stwierdzenie, że Norwegowie to naród artystów. Norweska twórczość artystyczna zawsze rozwijała się w zgodzie z naturą, jej kształtami, rytmami i holistycznym porządkiem. Naturalność i głęboko zakorzeniona więź z przyrodą sprawiają, że nie tylko obiekty pochodzące z przeszłości, lecz także nowo projektowane stają się bardziej częścią krajobrazu i zastanej struktury niż początkiem całkowicie odrębnie zakomponowanego fragmentu przestrzeni. Często u podstaw ich idei leżą archetypowe motywy doświadczania świata niosące w sobie uniwersalne treści.

2.4. Archetypowe motywy doświadczania świata i kosmizacja przestrzeni

Wiem, gdzie jesion stoi. Yggdrasill się zowie. Lśniąca wilgocią pień jego zroszony. Z niego idzie rosa, co w dolinach spada. Koło Urd studni wciąż zielony stoi.

Mitologia świata. Ludy skandynawskie [178, s. 31]

Ważną rolę w rozwijaniu świadomości ekologicznej i właściwych relacji człowiek–rzeźba, architektura–natura odgrywa proces utożsamiania się w znaczeniu „urzeczywistniania poczucia jaźni”¹²¹. Michael Zimmerman wyróżnia trzy ogólne tendencje doświadczania powszechności (określane utożsamianiem): personalną, ontologiczną i kosmologiczną. Dwie ostatnie mają charakter transpersonalny [100].

Tendencja o charakterze personalnym odnosi się do relacji powszechności z innymi istotami, a także rzeczami (dziełami artystycznymi, architektonicznymi, ulubionymi przedmiotami) oraz pojęciami abstrakcyjnymi (instytucjami, krajami), z którymi podmiot się identyfikuje. Opiera się na doznaniu tych z pozoru odrębnych jednostek jako części własnej tożsamości. Arne Næss pisze: „Jaźnią ekologiczną danej osoby jest to, z czym się ona utożsamia” [188, s. 35].

Tendencja podbudowana ontologicznie odnosi się do doświadczeń powszechności ze wszystkim – jest wynikiem autentycznego doznania istnienia rzeczy. Cytując za Michaelem Zimmermanem: „To, co istnieje, znajduje się na pierwszym planie na tle «nie-istnienia», pustki czy próżni, istnieje w chwilach (regularnie lub czasami) i jest wyrazem przejawiania się Bycia (egzystencji *per se*), jakim sami jesteśmy. Postawa ta

¹²¹ Jaźń jest tu „procesem identyfikacji” [188, s. 35].

jest głęboko ekologiczna i stawia na działania, które pozwalają wszelkim bytom «być» i troszczyć się im o siebie zgodnie z ich «własnym przyrodzeniem»¹²².

Theodore Roszak tak definiuje trzeci rodzaj utożsamiania: „Kosmologicznie podbudowana identyfikacja odnosi się do doświadczeń powszechności ze wszystkim, co jest, poprzez przekonanie, że ludzkie i inne byty są aspektami pojedynczej, rozwojowej rzeczywistości, która z czasem się różnicuje”¹²³. Warwick Fox dodaje, że źródłem idei kosmologicznych może być nauka lub motywy przynależne do mitologii, religii, filozofii spekulatywnej lub wysoce wyspecjalizowanej subdyscypliny fizyki, zajmującej się ewolucją i strukturą fizycznego wszechświata [100, s. 3; 101].

W ujęciu norweskim relacja człowiek–rzeźba–architektura ma charakter transpersonalny i łączy się z pojęciami: „większej Jaźni” oraz „sacrum wewnętrznego” odnoszących się bezpośrednio do natury.

Doświadczenie „sacrum wewnętrznego” Rudolf Otto określa słowem „*numina*” (od łac. *numen* – bóstwo), ponieważ wywodzi się ono z objawienia pewnego aspektu boskiej mocy [148, s. 366]. To, co uznąć można za *numinosum*, dotyczy zewnętrznej przyczyny, dynamicznej egzystencji lub działania, które warunkują podmiot, a nie są wynikiem arbitralnego aktu jego woli. Według Carla Gustawa Junga *numinosum* jest: „albo właściwością widzialnego przedmiotu, albo wynikiem oddziaływania niewidzialnej obecności, wywołującej szczególną zmianę świadomości” [146, s. 9]. Człowiek w zetknięciu z tą rzeczywistością innego rodzaju doznaje uczucia komplementarności, czuje się częścią większej całości. Zwykle towarzyszy temu poczucie pełni, harmonii i porządku.

Przestrzeń sacrum w obrębie zasiedlonego terenu charakteryzuje się zwykle pęknięciem w homogeniczności przestrzeni. Zerwanie to może symbolizować szczelina lub otwór, przez który przebiega *axis mundi* (oś świata) wskazująca na przejście z jednego regionu kosmosu do drugiego (Mircea Eliade) lub na połączenie Nieba z Ziemią (Martin Heidegger) [82, 196].

Przestrzenną manifestacją sacrum są hierofanie mityczne¹²⁴. Należą do nich m.in. kamienie i drzewa – integralne części składowe naturalnego, świeckiego świata [82]. Ucieleśniają one Heideggerowską ideę przestrzenności oraz archetypy, czyli treści nieświadomości zbiorowej, zawsze istniejące a priori, stanowiące równocześnie kulturowe wzorce natury [146, s. 17].

¹²² W oryginale: ‘That which exists is in the foreground against the background of “non-existence”, void or vacuum, it exists at certain moments (regularly or sometimes) and it is an expression of manifestation of Being (existence per se) of what we ourselves are. This attitude is deeply ecological and selects these actions which enable all beings “to be” and to look after themselves in accordance with their “own nature” ‘ [272, s. 102].

¹²³ W oryginale: ‘Cosmologically based identification refers to experiences of commonness with everything that exists through a conviction that humans and other beings are aspects of individual developmental reality which becomes differentiated with time’ [219, s. 400].

¹²⁴ Hierofania (z grec.): *hieros* – święte i *phainomai* – pokazywać się [82, s. 45].

2.4.1. Drzewo

Obraz drzewa przejawia się w norweskiej architekturze i jest odniesieniem do aktu kosmiczacji przestrzeni w formie osi, wokół której rozciąga się nasz świat: bezpieczny, uporządkowany i pełen znaczenia. Określa również sposób, w jaki obiekty stoją i rozwijają się w przestrzeni. Występuje także w procesie narastającego różnicowania, związanym z organicznym sposobem tworzenia architektonicznych form, które na podobieństwo nordyckiego splotu wyrastają z poprzedniej struktury przestrzennej i pozostają integralną częścią otoczenia. Drzewo – archetyp i kulturowy wzorzec natury – to trwanie, rozprzestrzenianie i narastające różnicowanie. Stało się symbolem życia, może mieć więc i utylitarne znaczenie. Według Arnego Næssa: „Drzewo jest życiem, a nie przedmiotem ani zasobem. Pozostając świadomym, że jest żywą istotą, ma również wartość użytkową jako belka w konstrukcji domu”¹²⁵.

Niektóre odmiany drzew odegrały szczególną rolę w wierzeniach i życiu codziennym Norwegów. Najważniejszym z nich był jesion¹²⁶. Potężny jesion Yggdrasil wyobrażał *arbor mundi* – kosmiczne drzewo pojawiające się w skandynawskiej mitologii. Jego trzy korzenie tworzyły fundament świata, a konary wplecione były w dziewięć mitycznych krain, w tym też w tę zamieszkałą przez ludzi¹²⁷. Drzewo to wyrażało ideę osi świata i było symbolem wciąż odradzającego się życia. Jeden z jego korzeni sięgał do mrocznego źródła Urd w Asgardzie, które dostarczało mu życiodajnej wody i zapewniało nieśmiertelność [178].

Niezwykłe plastyczny, antropomorficzny, rozłożysty pokrój tego drzewa urozmaicał surowy krajobraz Norwegii i podsyczał wyobraźnię artystów. Stał się jednym z najważniejszych symboli w skandynawskiej kosmologii; można w niej przeczytać: „Pierwsi ludzie powstałi z kawałków drzew, w które bogowie tchnęli duszę, które obdarowali też mądrością i chęcią do działania oraz umiejętnością mówienia i po-

¹²⁵ W oryginale: ‘A tree is life, not an object or a resource. It is a living creature which even recognizing this, also has a useful value as a beam in the house construction’ [185, s. 141].

¹²⁶ Na przestrzeni wieków Norwegowie wykorzystywali drewno jesionu do budowy łodzi, a korę w celach leczniczych [178, s. 35].

¹²⁷ Według skandynawskiej mitologii Yggdrasil wznosił się w centrum świata zamieszkałego przez mitycznych bogów. Kraina ta dzieliła się na Asgard i Wanaheim. Poniżej znajdował się Alfheim – kraina elfów, dalej Midgard – świat ludzi, jeszcze niżej – trzy krainy olbrzymów: Jötunheim, Hrimthursheim i Muspelheim. Na samym dole rozciągał się Svartalheim – kraina karłów i Niflheim – świat podziemny z siedzibą umarłych. Jesion miał trzy główne korzenie. Najniższy wyrastał z Niflheimu – królestwa mgły, lodu i zimna, nieopodal studni Hwergemir. Drugi rósł w krainie olbrzymów, skąd czerpał moc ze Studni Wiedzy. Trzeci wyrastał w Asgardzie, nieopodal studni Urd będącej źródłem siły dla drzewa. W potężnych konarach jesionu przebywały liczne stworzenia. Liście kosmicznego drzewa były pożywieniem jeleni, najniższy korzeń podgryzały węże. Mimo tego jesion wciąż się odradzał i w efekcie stał się symbolem życia, który jednak ulegnie zagładzie, gdy nastanie Ragnarök – zmierzch znanego świata [178, s. 30–37].

strzegania świata” [178, s. 27]. Imię pierwszego człowieka brzmiało *Aske*, co w języku norweskim znaczy jesion wyniosły¹²⁸.

Christian Norberg-Schulz określił Norwegów „ludźmi drzew” [197, s. 262]. Analogia między człowiekiem a drzewem nie oznacza, że norweskie formy architektoniczne, inspirowane mitologią, wyglądają jak drzewa. Chodzi tu raczej o ich pokrewną drzewu naturę i o wynikający z tego rodzaj interpretacji znaczenia miejsca, w którym się znajdują¹²⁹. Obiekty tworzące środowisko mieszkaniowe odczytuje się w przestrzeni ze względu na sposób, w jaki stoją, łączą się z podłożem, wznoszą i rozpóścierają – tak oddają ideę drzewa. Przykładem najczęściej podawanym jest tradycyjny norweski spichlerz (norw. *loft* lub *stabbur*) łączący w sobie trzy funkcje: warowni, noclegowni i magazynu [228].

W przeszłości spichlerze budowane były w tradycyjnej drewnianej konstrukcji wieńcowej (norw. *laft*), charakteryzującej się masywnością formy i horyzontalną artykulacją. Były to budynki parterowe. Późniejsze rozwiązania miały już system wieńcowo-słupowy (norw. *stav*). Norweskim określenie *stabbur* oznacza konstrukcję słupową podpierającą piętro, mieszczące magazyn odzieży i sypialnie letnie dla niewiast (norw. *stabb*) oraz magazyn żywności na pierwszym poziomie (norw. *bur*). Średnio-wieczne spichlerze wznoszono w parterze z kłód drewnianych o okrągłym przekroju. Słupy galerii piętra były za to smukłe z romańskim, a później gotyckim detalem. W renesansowych rozwiązaniach stosowano do konstrukcji belki o owalnym przekroju. W kolejnych stuleciach pojawiają się drewniane słupy galerii bogato zdobione dekoracjami nawiązującymi do baroku. W XVIII wieku wprowadzono ganki, co zapoczątkowało budowę spichlerzy piętrowych, z jedną izbą na każdym poziomie. Doskonałym przykładem takiego trzykondygnacyjnego rozwiązania z tradycyjnymi galeriami jest obiekt z Brottveit w dolinie Setesdal. Parter wykonany był w konstrukcji wieńcowej, a oba piętra w systemie słupowym. Początkowo spichlerze były posadzone na potężnych narożnych głazach lub niskiej ścianie zbudowanej z luźno ułożonych kamieni (il. 14, 15). Od XVIII wieku, aby uchronić magazynowaną na parterze żywność przed gryzoniami i wilgocią, ustawiano je na pniakach lub stosowano do podparcia krótkie słupy o okrągłym przekroju, łączone w celu usztywnienia za pomocą specjalnego zamku z poziomą ramą¹³⁰ (il. 16, 17).

¹²⁸ „Z jesionu bogowie ukształtowali mężczyznę, któremu dano na imię *Aske*, a z olszy powstała niewiasta o imieniu *Emble*” [178, s. 28].

¹²⁹ W oryginale: „Die Norweger hingegen sind eher »Baummenschen«. Die Analogie von Mensch und Baum bedeutet aber nicht, das norwegische Häuser wie menschliche Körper oder gar wie Bäume aussehen. Vielmehr geht es um eine Interpretation der Umwelt. Die alten Bauten zeichnen sich aus durch die Art, wie sie stehen, sich aufrichten, sich ausbreiten“ [197, s. 262].

¹³⁰ Słupy stawiano na kamieniach, a minimalna odległość podłogi od ziemi wynikała z dystansu, którego nie mogły pokonać myszy, kiedy ściągnięto się wejściową drabinkę. W celu ochrony przed gryzoniami wznoszono też rozchodzące się ku górze wspornikowo nadwieszono ściany [252, s. 46].



a)



b)

Il. 14. Spichlerze z XVIII w. w gospodarstwie Bjørnstad;
obecnie eksponowane w skansenie Maihaugen k. Lillehammer:

a) spichlerze wokół placu gospodarczego, b) spichlerz w obrębie podwórza mieszkalnego; (fot. E.C.)

Spichlerze są zwykle najstarszymi budynkami w gospodarstwach farmerskich i stanowią formy rzeźbiarskie zwracające się na zewnątrz. Każdy z nich wznosi się w zespole jako autonomiczna forma – drzewo i reprezentuje jedność materiału, konstrukcji i formy. Ta właściwość łączy spichlerz z Heideggerowską grecką świątynią – podobnie jak ona jest on wynikiem zinterpretowanej konfrontacji z naturą i otoczeniem. Norberg-Schulz pisze: „Obiekt daje wrażenie statycznego układu i odzwierciedla powszechne spotkanie nieba i ziemi” [197, s. 263].



Il. 15. Drewniany spichlerz z początku XVIII w.
usytuowany na kamiennej podmurówce;
skansen Maihaugen k. Lillehammer (fot. E.C.)



a)



b)

Il. 16. Drewniany spichlerz z XVIII w. usytuowany na drewnianych podpórkach w gospodarstwie Skjåktunet; skansen Maihaugen k. Lillehammer: a) widok ogólny, b) detal zdobienia; (fot. E.C.)

W zależności od okręgu spichlerze przybierały różne formy. Różnorodność ta wiązała się ściśle z krajobrazem, kontekstem miejsca oraz uwarunkowaniami kulturowo-regionalnymi¹³¹.



Il. 17. Drewniany piętrowy spichlerz z XVIII w. w Bygdamuseum w Lom (fot. E.C.)

¹³¹ W górach Telemarku miały typowo drzewiasty kształt – węższą podstawę i znacznie szersze piętro. Galeryjki i framugi drzwi zdobione były zwykle misterną snycerką. Detal naśladowujący motyw drzewa podkreślał ich rzeźbiarstwo, mającą swą źródłowość w naturze. W rejonie Binenseen artykulacja formy była surowsza, ponieważ stanowiła odniesienie do kształtu nagich skał. We wschodniej Norwegii spichlerze miały postać prostej skrzyni o węższej podstawie. Tego typu obiekty można było również spotkać w lasach Szwecji i Finlandii.



a)



b)

Il. 18. Chata noclegowa w gospodarstwie nad jeziorem Strynsvatnet k. Strynu:
a) widok ogólny, b) zbliżenie od frontu; (fot. E.C.)

Pieczołowicie odnowione spichlerze stanowią dziś wizytówkę gospodarstw farmerskich¹³². Posadowione zwykle nieco ponad poziomem terenu, aby ograniczyć dostęp wilgoci, ich drzewiaste formy upodabniają je bardziej do obiektów unikatowych niż do magazynów. Współczesne spichlerze malowane są na kolor czerwony, barwę informującą o funkcjach gospodarczych lub wspólnotowych. Tę samą barwę mają chaty noclegowe, których forma często naśladuje tradycyjne spichlerze. Zimą obiekty te służą za spiżarnie (il. 18).

Współcześni norwescy architekci chętnie sięgają w koncepcjach ideowych po archetypowe motywy – i drzewo jest jednym z nich. Na przykład w założeniu Rundeskogen w Sandnes idea drzewa widoczna jest w kształtowaniu zarówno form budynków, jak i w rozwiązaniu przestrzennym całego zespołu (arch. Helen & Hard AS, realizacja 2013). Osiedle składa się z trzech bloków mieszkalnych o wysokościach od 11 do 16 kondygnacji i łącznej liczbie 114 mieszkań. Kształt budynków jest pewną metaforą formy drzewa – parter, gdzie zlokalizowano funkcje serwisowe: strefę wejściową, komórki lokatorskie, pomieszczenia wspólnotowe oraz miejsca na rowery, jest smukłym „pniem” przechodzącym w „korzenie podporowe”, a część mieszkaniowa, usytuowana na wyższych kondygnacjach, stanowi rozbudowaną przestrzennie „koronę”. Efekt ten dodatkowo pogłębiają nieregularnie rozmieszczone okna i zróżnicowana ich wielkość oraz użyte materiały wykończeniowe elewacji: boazeria drewniana w przyziemiu oraz blacha o trójkątnej fakturze stanowiąca okła-

¹³² „Obecnie jest to często jedyny stary budynek w gospodarstwie – starannie odnowiony i pomalowany [...]. To właśnie loftem chwali się gospodarz przed gośćmi. W lecie pięterko przeznaczone było na izbę gościnną. Na co dzień sypiały tam niezamężne córki farmera. Wówczas usuwał on na noc wiodące na górę schodki” [213, s. 84].

dzinę ścian i dachu na wyższych piętrach. Wyrafinowana geometria obiektów zapewnia ekspresję wizualną – ich sylwetka i wglądy perspektywiczne ulegają znaczącym zmianom wraz z przemieszczaniem się użytkownika, jakby chodziło się po lesie. Teren osiedla został również odpowiednio ukształtowany, co podkreśliło lekkość i finezję drzewiastych kształtów oraz zapewniło niczym niezakłócony widok na fiord. Wyposażenie placów zabaw zostało umiejętnie ukryte w strefie przyziemia budynków, u ich podstawy. Zaprojektowano także sad z drzewkami owocowymi i krzewami jagodowymi przypisanymi do każdego z mieszkań. Projekt zespołu powstał między dzielnicą przemysłową a osiedlem o intensywnej, niskiej zabudowie, co stworzyło tło dla zaakcentowania miejsca dzięki nietypowym, zwracającym się ku słońcu formom wieżowym.



Il. 19. Współczesny dom mieszkalny nad jeziorem Strynsvatnet w rejonie Strynu (fot. E.C.)

Obraz drzewa odnaleźć można również w sposobie modelowania tradycyjnego norweskiego domu. Charakteryzuje się on mocnym zakorzeniem w skalnym podłożu i wznoszącą się lekką strukturą piętra, o większym obrysie niż parter. Jej rozłożysty pokrój, niczym roślina, rozwija się wertykalnie z powierzchni ziemi – oddaje ideę wzrostu i rozpościerania się w otoczeniu, stanowi tym samym element większej całości, integralnego i zrównoważonego układu. Przykłady takich domów odnaleźć można na terenie całego kraju (il. 19–21).

W Norwegii projektowanie zespołów mieszkaniowych różniących się dramatycznie od reszty otoczenia jest niezwykle rzadkie. Bardziej popularne wydają się być działania addytywne – uzupełnianie zabudowy i adaptowanie jej do nowych funkcji. Przejawia się w nich archetypowy obraz odczytywany jako narastające różnicowanie.



Il. 20. Współczesny dom mieszkalny w Hellesylt nad Geirangerfjord (fot. E.C.)



Il. 21. Współczesna zabudowa mieszkaniowa w Lillehammer (fot. E.C.)

Niczym stale rozgałęziające się drzewo jest ono widoczne w każdej skali wznoszonych obiektów. Aby lepiej zrozumieć, na czym polega ta unikalna cecha norweskiej architektury, wystarczy przyjrzeć się misternym, miękkim splotom obecnym w skan-

dynawskim wzornictwie zarówno w sztuce zdobniczej, jak i użytkowej. Wszystkie elementy każdego artystycznego splotu przenikają się nawzajem i w efekcie dają jeden zamknięty i skończony wzór. Podobna zasada czytelna jest w architekturze. Organiczna strukturalność, czyli łączenie istniejącej formy z nową, opiera się na przekonaniu, że każdy akt twórczy poprzedzony jest innym. I tak nowe domy lub całe zespoły mieszkaniowe uzupełniają istniejącą już zabudowę, splatają się z nią i harmonijnie przenikają, co w konsekwencji powoduje większą złożoność i różnorodność doznań zmysłowych. Możliwy jest także stały dialog z archetypem – na jego podstawie generuje się nowe wzorniki. Doskonałym przykładem jest osiedle mieszkaniowe Giskehagen w Oslo (arch. Niels Torp, realizacja 1983–1985) umiejętnie wplecione w ekstensywną tkankę podmiejskiej dzielnicy willowej Oslo i organicznie przenikające się z leśnym ekosystemem. Układ zespołu uzyskał południową ekspozycję z widokiem w kierunku Oslofjordu. Założenie składa się z domów usytuowanych tarasowo, grupowanych od pięciu do dziesięciu w szeregu. Tworzą one zróżnicowane układy jednostek sąsiedzkich – łączą organiczność swobodnego układu warstwicowego z rygiem uliczki mieszkalnej oraz dużej, otwartej wspólnej przestrzeni z małymi, domkniętymi prywatnymi dziedzińcami. Struktura zespołu stanowi zestaw indywidualnych światów, zespolonych w budowlę zbiorową. Domy mają formę tradycyjną, archetypową, wzbogaconą jednak detalami stylów najnowszych. Komunikację kołową w zespole wydzielono od pieszej. Dzięki wpleceniu nowych form w zastany kontekst przestrzenny zachowano wiele starych drzew, które stały się integralną częścią zaprojektowanej kompozycji. Są one elementami wprowadzającymi identyfikację, tworzą zróżnicowaną przestrzeń wokół domów i podkreślają ich indywidualność. Wywołują też interesujące efekty świetlne. Promienie słoneczne są filtrowane przez korony drzew, rozjaśniają w ten sposób przestrzeń miękką poświatą nazywaną „nordyckim światłem”¹³³. Staje się ono subtelnym tworzywem budującym przestrzeń i dostarczającym zróżnicowanych doznań estetycznych. Tarasy, na których posadowiono nowe obiekty, umocniono potężnymi kamieniami. Zostały one tak ukształtowane, aby zapewnione było optymalne doświetlenie jednostek mieszkaniowych i satysfakcjonujący widok na cały zespół. Równocześnie tworzą granicę między przestrzeniami o różnym charakterze. Zespół Giskehagen to przykład architektury dopełnienia: architekt uwzględnił w swojej idei zastaną przestrzeń i na tej podstawie wykreował nową strukturę przestrzenną niczym drzewo przenikającą się z poprzednią [60] (il. 22).

¹³³ Zjawisko „nordyckiego światła” wykorzystał S. Fehn w Nordyckim Pawilonie na Biennale Architektury w Wenecji w 1962 r. Trzy świetliki wprowadzające światło do wnętrza zorganizowano wokół trzech rosnących drzew, dzięki temu uzyskano ciekawy efekt świetlny [102, s. 15].



a)



b)

II. 22. Zespół mieszkaniowy Giskehagen w Oslo:
a) strefa wejściowa, b) widok od strony prywatnych ogrodów; (fot. E.C.)

Specyficznym ujęciem norweskiej tradycji wiążącej się z archetypem drzewa jest *straight revitalism* oznaczający odtwarzanie dawnej architektury i rehabilitację dzielnic zabytkowych przez budowanie w nich nowych domów, co pozwala zachować

ciągłość i stymuluje rozwój wzorników. Jednym z przykładów przenikania się starej struktury z nową są założenia będące przekształceniami i adaptacjami przemysłowych stref przy nabrzeżu w udane kompleksy handlowe, biurowe, kulturotwórcze i mieszkalne. Powstałe w ten sposób założenia funkcjonują na granicy dwóch środowisk morza i miasta – daje to duże bogactwo rozwiązań formalnych i funkcjonalnych¹³⁴.

Drzewo kojarzone jest z symboliką życia i wzrostu, kamień natomiast to tworzywo budujące materialny świat, dające oparcie i ochronę. Stanowi niejednokrotnie rdzeń, na którym wszystko spoczywa lub w którym wszystko się zawiera.

2.4.2. Kamień

Kamień wiąże się z wyobrażeniem podstawy i podwaliny wszystkiego, co zostało stworzone, ze swego rodzaju pramaterią stanowiącą oparcie dla wszelkich form lub chroniącą je w swoim wnętrzu. Kamienna granica wyznacza przestrzeń sacrum, w której każdorazowo dopełnia się akt kosmizacji.

Położenie geograficzne Norwegii ze specyficzną rzeźbą terenu i budową geologiczną sprawiły, że formy architektoniczne sytuowane są bezpośrednio na skalnym podłożu lub wewnątrz formacji skalnych. Rzeźba Bårda Breivika *Gulating Gulen* jest najlepszą prezentacją tego rozwiązania. Wyłaniająca się wprost ze skały kamienna ściana o bogatej tektonice ukazuje źródło wszelkiej rzeźbiarstwa – stałe rozwijanie motywu strukturalności widoczne we wszystkich formach tworzonych przez naturę. Kamień jawi się podstawowym tworzywem rzeźbiarskim, z którego można budować formy przestrzenne i na podobieństwo reliefu drążyć i konstytuować przestrzenie architektoniczne.

Najstarsze zachowane dzieła sztuki rzeźbiarskiej w Norwegii to wyobrażenia w kamieniu¹³⁵. Jak trafnie zauważyła Elizabeth Seip: „Kamień w norweskiej archi-

¹³⁴ Więcej na ten temat w podrozdz. 4.4, 5.2 i 5.3.

¹³⁵ Ryty naskalne pierwotnie wyobrażały naturę jako symbole zwierzyny łownej. Najstarsze zachowane reliefy pochodzą z lat 5000–1500 p.n.e. i zostały odkryte w górskich okolicach Nordland i Nord-Trøndelag oraz Finnmark. Wyobrażenia przedstawiały renifery, łosie, jelenie i niedźwiedzie (np. Hjemmeluft k. Alty – ryty z lat 2500–6000 p.n.e. przedstawiały: renifery, ludzi, łodzie i broń; Frostatinghaugen k. Frosta, Nord-Trøndelag – ryty z roku 3500 p.n.e., ryty z Bøla, Sagelv, Vingen i Ausevik). W epoce brązu zaczęły pojawiać się wzory geometryczne, z których wykształciły się stylizowane wizerunki natury o charakterze mitologicznym. Zwłaszcza zabytki z epoki wikingów ukazują reliefy o wysokiej wartości estetycznej. Przed rokiem 400 p.n.e. wykształcił się styl z motywami orłów, wilków i węży, który przetrwał do czasów średniowiecza. Ostatecznie zakrólowały jednak motywy chrześcijańskie, odnalezione we wschodniej części kraju. Specyficznym rodzajem kamiennego reliefu były runiczne napisy. Na wyspie Svanøy znajduje się kamienny krzyż św. Olava pokryty, niczym tatuażem, runicznym pismem. Do zachowanych kamiennych wyobrażeń z XI–XIII w. należą: Eysten Rex – marmurowa głowa króla Norwegii Øystein Magnussona (1088–1123) z klasztoru Munkeliv w Bergen i rzeźby z katedry Nidaros w Trondheim. Katedra w Nidaros jest przykładem rzeźby ukształtowanej w kamieniu zarówno pod wpływem techniki angielskiej, jak i francuskiego gotyku [281, s. 1].

tekturze był w przeszłości zarezerwowany dla najmniejszych i największych projektów” [228, s. 1]. Pierwszą grupę reprezentowały myśliwskie domki, drugą – kościoły i fortece. Do romańskich kościołów wybudowanych w XI w. i XII pod wpływem tradycji, zaszczerpionych przez anglosaskich misjonarzy, należały świątynie w Kviteseid, Ringsaker, Trondenes k. Harstad, Nidaros, Stavanger oraz Gamle Aker w Oslo i Mariakirken w Bergen. W XVII wieku i XVIII, gdy Norwegia znajdowała się pod duńskim panowaniem, daje się zaobserwować wpływ europejskiego renesansu i baroku, widoczny w kamiennych i ceglanych twierdzach rozsianych po całym kraju. Mocno zgeometryzowane plany i różnorodność kształtów tych budowli wynikały niejednokrotnie z bogatej rzeźby terenu i lokalnych warunków. Do najbardziej imponujących założeń tego typu należały Vardøhus (z 1738), zamek Akershus i twierdza w Oslo (1700), Fredrikstad (1660), Fredriksten Forteca w Halden (1665) i Kristiansen Festning w Trondheim (1684) (il. 23). Wpływ baroku widoczny był również w kamiennych rezydencjach z lat 1650–1660, jak chociażby w baronii Rosendal oraz kościołach w Røros (z 1784) i Kongsberg (1761) [254].



Il. 23. Twierdza Kristiansen Festning w Trondheim (fot. E.C.)

Ålesund jest interesującym przykładem miasta pierwotnie drewnianego (zniszczono go wskutek pożaru), a wzniesionego od nowa w stylu Jugend, głównie z granitu. Białe kamienne fasady kamienic szczelnie wypełniają cały półwysep, na którym zbudowano strukturę miejską. Otaczają one port, a ich fasady schodzą nisko nad lustro wody i tym przywołują włoskie klimaty Wenecji.

Do architektów tworzących kamienną architekturę o cechach rzeźbiarskich należał przedstawiciel norweskiego romantyzmu Olaf Nordhagen. Wzniesiona według jego projektu Biblioteka Publiczna w Bergen (z 1917) to architektoniczna struktura wyko-

nana z ociosanych kamiennych bloków, które nadawały elewacjom przestrzenny, rzeźbiarski charakter.

Kamienne okładziny stają się w kolejnych latach elementem dekoracyjnym budynków – ewoluują od geometrycznie obrobionych bloków, po naturalnie ukształtowane, łączone bezspoinowo kamienie. Obecnie preferowane są występujące lokalnie materiały wykorzystywane jako tworzywo rzeźbiarskie zarówno w sztuce, jak i w architekturze. Całą współczesną norweską rzeźbę wykonuje się w kamiennych rodzimych materiałach, w tym granitach z Larvik i Diabas. Kamieniołomy w Løvgavlen i Leivset dostarczają marmuru Norwegian Rose, który znalazł zastosowanie w takich obiektach, jak: ratusz i lotnisko Gardemoen w Oslo, katedra Nidaros w Trondheim oraz rzeźby i plac marmuru z imponującymi kamieniczkami w centrum Fauske.

Norwegowie mają duże doświadczenie w zakresie drążenia grot i tuneli¹³⁶, badaniu właściwości górotworu, przeprowadzaniu analiz geologicznych, wykonywaniu odwiertów i prowadzeniu robót strzelniczych. Miejsce pod budynki tworzy się na skruszonych i wyrównanych skałach. Nowo projektowane lotniska powstają na odpowiednio przygotowanym gruncie skalnym. Podobnie drogi i autostrady kuje się i wycina w skale. Ze względu na górzysty charakter terenu wiele obiektów sytuowanych jest pod ziemią. Należą do nich: elektrownie wodne, zbiorniki ropy naftowej, oczyszczalnie wody, stacje metra, instalacje wojskowe i obiekty sportowe. Wśród inwestycji pojawiają się również założenia o funkcji użyteczności publicznej i mieszkaniowej, często o pionierskim, eksperymentalnym charakterze. Doskonałym przykładem tych ostatnich są podziemne apartamenty – Hotel SUB Stokkøya (arch. Pir II Arkitektkoutor AS, realizacja 2009).

Pojęcie ograniczenia definiuje miejsce szczególne – przestrzeń wydzieloną z otoczenia na podobieństwo naturalnych grot i jaskiń skalnych¹³⁷ lub fragment przestrzeni z zaakcentowaną granicą [194]. Kamienny płaszcz, niczym pieczara z mitycznym głazem wewnątrz, dyskretnie okrywa ludzkie dzieła. W głębi wydrążonej góry lub skalnego klifu tworzona jest architektoniczna przestrzeń. Kamień staje się rdzeniem, w którym wszystko się zawiera.

Sytuowanie obiektów pod ziemią wynika często z ich utylitarnych funkcji wymagających zapewnienia odpowiednich, naturalnych warunków środowiska i maksymalnego bezpieczeństwa. Ukrycie pod ziemią znacznej kubatury może też łączyć się bezpośrednio z intencją ochrony życia. Motyw surowej, twardej skorupy mieszczącej w sobie delikatne i subtelne wnętrza często powraca w wielu, niekiedy zaskakujących, rozwiązaniach architektonicznych. Przestrzennym odwzorowaniem tej idei jest Roślinna Arka Noego zlokalizowana na dalekiej północy Norwegii – wyspach Svalbardu.

¹³⁶ Najdłuższy tunel drogowy świata (Laerdalstunnelen) – liczący 24 510 m – powstał w Norwegii. Łączy Laerdal oraz Aurland, region Sogn i Fjordane (realizacja 2000) [241, s. 175].

¹³⁷ Przykładem naturalnej jaskini tworzącej „przestrzeń architektoniczną” jest kościół Trolli – Trollkirka k. Bud, rejon Møre og Romsdal. Jaskinia długości ok. 70 m składa się z „trzech sal”, z perforowanego stropu spada kaskadą strumień prosto do kamiennej niecki.

To nietypowe założenie architektoniczne powstało w wyniku współpracy Norwegii z Bill & Melina Gates Foundation w zakresie inicjatywy uratowania 95% biologicznej dywersyfikacji światowych zbiorów żywności zagrożonych modyfikacjami genetycznymi i zmianami klimatu. Ma ono posłużyć za globalną sieć bezpieczeństwa światowych zasobów zbożowych. Ziarna są wprawdzie przechowywane w międzynarodowych bankach genów, ale z uwagi na istniejące zagrożenie w wielu miejscach na świecie (wynikające z braku zapewnienia odpowiednich warunków do przechowywania zasobów lub ryzyko zniszczenia w wyniku istniejących konfliktów zbrojnych lub klęsk żywiołowych) banki te są narażone na utratę zbiorów.

Globalny Skarbiec Nasion na Svalbardzie (arch. Barlindhaug Consult AS: Peter W. Søderman, Louis Lunde, Trond A. Hansen, arch. krajobrazu Multiconsult AS. Oslo, realizacja 2008) położony jest na Svalstveien u podnóża Platåfjellet niedaleko miasta Longyearbyen. Nasiona zbóż i dzikich roślin przechowywane są w stanie głębokiej botanicznej hibernacji (w temp. -18°) dla przyszłych pokoleń. Pierwotnie gromadzono je w starej kopalni, obecnie są składowane w specjalnie do tego celu zaprojektowanej przestrzeni. W strefie wejściowej do obiektu znajduje się architektoniczna brama Svalbard Global Seed Vault, w formie migającej sygnalizacji świetlnej, autorstwa Dyveke Sanne. Betonowe, wysokie na 2,5 m ściany tego nietypowego portalu, wcinające się w skaliste zbocze góry artysta wzbogacił dekoracją z tłuczonego szkła i kryształu dającą efekt świetlnej iluminacji w czasie długiej, polarnej nocy. Skarbiec Nasion składa się z trzech sal wydrążonych w głębi arktycznej góry, ponad 100 m pod powierzchnią ziemi, co ma zapewnić przetrwanie zbiorów w wypadku wybuchu jądrowego. Każda z sal ma ok. 1500 m^3 objętości: 25 m długości, 10 m szerokości i 6 m wysokości. Dzięki tak dużej kubaturze można tu przechowywać ok. 4,5 mln próbek nasion z całego świata¹³⁸, po 500 ziaren z ok. 3 mln gatunków roślinnych reprezentujących każdy rodzaj zbóż na naszej planecie. Dziedzictwo ziemi jest w ten sposób chronione przez nią samą w głębi góry¹³⁹. Położony na Spitzbergenie obiekt można zaliczyć do architektury wykreowanej w „perspektywie wieczności”¹⁴⁰ – to dzieło celowe. Tak, jak tradycyjny norweski spichlerz oderwany od ziemi miał za zadanie chronić ziarna dla małej społeczności związanej z danym miejscem, Skarbiec Nasion umieszczony w sztolniach zapewnia ochronę nasion dla całej planety. Obiekty lokalizowane w głębi ziemi mogą wywoływać refleksję nad przyszłością świata zagrożonego naturalnymi katastrofami, zmianami klimatycznymi i niszczycielską

¹³⁸ Przechowywane nasiona są różnej wielkości: od ziaren maku po wielkość orzechów kokosowych, mają też różną trwałość przechowywania, np. ziarna groszku zachowują swe właściwości w stanie zamrożonym przez okres 20–30 lat, podczas gdy słonecznik zachowa zdolność kiełkowania nawet przez kilkaset lat. Obecnie przechowywanych jest tu 526 000 gatunków roślin [315, s. 1].

¹³⁹ Projekt nagrodzony Årets anlegg (2008), Byggegallaen [269, s. 46].

¹⁴⁰ „Pojęcie architektury umieszczonej w «perspektywie wieczności» dotyczy obiektów mających na celu zapewnienie przetrwania dziedzictwa naturalnego i kulturowego planety, roślin, zwierząt, sygnałów cyfrowych, dokumentów papierowych, a także sztuki norweskiego złotego wieku” [24, s. 10].

działalnością człowieka związaną z niepokojącymi konsekwencjami rozwoju technologicznego [315].

Sytuowanie przestrzeni użytkowych we wnętrzu skały ma często na celu ukrycie ich dużej przytłaczającej kubatury, która mogłaby spowodować dysonans w istniejącym krajobrazie. Do jednej z największych na świecie jaskiń wykorzystanej do celów rekreacyjno-sportowych należy olimpijska hala w Gjøvik (norw. Gjøvik Olympiske Fjellhall, arch. Moe-Levorsen, realizacja 1993). We wnętrzu góry, gdzie utrzymuje się stała temperatura -8°C , zaprojektowano pomieszczenia do użytku publicznego, takie jak: sala wielofunkcyjna, basen i cafeteria [266].

Niemal połowa z 400 działających na świecie podziemnych hydroelektrowni zlokalizowanych jest w Norwegii. Do jednych z największych w Europie należy Sima Kraftverk położona w Simadalen, 6 km na północ od Eidfjord. Hydroelektrownia działa od 1980 r., cały obiekt umieszczono wewnątrz góry – 700 m w głębi litej skały. Roczna produkcja pokrywa 18-miesięczne zapotrzebowanie na prąd miasta wielkości Bergen, liczącego ok. 220 000 mieszkańców [241, s. 145]. Ukrywanie infrastruktury pod ziemią, w specjalnie do tego celu wydrążonej i zaprojektowanej przestrzeni wpływa znacząco na jakość naturalnego środowiska i nie zakłóca rytmu życia lokalnych ekosystemów.

Obok realizacji całkowicie ukrytych pod powierzchnią ziemi istnieje grupa rozwiązań, w których obiekt jest częściowo widoczny dzięki punktowemu penetrowaniu skalnego płaszcza przez niektóre elementy jego formy. To przenikanie się dwóch struktur: naturalnej i wykreowanej przez człowieka uzyskiwane jest dzięki usunięciu części naturalnej tkanki skalnej i zastąpieniu jej sztucznym „implantem”.

Przykładem takiego obiektu jest stalowo-szklana struktura w Ropeid Ryfylke (arch. Jansen & Skodvin Arkitekt, realizacja 2004). Transparentna, bogato rozrzeźbiona forma budynku została perfekcyjnie wtopiona w wyciętą w zboczu fiordu półkę skalną. Dzięki temu uzyskano we wnętrzu założenia panoramiczny widok na okolicę.

Kolejny przykład to pionierskie założenie Holmestrand, Vertical Landscape Urbanism (arch. L.E.F.T., STUDIO hp AS, projekt koncepcyjny 2008) zaprojektowane w klifie Oslofjordu. Obiekt ten został perfekcyjnie zintegrowany z naturalną formacją skalną i pełni rolę łącznika spinającego rozerwaną klifem tkankę miasta – centrum u jego stóp i przedmieścia na jego szczycie. W idei projektu wykorzystano na potrzeby mieszkaniowe grotty skalne i urwisko. Wysoki na 85 m klif pełni funkcję zasadniczego elementu konstrukcyjnego. Infrastrukturalną osią założenia jest szyb windy łączący szczyt urwiska z jego podstawą. Wewnątrz naturalnej formacji skalnej zaprojektowano biura oraz przestrzenie służące kulturze i rozrywce. Na samym szczycie umieszczono część mieszkalną. W dolnej części szybu, w wykutych skalnych grotach połączonych systemem korytarzy z resztą kompleksu znajdują się funkcje służące wydarzeniom kulturalnym: sala konferencyjna i sala kinowa oraz chłodne pomieszczenia do przechowywania serów, leżakowania koniaku i dojrzewania pieczarek. Przestrzeń między ścianą klifu a basenem zatoki zaadaptowano na potrzeby wypo-

czynku i imprez kulturalnych. Jest tu również przewidziany park publiczny, hotel i przystań jachtowa.



a)



b)

Il. 24. Centrum Turystyczne Nordkapphall na skalistym klifie Nordkapp:
a) widok ogólny, b) strefa wejściowa; (fot. Anna Wojtas-Harań)

Centrum Turystyczne Nordkapphall to przykład założenia usytuowanego częściowo na powierzchni i we wnętrzu klifu. Obiekt wzniesiono w północnej Norwegii na Przylądku Północnym (Nordkapp), na wysokości 307 m n.p.m., w miejscu, gdzie od listopada do końca stycznia panują głębokie ciemności, a od połowy maja do końca lipca trwa dzień polarny. Widoczna na klifie część struktury mieści strefę wejściową, sklep, pocztę i restaurację Compass na około 250 osób z widokiem na Morze Barentsa (il. 24). Kondygnacje podziemne wydrążono w skale, wokół klatki schodowej powstała otwierająca się przez dwa poziomy przestrzeń holu, od którego poprowadzono pochyły korytarz – zlokalizowano w nim przestrzenie wystawiennicze, ukazujące historię przylądka Nordkapp, kino, wyświetla się w nim film o czterech porach roku w Finnmarku, oraz kaplicę ekumeniczną St. Johannes Kapell. Korytarz kończy się barem szampańskim oraz wykutym w skale tarasem widokowym. Ideą założenia była intencja częściowego ukrycia znacznej kubatury obiektu w głębi klifu. Pierwsza bowiem budowla – Stoppenbrinks Champagne Pavillon (powstała w tym miejscu w 1892) miała niewielkie rozmiary. Był to drewniany budynek na planie ośmiokąta narażony na kapryśne, surowe warunki atmosferyczne, w Pavillon można było zakupić pocztówki i szampana. W następnych latach zastąpiono go nieco większym. Wzniesiony w 1959 r. Nordkapphall był przebudowywany do obecnej postaci nowoczesnego obiektu turystycznego w latach 1988 i 1997. Dzięki ukryciu części formy pod powierzchnią ziemi zachowano odpowiednią skalę założenia w otwartym krajobrazie. Otaczający obiekt płaskowyż urozmaicono jedynie projektami artystycznymi: pomnikiem Globu (stał się wizytówką Nordkappu; realizacja 1978), postacią kobiecą z dzieckiem i siedmioma okrągłymi płaskorzeźbami – medalami. Wykonane w 1988 r. przez małych artystów pochodzących z siedmiu kontynentów stanowią pomniki ku

czci dzieci – kompozycja rzeźbiarska nosi nazwę *Dzieci świata* (norw. *Verdens Barn*) i symbolizuje radość, przyjaźń i współpracę (il. 25) [330].



a)

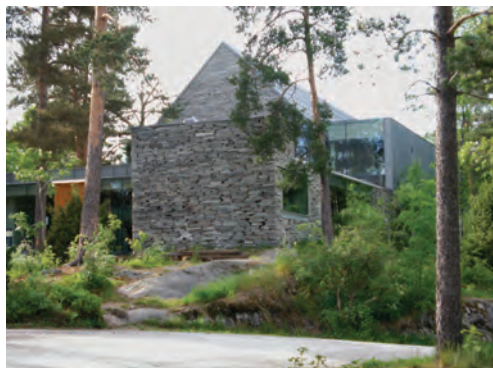


b)

Il. 25. Rzeźby na przykładu Nordkapp – część kompozycji *Dzieci świata* (norw. *Verdens Barn*):
a) kobieta z dzieckiem, b) dzieła małych artystów; (fot. E.C.)

Kamień w formie naturalnej lub przekształconej przez człowieka może współtworzyć w połączeniu z nowoczesnymi technologiami obiekty architektoniczne będące wynikiem kreacji przestrzeni wokół sacrum wewnętrznego. W niektórych rozwiązaniach tego typu rzeźbiarska forma budynku płynnie przenika się ze skałą, na której została posadowiona, i porastającymi teren drzewami – doskonałym przykładem jest skalna świątynia Mortensrud w Oslo (arch. Jan Olav Jansen i Børre Skodvin, realizacja 2001) (il. 26). Kościół i dom katechetyczny stanowią tu jednorodną, emanującą chłodem kamienia i opartą na kącie prostym kompozycję, przełamana ażurową, drewnianą dzwonnica. Niezwykły efekt wywołuje dramatycznie przebijająca się przez posadzkę naturalna skała, na której stoi budynek. Fragmenty ścian sanktuarium wykonane z łączonych bezfugowo bloków z łupanego kamienia zestawione są kontrastowo z dużymi płaszczyznami szklanymi w górnej jego części. Nadaje to elewacji naturalny i przestrzenny charakter (il. 26b). Odmienna, drewniana faktura i koloryt dzwonnicy oraz drzewa penetrujące strukturę założenia tworzą dodatkowe, wertykalne podziały przestrzeni, przez co równoważą całą kompozycję (il. 26c) [276]. Podobny rzeźbiarski sposób zastosowania kamienia łączonego bezfugowo na elewacji obiektu z dachem krytym darnią zastosowano w budynku przedszkolnym Solbakken Barnehave w Trondheim (arch. HSØ Arkitektkontor AS, realizacja 2007)¹⁴¹.

¹⁴¹ Więcej na ten temat w p. 2.6.1.



a)



b)



c)

Il. 26. Kościół Mortensrud w Oslo: a) widok od strony strefy wejściowej, b) zestawienie faktur materiałów i form architektonicznych z naturalnymi, c) widok z wewnętrznego dziedzińca; (fot. E.C.)

Przenikanie się naturalnych form kamiennych z tkanką urbanistyczną w skali krajobrazu jest widoczne w centrum miasta Kristiansund, położonego na trzech wyspach. Zaskakujący widok stanowią wysokie, spiczaste, naturalne głazy będące hołdem złożonym miejscowym osobistościom i ich dziełom (Bäckströmowi – budowniczemu zbiorników, Brinchmanowi – który zapewnił zapasy wody dla miasta, Braeinowi – muzykowi, który zapoczątkował tradycję dorocznego festiwalu operowego oraz Hansonowi – polarnikowi odkrywcy).

Przestrzeń sacrum, wypełniona symbolami, często pozostaje bliska naturze i jej formom. Obiekt architektoniczny obok zamykania się we wnętrzu kamiennej góry

i przenikania się z nią na wiele sposobów może ją wreszcie imitować w sposób bezpośredni lub pośredni – być twórczym przetworzeniem jej formy.

Katedra Morza Arktycznego (norw. Ishavskatedralen) w Tromsø (arch. Jan Inge Høvig, realizacja 1965) z gigantycznym 23-metrowym witrażem autorstwa Victora Sparrego we wnętrzu jest architektonicznym pomnikiem wystawionym naturze i rdzennym mieszkańcom Norwegii (il. 27). Świątynia ma formę archetypową: łączy w sobie wątki góry lodowej i tradycyjnej formy namiotu Saamów. Przypomina też wyłaniającą się z morza skałę na zachodnim wybrzeżu Tromskysten. Czysta biel niezwykle prostej bryły obiektu, utworzonej z betonowych elementów konstrukcji łączonych szklanymi lamelami, przyjemnie kontrastuje z monochromatyczną szarą barwą pobliskich zabudowań. Budynek położony jest na wyspie połączonej ze stałym lądem kłamrą mostu o długości 1036 m, rozpiętą nad cieśniną Tromssundet. Dzięki temu jest on doskonale widoczny od strony morza, zwłaszcza nocą, gdy most jest oświetlony, a katedra jarzy się światłem przedzierającym się przez szczeliny szklanych lameli. W pierwotnym projekcie obiektu nie przewidziano witrażu. Według zamysłu architekta wzrok wiernych miał się kierować na otwierający się za szklaną ścianą naturalny krajobraz – wysokie zawsze ośnieżone szczyty i arktyczną przyrodę [276]. Imponujący witraż powstał później, a przedstawia powtórne przyjście na świat Chrystusa.



Il. 27. Katedra Morza Arktycznego w Tromsø (fot. E.C.)

Pojęcie ograniczenia łączy się z wyznaczaniem czytelnych i jednoznacznych granic definiujących sferę ludzkiej aktywności. Kamień staje się elementem porządkującym przestrzeń zamieszkałą, wprowadzającym pewną umowną jej hierarchię i podkreślającym ważne dla danej społeczności miejsca i drogi. Dzięki temu zostaje zagwarantowane fizyczne bezpieczeństwo, które w odniesieniu do przestrzeni zwykle

zapewniał dom i psychiczna tożsamość, którą zapewniała świątynia. Dla Norwegów poczucie tożsamości oznaczało zawsze identyfikację z naturą¹⁴² – a i jedno, i drugie w pewnym sensie łączyło się z sacrum. Podobnie jak *temenos* wydzielał święty krąg – granicę między sacrum a profanum, tak współczesne kompozycje kamienne wytyczają obszary o różnej aktywności i przeznaczeniu.

Przestrzeń norweskich zespołów mieszkaniowych często kształtowana jest przy wykorzystaniu potężnych, szarych, polnych kamieni. Stanowią one podwalinę, z niej wyrasta właściwa przestrzeń użytkowa, lub tworzą granicę akcentującą strefy o różnym charakterze i stopniu prywatności. Są kompozycją zwartą lub liniową, kamienie niczym starożytny *omfalos* (pępek świata) podkreślają miejsce i skupiają wokół siebie zabudowę. Niejednokrotnie wytyczają ciągi komunikacyjne i kształtują place. Drobne, barwne kamyki tworzą pointylistyczny obraz brukowanej, naturalnej mozaiki pokrywającej pieszę trotuary. Stanowią odznaczającą się kolorystycznie kompozycję i w ten sposób pełnią rolę posadzki naprowadzającej, umożliwiającej orientację i podkreślającej indywidualność poszczególnych ścieżek.

Przykładem osiedla, w którym kamienie współtworzą strukturę i porządkują przestrzeń, jest norweski kwartał mieszkaniowy Grieg w Szwecji autorstwa norweskiego architekta Nielsa Torpa (realizacja 1993). Stanowi on część założenia Hestra w miejscowości Borås obejmującego projekty mieszkaniowe wystawy Exhibition of Scandinavian Housing 1992. W realizacji całego przedsięwzięcia wzięło udział ponad 80 architektów z czterech krajów. Celem wystawy było zaproponowanie alternatywnych rozwiązań eksperymentalnych zespołów mieszkaniowych definiujących na różne sposoby związki architektury z naturą i tworzących tym samym atrakcyjne miejsce zamieszkiwania. Nowoczesne formy architektoniczne zostały misternie wplecione w naturalne środowisko i istniejącą wiejską zabudowę zagrodową. Oprócz norweskiego kwartału Grieg założenie obejmuje jeszcze trzy inne zespoły: szwedzki, duński i fiński¹⁴³.

Kamień jako integralna część naturalnego otoczenia jest tworzywem kreującym przestrzeń kwartału Grieg. Składa się on z trzech wyraźnie zdefiniowanych przestrzeni

¹⁴² Dzień 17 maja – Święto Niepodległości Norwegii obchodzone jest na Hardangerjokulen (1800 m n.p.m.). Ponad trzy tysiące ludzi wędruje na nartach na lodowiec, aby wziąć udział w nabożeństwie pod gołym niebem.

¹⁴³ Szwedzki kwartał Stenhammar (arch. Staffa Premmert) tworzą sześciokondygnacyjne budynki, w których mieszkania zostały tak zaprojektowane, aby okna wychodziły na trzy strony świata. Dzięki temu możliwa jest obserwacja drogi słońca i księżyca oraz panoramiczny ogląd okolicy. Duński kwartał Nielsen (arch. Jens Thomas Arnfred) obejmuje obiekty w formie wachlarza z centralnie usytuowaną szkołą, biblioteką, przedszkolem i budynkiem socjalnym dla osób starszych. Kontakt z przyrodą umożliwiają duże przeszklenia elewacji, rozwiązanie piętra na antresoli oraz wydzielenie przestrzeni dla różnych grup wiekowych w naturalnie ukształtowanym krajobrazie. Fiński kwartał Sibelius usytuowany jest pośród zbiorników wodnych. Schodzące do ziemi dachy pięciokondygnacyjnych budynków oraz wertykalnie ukształtowane elewacje dają możliwość obserwacji szerokiej panoramy okolicznych łąk oraz wschodu słońca [23, s. 4–6].

sąsiedzkich, których terytorium wytyczają szeregi domów i kamienie uformowane w skarpy, murki oporowe, stopnie i ciągi piesze. Kompozycje liniowe akcentują poszczególne progi przestrzenne (granice przestrzeni prywatnej, półprywatnej i publicznej). Ukształtowane w ten sposób zielone przestrzenie są niezwykle różnorodne i zachęcają do wspólnej aktywności (dodatkowo przewidziano wyposażenie zespołu



a)



b)

Il. 28. Kamień jako główne tworzywo budowlane kształtujące przestrzeń zabudowy mieszkaniowej norweskiego kwartału Grieg w Szwecji:
a) cokół budynku, b) granica prywatnych ogródków; (fot. Adam Kasjaniuk)

w grill, zadane miejsca do odpoczynku na wolnym powietrzu, placiki zabaw, bibliotekę i pawilony gospodarcze). Każda jednostka mieszkaniowa ma dodatkowo indywidualny ogródek o unikatowym układzie wynikającym ze zróżnicowanej rzeźby terenu, do którego prowadzą kamienne stopnie. Trzy środowiska mieszkalne połączone są z lokalną, wyłożoną kamiennym brukiem uliczką i parkingiem. Promenadę tę oddziela od założenia mieszkaniowego kamienny wał – granica połączona ze szpalem drzew. Rzędy domów, zróżnicowane jedynie prostym detalem, definiują dodatkowo przestrzeń uliczki i tworzą zabudowę parawanową [63]. Zastosowanie zróżnicowanych materiałów wykończeniowych, niejednakowych wielkości okien, bogactwa faktur i kolorów nadaje całemu założeniu niezwykle ekspresyjny charakter i dzięki użytemu tworzywom doskonale integruje go z naturalnym otoczeniem (il. 28).



Il. 29. Potężne kamienie wytyczające granicę prywatnej przestrzeni w obrębie wewnętrznego dziedzińca zabudowy mieszkaniowej w Øyer (fot. E.C.)

Potężne polne kamienie wytyczające w sposób swobodny granice zespołów mieszkaniowych oraz akcentujące dojścia piesze lub kołowe to częsty widok spotykany w norweskim krajobrazie. Przykładem są: zabudowa w Øyer, w obrębie jej wewnętrznych dziedzińców mieszkalnych kamienie wydzielają przestrzeń prywatną od wspólnej (il. 29), oraz założenie z Huta Szklą i Wieżą Ceramiczną (norw. Glasshytta og Keramiktårnet) w Vikten, na wyspie Flakstadøya, w archipelagu Lofoty (arch. Knut Gjernes Arkitektkontor AS, realizacja: Huta 1992, Wieża 2000), z kształtowanymi latami przez naturę głazami stanowiącymi część surowego, lokalnego krajobrazu. Znalazły one zastosowanie jako materiał budowlany wału ochronnego tworzącego granicę oddzielającą założenie architektoniczne od żywiołu morza. Wzdłuż tej miękko

ukształtowanej bariery poprowadzono ścieżkę spacerową – można z niej podziwiać widoki. Kamienie służą również za podwalinę obu budynków składających się na całą kompozycję. Elewacje zostały wykończone drewnem i darnią [330].



Il. 30. Zabudowa mieszkaniowa skalistej wyspy miasteczka Henningsvær na Lofotach (fot. Anna Wojtas-Harań)



Il. 31. Współczesny dom mieszkalny wzniesiony na skale w Hellesylt nad Geirangerfjord (fot. E.C.)

Obiekty mieszkaniowe w Norwegii budowane są bezpośrednio na skałach, w ten sposób stają się jej kontynuacją w różnych wysublimowanych formach. Imponujące

osiedla domów na przedmieściach Oslo wyrastające wprost ze skalnej ściany nad Oslofjordem to doskonały przykład Heideggerowskiej idei przestrzenności – przedłużenia. Budynek niczym roślina powiązany jest z ziemią – skałą, która stanowi jego naturalne podparcie. Interesujące tego przykłady odnaleźć można zarówno wśród tradycyjnej zabudowy mieszkaniowej (np. domy w Henningsvær na Lofotach (il. 30)), jak i nowoczesnej (np. domy w Hellesylt (il. 31)). Formy architektoniczne stają się dzięki czytelnemu w nich archetypowemu obrazowi kamienia niepodzielną częścią krajobrazu.

Kamień stał się wreszcie inspiracją dla Muzeum Kamieni (norw. Fossheim Stein-senter) wzniesionego w Lom z modelem 8-metrowego kryształu górskiego i unikalnym zbiorem minerałów, w tym „narodowym kamieniem Norwegii – czerwonym tulitem” [241, s. 106].

2.5. Spotkanie gór z morzem – *laft* i *stav* jako zasada konstruowania form przestrzennych

Pewne formy architektoniczne umieszczone w krajobrazie skutkują „zaistnieniem miejsca” w tym samym czasie, gdy ujawniają się kolejno wszystkie jego składowe elementy, informując obserwatora o swojej przyrodzonej naturze.

Martin Heidegger [127, s. 158]

Siedziba ludzka od wieków utożsamiana była z ekstensją ludzkiego organizmu i jego „trzecią skórą”. Stąd tożsamość norweskich założeń architektonicznych uwarunkowana jest w dużej mierze wymaganiami środowiskowymi, użytkowymi i lokalną kulturą. Współczesny drewniany dom mieszkalny ma formę archetypową, wyprowadzoną z ponadsobowych wzorców widocznych w znanych wyobrażeniach: domu wikingów, kościoła słupowego, domu na farmie i drewnianej rezydencji wiejskiej [153]. O powstaniu tzw. stylu norweskiego w architekturze drewnianej można mówić jednak dopiero od drugiej połowy XIX w. W tym czasie ukształtował się spójny i rozpoznawalny wzorzec miejsca zamieszkania łączący w sobie wątki archetypowe z wymogami związanymi z klimatem, typem krajobrazu i sposobem życia użytkowników.

Na przestrzeni wieków rozwinęły się w Norwegii dwa podstawowe typy konstrukcji budynków: wieńcowe (norw. *laft*) i wieńcowo-słupowe (norw. *stav*) [253, s. 39]. Bogactwo współczesnej architektury polega na kombinacji tych odpowiednio przetworzonych zasad konstrukcyjnych, będących odwzorowaniem równowagi kierunków wertykalnych i horyzontalnych obecnych w norweskich krajobrazach.

W metodzie *laft* nawiązuje się do najwcześniejszych drewnianych konstrukcji wieńcowych z kłód, charakteryzujących się masownością i domkniętością formy. Akcentowała

ona horyzontalne elementy krajobrazu, w tym wodę we wszystkich jej przejawach. Drewniane belki układano poziomo, jedna nad drugą, i łączono w narożnikach na tzw. wieńiec (zwęgłowanie). Kształt kłód tworzących pionowe przegrody zmieniał się z upływem lat: od okrągłych, przez owalne i ośmioboczne, po prostokątne, co w efekcie wpływało na wygląd i stopień ekspresji wznoszonych ścian¹⁴⁴. Budowla stanowiła formę, której każdy element stanowił człon integralnego układu. Utworzona z blokowych belek ściana była czymś więcej niż tylko granicą przestrzeni, miała dodatkowo cechy rzeźbiarskie. Na skutek spiętrzenia belek (jedna nad drugą) przegroda, mimo swej masywności, sprawiała wrażenie wznoszenia się i wertykalnego ruchu. Największe napięcie widoczne było w narożnikach obiektu. Ograniczona przestrzeń wewnętrzna budynku potęgowała i wzmacniała tę ekspresję. Pierwszym, który rozpoznał jakość tego układu, był Herman Phelps – porównał pękate słupy drzwiowe ścian szkieletowych norweskich konstrukcji *laft* do „napiętych mięśni”¹⁴⁵. Tego typu rozwiązania stosowano od wczesnego średniowiecza aż po czasy współczesne we wschodniej, środkowej i północnej Norwegii, w okręgach: Telemark, Setesdal, Numedal, Hallingdal, Valdres, Trøndelag i Finnmark [252, s. 40] (il. 32–34).



Il. 32. Dom mieszkalny z XVIII w. w gospodarstwie Skjåktunet
wybudowany w systemie konstrukcyjnym *laft*;
obecnie eksponowany w skansenie Maihaugen k. Lillehammer (fot. E.C.)

¹⁴⁴ Drewniane bale o przekroju okrągłym stosowano już w XIII w. i XIV. Pierwsze rozwiązania budynków charakteryzowały się wysunięciem bali poza węgiel ściany wieńcowej (ostatki), w późniejszych wariantach zaniechano tego, pojawiła się za to zewnętrzna okładzina z desek (szalowanie) [252].

¹⁴⁵ Woryginał: "Als erster hat Hermann Phelps die Qualitäten dieses Kräftespiels erkannt. In seinem Buch 'Der Blockbau' spricht er in Verbindung mit den geschwollenen Türpfosten norwegischer Blockhäuser von 'gespannten Muskeln' und sagt: 'Die Veranschaulichung der in der Blockwand waltenden Kräfte [stellt] eine Höchstleistung architektonischer Ausdrucksfähigkeit' dar" [197, s. 262, 263].

Rzeźbiarskość starych budowli zanikła w funkcjonalistycznych założeniach. Wymóg łączenia wnętrza obiektu z zewnątrz przez duże przeszklenia elewacji zapewniające widok na urzekający krajobraz nie mógł zostać wprowadzony w tradycyjnym budownictwie wieńcowym. Stosowana obecnie drewniana okładzina o drobnych podziałach naśladuje dzięki horyzontalnemu rytmowi paneli dawny charakter budynków pnących się ku górze i rozpościerających niczym drzewa. Stanowi ona jednak tylko rodzaj „opakowania”, za którym kryje się właściwa struktura szkieletowa.



a)



b)

Il. 33. Drewniana zabudowa z XVIII w. gospodarstwa Øygarden wzniesionego w systemie konstrukcyjnym *laft*; skansen Maihaugen k. Lillehammer: a) widok ogólny, b) detal posadowienia budynku; (fot. E.C.)



a)



b)

Il. 34. Współczesna drewniana zabudowa w Skaidi wzniesiona w konstrukcji *laft*: a) widok ogólny, b) konstrukcja ściany szczytowej budynku; (fot. E.C.)

W drugiej metodzie *stav*, odnoszącej się do konstrukcji wieńcowo-słupowych, akcentuje się natomiast wertykalne elementy krajobrazu, w tym góry. Chodzi o lekką

strukturę nośną słupową podtrzymującą dach i uwalniającą od obciążeń wieńcowe ściany¹⁴⁶. Pionowe podpory miały pierwotnie przekrój okrągły, a następnie prostokątny. Budowla stanowiła wertykalną formę, której przekryta przestrzeń była elastyczna i mogła ulegać zmianom. Dzięki zastosowaniu metody *stav* wprowadzono nową jakość co do sposobu kształtowania zarówno formy, jak i wnętrza obiektu. Dodatkowym subtelnym elementem kreującym przestrzeń stało się światło. Na podobieństwo lasu, w którym słońce przedziera się przez korony drzew, świetliste smugi sączyły się od góry przez gęstwinę słupów do środka budynku i nadawały jego wewnętrznej przestrzeni iście mistyczny charakter. Jak zauważa Christian Norberg-Schulz struktura ta pozwalała: „doprowadzać ciemne światło nordyckiego nieba do blasku. Dzięki czemu budownictwo drewniane stawało się sztuką i osiągało niebiański wymiar”¹⁴⁷. Metodę *stav* stosowano od średniowiecza do XVIII w. głównie na zachodnim wybrzeżu, w okręgach: Setesdal, Røldal, Hardanger, Voss i Møre og Romsdal. Chociaż znalazła ona szerokie zastosowanie w domach mieszkalnych, stodołach, spichlerzach i szopach, największą kompleksowość osiągnęła jednak w XII w. w drewnianych kościołach. W kraju, w którym natura miała od wieków sakralny wymiar, w sposób naturalny kształtowane było „sacrum wewnętrzne” stanowiące integralną część przestrzeni egzystencjalnej człowieka.

Kościoły typu *stav* (norw. *stavkirke*) stanowią przykład form o cechach rzeźbiarskich i podobnie jak drewniane starożytne łodzie wikingów są zamkniętymi układami konstrukcyjnymi. Oznacza to, że doświadczenia zdobyte przez kolejne pokolenia w konstruowaniu *drakkarów*¹⁴⁸ znalazły z czasem swoje odzwierciedlenie w sztuce budowlanej uwzględniającej uwarunkowania klimatyczne i regionalne miejsca. Cytując za Sølvim Dos Santosem: „W budowlach tych słupy oparte na ramach poziomych, połączone górą systemem rygli usztywniających, zabezpieczają budowlę przed wpływami wiatru, uderzającego z różnych kierunków. Na ich trwałość wpłynęło wyraźne oddzielenie konstrukcji nośnej od ścian osłonowych”¹⁴⁹. Technikę wykonania drewnianych świątyń zaczerpnięto bezpośrednio z budowy łodzi, a w najbardziej złożo-

¹⁴⁶ „W konstrukcji *stav* nastąpiło zespolenie wspaniałych tradycji budowy statków wikingów w postaci połączenia belek drewnianych z tradycjami dachów jętkowych stosowanych w domach angielskich i irlandzkich z rozwiązaniami ścian wieńcowych – powszechnych w Europie Wschodniej, z konstrukcjami słupowymi, charakterystycznymi dla Europy Środkowej” [252, s. 46].

¹⁴⁷ W oryginale: »Die Himmelwärts gerichtete Skelettstruktur besitzt den Charakter eines stehenden Körpers, der den umschlossenen Raum verwandelt um das >dunkle Licht< des nordischen Winterhimmels zum Schein bringt. Hier wird der Holzbau zur Baukunst, die dem Leben auf der Erde eine andere, eine himmlische Dimension verleiht« [197, s. 263].

¹⁴⁸ *Drakkar* – tzw. Smocza Łódź lub Długa Łódź. Okręt o proporcjach 7 : 1 wykorzystywany w czasie wojny i do podróży. Żaglowiec o opuszczanym maszcie, dodatkowo wyposażony w wiosła. Największy znany *drakkar* – Długi Wąż zbudowano w 988 r. dla króla Olava I Tryggvasona [5, s. 70].

¹⁴⁹ W oryginale: 'In these buildings pillars supported by horizontal frames are connected in their upper part by a system of bracing transoms which secure the building against the wind blowing from all directions. Their durability was influenced by a clear separation of the supporting structure from curtain walls' [225, s. 10].

nych konstrukcjach sklepienia kościołów przypominają wprost ożebrowania statków. Podziwiając finezyjny kształt, lekkość, trwałość i zdobienia wikińskich łodzi z Osebergu i Gokstad¹⁵⁰, trudno oprzeć się wrażeniu, że wykonane zostały w tym samym duchu, co średniowieczne świątynie. Podobnie jak misternie rzeźbione dzioby *drakkarów* symbolizujące tradycję wypraw morskich wikingów obiekty te odznaczają się miękkością linii i niejednokrotnie kunsztownym detalem.

Większość kościołów *stav* powstało na miejscu wcześniejszych pogańskich budowli kultowych wzniesionych przez bezimiennych, wikińskich cieśli. W niektórych z nich zachowały się po dziś dzień oryginalne fragmenty konstrukcji i zdobienia pochodzące jeszcze z poprzednich świątyń. Obecnie zbudowano tylko jeden kościół o konstrukcji *stav* w Askim, w południowej Norwegii. Jest to jedyny współczesny *stavkirke* na świecie. Kopie istniejących już drewnianych świątyń wzniesionych przy wykorzystaniu dawnej techniki konstrukcyjnej i zbliżonych materiałów budowlanych można podziwiać w Bergen (Fantoft stavkirke, wybudowany w 1997, oryginał spłonął w 1992) oraz w Gol (Gol stavkirke, wybudowany w latach 90. XX w., oryginał przeniesiono do skansenu w Oslo w 1884). Replikę tego ostatniego wybudowano także w 1988 r. na Florydzie w EPCOT w Walt Disney World Resort jako symbol Norwegii.

Archetypowe motywy doświadczenia świata, takie jak: łódź i święty gaj są częstymi wątkami pojawiającymi się w twórczości norweskich artystów i budowniczych. Kościoły *stav* oprócz tego, że nawiązują do zamkniętych układów konstrukcyjnych łodzi wikingów, odwołują się również do leśnej, domkniętej przestrzeni sacrum. Najlepiej ideę tę oddaje pogrążone w ciemności wnętrze drewnianej świątyni. Skrywa ono alternatywną rzeczywistość – mroczny charakter nordyckiego świata pełnego wewnętrznych napięć i walk. Elżbieta Trocka-Leszczyńska pisze: „Otoczenie wnętrza kościoła słupami, które są w górnej części stężone, przypomina polanę w lesie, otoczoną drzewami. Przez gałęzie, czyli skratowania sący się światło do spowitej mrokiem przestrzeni. To stanowi o mistyce kościoła norweskiego z ciemnym wnętrzem i światelkami w górze” [252, s. 51].

Spośród 900 średniowiecznych norweskich kościołów drewnianych do naszych czasów zachowało się zaledwie 29 obiektów¹⁵¹. W XIX wieku stały się one wdzięcz-

¹⁵⁰ Łodzie wykonane w celach ceremonialnych. Pochodzą z kopców grobowych z IX w. z regionu Vestfold. Łódź z Gokstad, odkopana w 1884 r., zawierała szczątki mężczyzny, a znalezisko z Osebergu, odkryte w 1904 r., było miejscem spoczynku dwóch kobiet. Obecnie oba eksponowane są w Muzeum Statków Wikingów (norw. Vikingskipshuset) w Oslo [5, s. 7].

¹⁵¹ Do 29 zachowanych na terenie Norwegii *stavkirke* należą: Borgund stavkirke (ok. 1150, rejon Sogn og Fjordane), Eidsborg stavkirke (ok. 1200, rejon Telemark), Flesberg stavkirke (ok. 1100, przebudowany w 1735, rejon Buskerud), Garmokirken (XII w., rejon Oppland, przeniesiony do skansenu Maihaugen), Gol stavkirke (1212, rejon Buskerud, przeniesiony do skansenu w Oslo), Grip stavkirke (XIV w., rejon Møre og Romsdal), Haltdalen stavkirke (ok. 1050–1100, rejon Sør Trøndelag, przeniesiony do skansenu w Trondheim), Hedalen stavkirke (XII w., przebudowany w 1699, rejon Oppland), Heddal stavkirke (1250, rejon Telemark), Hegge stavkirke (1216, rejon Oppland), Hopperstad stavkirke (1140, rejon Sogn og Fjordane), Høre stavkirke (1180, przebudowany ok. 1820, rejon Oppland), Kaupanger stavkirke

nym tematem romantycznych obrazów Johanna Flintoe'a i Johana Christiana Dahla. W tym czasie przystąpiono do ich rejestrowania i ochrony¹⁵².

Najstarsze znane rozwiązania tych obiektów wykorzystywały nośną rolę ściany zewnętrznej. Potem wykształcił się szkielet konstrukcyjny oparty na słupach, z samonośnymi ścianami osłonowymi¹⁵³. Ściany ryglowe wypełniano wówczas ustawianymi wertykalnie masywnymi, drewnianymi balami (np. Haltdalen stavkirke)¹⁵⁴. W niektórych rozwiązaniach z tego okresu, głównie we wschodnich rejonach kraju, pojawia się dodatkowo absyda. Kolejny etap to rozwiązania z wewnętrznym słupem, który wspierał strzeliste zakończenie dachu i spinał ściany (np. Nore stavkirke¹⁵⁵). Potem kościoły uzyskały bardziej rozbudowane rzuty o skomplikowanym układzie wewnętrznych, wolno stojących podpór (np. Øye stavkirke – jego konstrukcja wspiera się na trzech podporach podtrzymujących sklepienie, oraz Kaupanger stavkirke – na jego konstrukcję składa się najwięcej słupów spośród wszystkich norweskich kościołów *stav* w Norwegii¹⁵⁶). We wnętrzach tego typu budowli rzędy podpór usytuowane po obu stronach stwarzają zamkniętą przestrzeń, z wydzieloną *via sacra* – świętą drogą do ołtarza [225, s. 10]. W późniejszych rozwiązaniach rzuty kształtowano w układzie central-

(1180, rejon Sogn og Fjordane), Kvernes stavkirke (1300–1350, Møre og Romsdal), Lom stavkirke (XII w., przebudowany w XVII w., Oppland), Lomen stavkirke (ok. 1200, rejon Oppland), Nore stavkirke (1167, częściowo przebudowany w XVII i XVIII w., rejon Buskerud), Reinli stavkirke (1190, rejon Oppland), Ringebu stavkirke (XIII w., przebudowany w 1630, rejon Oppland), Rollag stavkirke (XII w., przebudowany w XVII w., rejon Buskerud), Rødven stavkirke (druga połowa XII w., rejon Møre og Romsdal), Røldal stavkirke (XIII w., rejon Hordaland), Torpo stavkirke (1191, rejon Buskerud), Undredal stavkirke (1147, przebudowany w 1722, rejon Sogn og Fjordane), Urnes stavkirke (ok. 1130, rejon Sogn og Fjordane, wpisany na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO), Uvdal stavkirke (1168, przebudowany w 1720, rejon Buskerud), Øye stavkirke (XII w., rejon Oppland), Vågå stavkirke (ok. 1130, przebudowany w latach 1625–1630, rejon Gudbrandsdalen), Fantoft stavkirke (1150, rejon Hordaland) spalony doszczętnie w 1992, odbudowany w 1997 r. [243, s. 4–31].

¹⁵² W 1844 roku powstało Towarzystwo Ochrony Zabytków Norwegii w celu ochrony obiektów o znaczeniu historycznym. Obecnie Towarzystwo utrzymuje osiem kościołów typu *stav*. Kolejne cztery znajdują się w skansenach, np.: Haltdalen stavkirke w Trøndelag Folkemuseum w Trondheim, Gol stavkirke w Norsk Folkemuseum w Oslo, Garmokirken w Maihaugen w Lillehammer, Fantoft stavkirke w Bergen [243, s. 2].

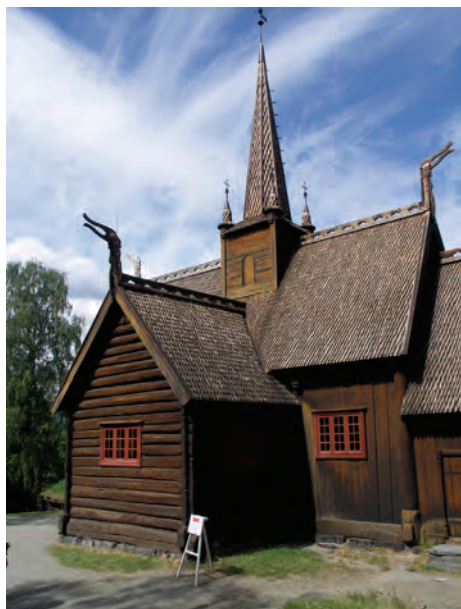
¹⁵³ „Do stałych elementów konstrukcyjnych występujących w kościołach *stav* należał fundament z luźno układanych kamieni lub z czterech dużych kamieni narożnych. Na nim układano drewnianą ramę z czterech bali usztywnionych deskami podłogi. Na tak ukształtowanej sztywnej podstawie ustawiano system słupów, z których cztery sytuowano w narożnikach drewnianej ramy, opartej na kamieniach. Belki ścian wysuwane wspornikowo ku górze podpierały dalsze, wyższe elementy” [252, s. 46].

¹⁵⁴ „Kościół Haltdalen stavkirke ma rzut kwadratowy. Tutaj główne słupy konstrukcyjne są usytuowane w narożach i usztywnione poziomą ramą. Wiązary dachowe są prostokątne i nie mają dodatkowych usztywnień. Wypełnienie ścian ryglowych stanowią ogromne, wertykalnie ustawiane bale drewniane” [252, s. 47].

¹⁵⁵ Konstrukcja świątyni opiera się o centralny słup, który początkowo stanowił oparcie dla kościoła dzwonnicy [243, s. 8].

¹⁵⁶ Kaupanger stavkirke powstał na ruinach dwóch wcześniejszych drewnianych kościołów. Nawa główna opiera się na 22 słupach, a prezbiterium na czterech wolno stojących podporach [222, s. 119–139].

nym lub w formie krzyża (np. kościół w Borgund¹⁵⁷, Gol, Ringebu¹⁵⁸). Wokół kościoła pojawiają się podcienia oparte na słupach, służące procesjom i chroniące wiernych od deszczu i śniegu [252, s. 47–48]. Szczyty budowli zdobiono często smoczymi głowami (np. kościoły Garmo stavkirke¹⁵⁹ czy Lom stavkirke¹⁶⁰) (il. 35, 36). Tego rodzaju dekorację dodawano także w kolejnych przebudowach drewnianych świątyń, np. w kościele



a)



b)

Il. 35. Kościół Garmokirke z XII w. (rejon Oppland) przeniesiony (1921) i eksponowany obecnie w skansenie Maihaugen k. Lillehammer: a) widok ogólny, b) rzeźbiarskie detale wieży i dachu; (fot. E.C.)

¹⁵⁷ Borgund stavkirke jest jedynym kościołem *stav*, który dotrwał do naszych czasów w nienaruszonym stanie. Wykonana wyłącznie z drewna konstrukcja wspiera się na 12 podporach. Dach kryty gontem opiera się na ramie z krokwi i łączników. Wieża ma budowę trójkondygnacyjną. Obok kościoła znajduje się dzwonnica ze średniowiecznym dzwonem [243, s. 15].

¹⁵⁸ Ringebu stavkirke powstał na miejscu starszej świątyni. Kościół uzyskał plan krzyża po przebudowie w 1630 r. Wtedy dobudowano też charakterystyczną czerwoną wieżę. Z oryginalnej konstrukcji zachowano nawę i wolno stojące słupy. Przeprowadzone w 1921 r. prace restauracyjne przywróciły kościołowi bardziej zbliżony do pierwotnego kształt bryły [222, s. 119–139].

¹⁵⁹ Garmo stavkirke został wybudowany w Garmo (w gminie Lom, rejon Oppland) przez Thorgeira z Garmo, zw. Thorgeirem Starszym, na miejscu wcześniejszej świątyni jako dowód wdzięczności za nadanie Thorgeirowi na własność jeziora Tess przez króla Olava II Świętego. Świątynia została rozmontowana w 1882 r., przeniesiona i powtórnie złożona w latach 1920–1921 w skansenie Maihaugen [222, s. 119–139].

¹⁶⁰ Lom stavkirke, mimo że w XVII w. został gruntownie przebudowany, jest jednym z nielicznych kościołów norweskich, w których zdobienia kalenic w kształcie głów smoków dotrwały do dziś. Chór oraz ambonę we wnętrzu wykonał znany norweski rzeźbiarz Jacob Sæterdalen [243, s. 29].



a)



b)

Il. 36. Kościół Lom stavkirke z XII w. przebudowany w wieku XVII (rejon Oppland):
a) widok ogólny, b) rzeźbiarskie detale dachu; (fot. E.C.)



Il. 37. Vang stavkirke z XII w. (rejon Oppland) przeniesiony (1844)
do Karpacza, Polska, obecnie Świątynia Wang (fot. Bożena Piskor)

Fantoft stavkirke z 1150 r. smocze głowy umieszczono na dachu obiektu dopiero w 1883 r.¹⁶¹ Bogate zdobienia pojawiają się również na portalach wejściowych, np. w kościele Vang stavkirke (il. 37) – obecnie Kościół Górski Naszego Zbawiciela lub Świątynia Wang w Karpaczu, Polska – pochodzącym z Vang nad jeziorem Vangsmjøsen¹⁶².

Kunsztowna dekoracja pokrywa czasem elewację i nadaje jej oryginalny wyraz plastyczny. Najlepszym tego przykładem jest najstarszy zachowany kościół *stav* w Norwegii Urnes stavkirke z hieroglificznym wzorem inskrypcji runicznych¹⁶³, motywami biblijnymi i roślinnymi. Dekoracja na XI-wiecznej boazerii kościoła reprezentuje ostatnią fazę sztuki wikingów¹⁶⁴. Do unikalnych zabytków osiągnięć rzeźbiarskich należy wyobrażenie Wielkiego Jesionu (norw. Yggdrasil). Żywa ornamentyka tego wciąż odradzającego się symbolu życia przedstawiona została w formie wzajemnie przeplatających się i przenikających motywów, których źródłem była natura. Portal północny zdobią zoomorficzne ornamenty – dekoracja symbolizująca walkę dobra ze złem pod postacią walki węży z innymi istotami. Motywy te były chętnie kopiowane od połowy XIX w. w sztuce użytkowej i jako detal architektoniczny. W hotelu Kviknes w Balestrand (arch. Franz Wilhelm Schiertz, realizacja 1877) zdobienia mebli nawiązują bezpośrednio do stylu Urnes. Runiczne inskrypcje pojawiają się również na zewnętrznych ścianach świątyni w Borgund wzbogaconej dodatkowo rzeźbami stylizowanych zwierząt i głowami smoków z długimi językami. Zachodnie drzwi kościoła zachowały swój romański charakter z motywami winorośli przeplatany sylwetkami smoków. Słupy podporowe świątyni ozdabiają głowy dwunastu apostołów. Bezimienny artysta ukrył między nimi wyobrażenie jednookiej, brodatej twarzy Odyna. Dach

¹⁶¹ Fantoft stavkirke wybudowano w wiosce Fortun, obok Sognefjordu. W 1879 roku kościół został rozebrany i przetransportowany do Bergen, na przedmieście Fana. Świątynię złożono w 1883 r. i dodano nowe elementy dachu. W 1992 roku wskutek umyślnego podpalenia kościół doszczętnie spłonął. Odbudowano go w 1997 r. z zastosowaniem dawnych technik budowlanych i materiałów. Z pierwotnej budowli zachował się tylko oryginalny metalowy krzyż [243, s. 12].

¹⁶² Na dawnym miejscu lokalizacji obiektu zachował się kamień runiczny z XI w. (stojący niegdyś koło kościoła) o ornamentyce przedstawiającej wstęgi, liście i lwa. W XIX wieku na zlecenie Fryderyka Wilhelma IV kościół został rozebrany (1841) i przeniesiony do Berlina, a potem do Karpacza (1844), gdzie stoi po dziś dzień. Bryła kościoła uległa rozbudowie. Dobudowano również wysoką kamienną dzwonnice chroniącą budowlę przed wiatrem znad Śnieżki. Dekoracje świątyni nawiązują do sztuki romańskiej [252, s. 51].

¹⁶³ W alfabecie runicznym każdy symbol był zarówno odpowiednikiem dźwięku, jak i piktogramem opisującym obiekt lub pojęcie abstrakcyjne [5, s. 28].

¹⁶⁴ Wyróżnia się sześć okresów sztuki wikingów. Najstarszy z nich wykorzystywał motyw „bestii chwytających”, czyli wyobrażenie zwierzęcia chwytającego swoimi szponami inną postać. Kolejne okresy to Borre i Jellige (poł. IX do końca X w.). Charakteryzuje je występowanie w ornamentach „stworzeń wstęgowatych” misternie ze sobą splecionych. Cztery okresy to Mammen (poł. X w.). Przenikające się ze sobą zwierzęta są bardziej szczegółowo przedstawiane – to bestie, smoki i węże. Zaczynają się pojawiać motywy roślinne w postaci odrośli i pnączy. Kolejny okres to Ringerike (koniec XI w.) z wyrazistymi motywami liściastymi. Ostatnia faza sztuki wikingów – Urnes charakteryzuje się misternymi wzorami fantazyjnych zwierząt, łączy roślinnych i pnączy. W XII wieku po wprowadzeniu chrześcijaństwa zapanował styl romański, który zapoczątkował w Norwegii europejskie nurty w sztuce i wzornictwie [5, s. 22–24].

kościół ma charakterystyczną fakturę. Pokrywa go drewniany gont na podobieństwo smoczej łuski. Obok świątyni wzniesiono nowoczesne centrum wystawowe Borgund Stavkirke – besøkssenter (arch. Askim / Lantto Arkiteker, realizacja 2005) stanowiące harmonijnie zestrojone z nią i krajobrazem continuum przestrzenne wprowadzające zwiedzającego w tajniki budowy kościołów *stav* i ich historię.

W trójnawowym kościele Hopperstad stavkirke, w jego zachodnim przedsionku, znajduje się jeden z najwspanialszych przykładów średniowiecznego rzeźbiarstwa w drewnie z motywami sztuki romańskiej, a w najmniejszym zachowanym kościele *stav* – jednonawowym Undredal stavkirke odkryto w 1962 r. najstarsze średniowieczne malowidło ściennie przedstawiające mityczne zwierzęta. Trójnawowa świątynia Heddal stavkirke (nazywana „drewnianą katedrą”) to dla odmiany największy zachowany kościół *stav* w Norwegii. Trzy wieże, 64 powierzchnie dachowe, portyk i absyda tworzą niepowtarzalną formę o oryginalnych fakturach i ciepłej kolorystyce. Niestety z runicznych inskrypcji znanych jest tylko dwóch budowniczych. Jednym z nich był Thorolf z Torpo, konstruktor Torpo stavkirke, drugim Thorgeir Starszy z Garmo – twórca Garmokirken [200].

Fenomen rzeźbiarłości tradycyjnych norweskich budowli niejednokrotnie staje się inspiracją dla współcześnie powstających obiektów, zwłaszcza tych, które zasługują na miano Muzeów Narodowych.

Doskonałym przykładem jest Centrum Knuta Hamsuna (norw. Hamsunsenteret) na wyspie Hamarøy, w okręgu Nordland (arch. Steven Holl Architects, biuro LY arkitekter AS, realizacja 2009)¹⁶⁵. Ten niezwykle budynek muzeum powstał daleko na północy Norwegii, za kołem podbiegunowym, koło wsi Presteid, blisko gospodarstwa, w którym dorastał laureat Nagrody Nobla z 1920 r. za powieść *Błogosławieństwo ziemi* – Knut Hamsun (1859–1952). Obiekt mieści przestrzenie wystawowe i biurowe, bibliotekę z czytelnią wyposażoną w dzieła pisarza oraz kawiarnię. Od strony wschodniej znajduje się audytorium połączone z bryłą budynku korytarzem. Tu odbywają się projekcje 17 filmów opartych na prozie Hamsuna. Muzeum pisarza ma formę ukierunkowaną wertykalnie, o archetypowych motywach i zjawiskowej kompresji światła we wnętrzu. Pomieszczenia zgrupowane są wokół głównej osi obiektu – rdzenia mieszczącego pion komunikacyjny i windy. Założenie ukształtowano od wewnątrz na zewnątrz. Główny budynek uzyskał konstrukcję betonową, a dom kultury – stalową. Surowa, minimalistyczna elewacja, w postaci drewnianej okładziny, zabarwiona jest na czarno podobnie jak w tradycyjnych kościołach *stav*. Również układ paneli na punktowo wystających elementach, np. balkonie, naśladuje w formie impulsów charakterystyczne faktury średniowiecznych świątyń. Wnętrza dla kontrastu pomalowano na białą. Sposób wprowadzenia światła do środka obiektu przypomina

¹⁶⁵ Projekt nagrodzony: Progressive Architecture Awards, USA (1997), Aia NY Architecture Honor Award, USA (2010), Nordnorsk arkitekturpris, Norwegia 2010, International Architecture Award, USA/Irlandia (2010) [269, s. 50].

o mistyce wewnątrz drewnianych kościółków. Smugi świetlne sączą się z wąskich otworów usytuowanych pod stropem, w narożnikach lub tuż nad podłogą pomieszczeń. W niektóre dni roku powstają punktowe odbicia na ścianach w postaci tłących się jaskrawo plam świetlnych. Dzięki tak zaprojektowanej przestrzeni możliwe jest zaistnienie niewidocznych z pozoru głębszych, świetlnych oddziaływań i uzyskanie często zaskakujących wglądów perspektywicznych. Zwieńczeniem budynku jest ogród utworzony z wysokich, bambusowych pędów – nawiązujący do tradycyjnych zielonych dachów w architekturze mieszkaniowej. Inne zastosowane materiały wykończeniowe to czarny, polerowany beton, panele z włókien drzewnych, perforowana blacha, stal brązowana, drewno: cedru, dębu i brzozy [326].

Podobną zasadę łączenia czerni elewacji z rozbielonym wnętrzem zastosowano w Cabin Vardehaugen (arch. Fantastic Norway: Håkon Matre Aasarød, Erlend Blakstad Haffner, realizacja 2009) – domu mieszkalnym na skraju skalistego wybrzeża Fosen, niedaleko Trondheim. Obiekt na planie wieloboku wykonany został z drewna i pomalowany w kontrastowych kolorach czerni (dach i elewacja) i bieli (wnętrze). Dzięki temu uzyskano wyrazisty efekt zewnętrznej, ciemnej skorupy chroniącej delikatne, jasne wnętrze. Nieregularna rzeźbiarska forma, rozbijająca wiatr ponad główny poziom zabudowy, kryje w sobie pięć samodzielnych pomieszczeń (trzy sypialnie, pokój dzienny i jadalnię), każde z tarasem i widokiem na otaczający krajobraz [276].

Kolejnym przykładem jest położony w północnej Norwegii hotel Kirkenes (arch. Sami Rintala, realizacja 2005). Reprezentuje on minimalistyczną, dwukondygnacyjną formę mieszkalną o wymiarach $6 \times 2,5 \times 5$ m i powierzchni 22 m^2 . Obiekt ten powstał na terenie oddziaływania czterech kultur: Saamów, Norwegów, Finów i Rosjan, oferuje potencjalnym użytkownikom „ciepłe schronienie” z widokiem na Morze Barentsa. W idei hotelu Kirkenes dostrzec można wątki nawiązujące do tradycyjnej estetyki, widoczne w kontrastowo zestawionym rozbielonym wnętrzu i pomalowanych na czarny kolor elewacjach. Prosta forma obiektu – kubiczna, czarna kostka kumuluje dodatkowo ciepło pochodzące z promieni słonecznych oraz doskonale wtapia się w istniejący kontekst przestrzenny – ciemne skały na brzegu morza [318]. Zasada łączenia ciemnej elewacji formy z jego jasnym wnętrzem widoczna jest również w założeniach muzealnych Saamów: Østsamisk Museum w Sør Varanger (w rejonie Finnmark) i Varanger Sami Museum w Nesseby – Unjárga [330].

Współczesne założenia mieszkaniowe są często kombinacją zamkniętej formy i otwartego szkieletu, dzięki czemu nawiązują do norweskiej tradycji i równocześnie podążają za postulatami nowoczesności. Kjell Lund i Nils Slaatto nadawali projektowanym budynkom rzeźbiarskie cechy z użyciem drewna w sposób strukturalny. Dom mieszkalny odczytywany był jako „szkieletowa struktura” z wtórnym wypełnieniem z drewna lub ze szkła. Doskonałymi przykładami są: Dom Andersen w Lysaker pod Oslo i Dom Kjella Lunda w Oslo (obie realizacje 1963).

Sverre Fehn w projekcie Villa Busk w Bamble (realizacja 1987–1990) stworzył ikonę „typowego norweskiego domu”. Zastosowane przez niego – prostota i oszczęd-

ność środków wyrazu harmonijnie korespondują z naturalnym otoczeniem obiektu. Widoczna w rozwiązaniu podwalina w postaci grzbietu skalnego dźwiga betonowy mur, z którego wyrasta drewniany szkielet mieszczący część mieszkalną. Obraz ten przywołuje znajomy kontrast między tradycyjną konstrukcją *laft* i *stav*.

Podobne skojarzenia budzi współczesna architektura Lofotów. Wznoszone na skałach w konstrukcji szkieletowej tradycyjne drewniane domy miejscowych rybaków charakteryzowały się domkniętością formy i nielicznymi, grupowanymi zwykle po trzy, małymi otworami okiennymi. Obecnie budowane obiekty zachowują archetypową formę, dawną zasadę konstrukcyjną oraz tradycyjną, żywą kolorystykę, z tą jednak różnicą, że zestaw trzech identycznej wielkości okien uzyskał zdecydowanie większe rozmiary, co w efekcie daje więcej światła i otwarcie na urzekający krajobraz. Realizacje te dowodzą, że dawne rozwiązania wciąż trwają w ponadczasowej interpretacji.

Połączenie *laft* i *stav* uwidacznia grę przeciwstawnych sił obecnych w norweskim krajobrazie, równocześnie sprawia wrażenie ich dynamicznej równowagi. Podobnie jak głęboka czerwień i granat, narodowe barwy Norwegów, symbolizujące odwieczną walkę dobra ze złem, połączenie to przez wieki wskazywało na napięcie między dwoma skrajnie odmiennymi biegunami – stąd rzeźbiarskie cechy architektonicznych form i ich sensualny charakter.

2.6. Architektura i rzeźba: połączenie archetypu, idei i emocji z fizycznymi właściwościami materiałów

Zadaniem architektury jest „ukazanie”, w jaki sposób (świat) nas dotyka.

Juhani Pallasmaa [206, s. 57]

Każde dzieło architektoniczne powstaje na granicy dwóch przestrzeni: tej bliższej ziemi, związanej z jej naturalną tektoniką, skalą, charakterem rodzimych formacji, a także rodzajem poszycia roślinnego, oraz bliższej niebu, skąd pochodzi światło słońca i księżyca, deszcze, śniegi i wiatry. Obiekt wykreowany przez człowieka wyrasta z przestrzeni pierwszej i wrasta w tę drugą. Aby zaprojektowana forma harmonijnie współdziałała z otoczeniem, powinny kreować ją czynniki pochodzące z obu tych sfer – w charakterze i proporcjach właściwych dla danego miejsca. Obok czynników naturalnych na kształt obiektu wpływają również uniwersalne archetypy przestrzeni, rodzime idee, a nawet wydarzenia z przeszłości, ściśle związane z daną lokalizacją. Obiekty są „rzeźbione” zarówno przez czynniki występujące w świecie materialnym, jak i te pochodzące z niematerialnego świata, czyli z idei, emocji i ponadczasowych uniwersalnych wzorców, znacząco oddziałujących na potencjalnego twórcę. Norwegia

postrzegana jest jako kraj, w którym jest więcej nieba, w rozumieniu percepcji obiektów architektonicznych w krajobrazie i ich ideowej źródłowości.

2.6.1. Idee opisujące fenomen norweskiej architektury

Kontemplowanie *genius loci* przed przystąpieniem do procesu twórczego jest podstawową cechą norweskiej twórczości artystycznej i architektonicznej. Jeremi Królikowski cytuje za Christianem Norbergiem-Schulzem: „Architekturę z krajobrazem łączy niezmiennie duch miejsca, który każdorazowo jest osobny i złożony. Odnajdują się w nim w różnych proporcjach trzy jego aspekty: klasyczny, romantyczny i kosmiczny. Jego fenomen ujawnia się poprzez niebo i ziemię, ukazuje się poprzez: światło, porządek, czas i charakter. Oderwani od natury zapominamy o tej oczywistości, że krajobraz znajduje się między niebem a ziemią” [157, s. 32].

Norweska architektura kreowana przez *genius loci* w różnorodnych lokalizacjach: od rolniczych dolin we wschodniej i południowej części kraju, przez krajobraz głębokich zatok morskich na całym zachodnim wybrzeżu, po górzyste, nieprzyjazne tereny w centrum i tundrowe pustkowia za kołem podbiegunowym, odzwierciedla stosunek człowieka do natury, łączący w sobie wymienione trzy aspekty.

Królikowski tak określa postawę klasyczną: „W postawie klasycznej natura traktowana jest jak partner, dostrzega się równowagę między niebem a ziemią, odnajduje się w niej ludzkie wymiary. [...] Klasyczna kompozycja miejsca, nawet w przyrodzie, jest widziana jako rozumna, składająca się z różnych jasno określonych elementów, objawiających się jako indywidualne światy” [157, s. 32, 33].

W kontekście ściśle norweskim generowane kompozycje charakteryzują się organicznym zróżnicowaniem archetypowych w formie elementów składowych odznaczających się indywidualnością detali i szczerością użytych materiałów. Pojawiający się często w krajobrazie obraz gospodarstwa farmerskiego, o pomalowanych na biało domach mieszkalnych i zabudowaniach gospodarczych w kolorze głębokiej czerwieni, nie ma nic wspólnego z mechanicznym powielaniem tego samego wzorca. Zróżnicowanie tej archetypowej formy zamieszkania następuje organicznie zgodnie z zasadą, że: „Organiczność to nie tylko geometria. Organiczność to życie” [157, s. 32]. Domy tworzą na pozór geometryczne układy powstające jednak w sposób spontaniczny, kreowane impulsem pochodzącym od wewnątrz. Liczba zabudowań w obrębie farmy, ich wielkość i konfiguracja wynikają bezpośrednio z przestrzennych, społecznych i ekonomicznych potrzeb zamieszkującej ją rodziny, które zmieniają się w czasie, co bezpośrednio wpływa na wygląd każdej struktury¹⁶⁶ (il. 38).

¹⁶⁶ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.4.



Il. 38. Gospodarstwo farmerskie o układzie grupowym w rejonie Strynu (fot. E.C.)

Dbłość o zachowanie pierwotnych układów skutkuje często powstaniem nowego obiektu w miejsce wcześniejszego, czyli przy zachowaniu archetypowej formy pojawiają się współczesne, innowacyjne, konstrukcyjno-przestrzenne rozwiązania. Dobrym przykładem jest farma Dalaker Galta w Rennesøy, w okręgu Rogaland (arch. Knut Hjeltnes AS sivilarkitekter MNAL, realizacja 2005) – gospodarstwo, które po udanej transformacji uzyskało nową estetykę. W dawnym obrysie byłego budynku inwentarskiego wzniesiono współczesny dom mieszkalny z zastosowaniem prefabrykowanych elementów z litego drewna jodłowego. Archetypowa forma domu oraz użyty do jego budowy rodzaj materiału łączy go z przeszłością. Zastosowana innowacyjna technologia oraz współczesne tworzywo wykończeniowe – *siding* z cementu włóknistego, otwierają całą kompozycję przestrzenną układu na przyszłość i niosą w sobie nowe możliwości materiałowe i konstrukcyjne, co w efekcie prowadzi do wystąpienia niespotykanych dotąd faktur, barw i rozwiązań akcentujących organiczność całego układu [307].

Kolejnym przykładem jest farma w Toten, w okręgu Oppland (arch. Jarmund/Vignæs AS Arkitekter MNAL, realizacja 2008) – w obrębie dawnego gospodarstwa farmerskiego wzniesiono nowy obiekt mieszkalny na miejscu wcześniejszej budowli o tym samym przeznaczeniu. Współcześnie ukształtowane elewacje domu o tradycyjnej formie zostały wykonane z materiałów użytych wtórnie, pochodzących z dawnej, rozebranej w przeszłości stodoły. Budynek ma konstrukcję drewnianą, materiały wykończeniowe to beton licowy w parterze, a aluminium w ramach okiennych [269]. Do cech klasycznych norweskiej architektury należy rzeźbiarskość form i struktur architektonicznych. Sprzyja jej północne, nordyckie światło – rozłożone równomiernie przy dużej przezroczystości powietrza nadaje obiektom charakter wielkowskalarowych rzeźb.

Funkcjonują one w przestrzeni jako pojedyncze elementy lub tworzą z tłem zwarte wieloelementowe kompozycje. Domy mieszkalne, w odróżnieniu od obiektów użyteczności publicznej, w których panuje większa swoboda w kształtowaniu wizerunku budynków, uzyskują często formę rozwiniętą ze schematu tradycyjnej norweskiej chaty (norw. *hytte*) odznaczającej się prostotą i wysoką jakością detali, zmieniających się w zależności od regionu (il. 39–42). Źródłowość formy, widoczna w jej archetypowym kształcie, i zastosowany naturalny materiał – kamień i drewno łączą się ściśle z habitualnością, sposobem, w jaki projektowana kubatura dostosowuje się do otoczenia. Surowe warunki klimatyczne i atmosferyczne oraz zróżnicowana tektonika terenu sprzyjają tej cesze i pozwalają naturze redukować zasadniczą formę obiektu do wystarczająco koniecznej.



Il. 39. Pasterska chata (norw. *hytte*) na płaskowyżu Pallestowa (fot. E.C.)



Il. 40. Pasterska chata (norw. *hytte*) zaadaptowana na domek letniskowy na płaskowyżu Pallestowa (fot. E.C.)



Il. 41. Współczesna *hytte* na płaskowyżu Hardangervidda (fot. E.C.)



Il. 42. Współczesna *hytte* na płaskowyżu Finnmarksvidda (fot. E.C.)

Doskonałym przykładem będzie tu Dom Haugen w Kikut, Geilo (arch. Lund Hagem Arkitekter, realizacja 2008) – przy zachowaniu prostej formy bryły zastosowano w jego wnętrzu znakomite rozwiązania przestrzenne, m.in. wylewaną posadzkę z czarnego betonu i dwupoziomowe schody. Drewno (materiał stosowany w tradycyjnych norweskich chatkach) zostało użyte w innowacyjnej formie i nadało założeniu nową, estetyczną jakość. Zarówno dach, jak i ściany wykonano z litego drewna łączącego z dużymi przeszkleniami dającymi daleki wgląd w otoczenie.

Klasycyzm tradycyjnych norweskich form przestrzennych widoczna jest w elewacjach budynków oddających wrażenie ładu i stabilności. Naturalna faktura drewna, szarość kamienia i miękkość trawy (stosowanych jako materiały wykończeniowe) oraz prostota i funkcjonalność obecne w rozwiązaniach przestrzennych sprawiają, że wykreowany obraz nie dominuje nad otoczeniem, nie prowokuje ani swoim nowatorstwem, ani przesadną ekspresją, posługuje się jednak współczesnym architektonicznym językiem. Jako przykład może posłużyć współczesna zabudowa mieszkaniowa Honningsvåg oraz domy w dzielnicy Bakklundet w Trondheim (il. 43). Dachy obiektów o klasycznej, prostej formie otrzymują niejednokrotnie rzeźbiarskie motywy i pokrycie z naturalnych materiałów, takich jak łupek lub dań. Artystyczne zdobienia często nawiązują do skandynawskiej ornamentyki i sztuki wikingów, na co wskazują dekoracje dachów domów w Hellesylt (il. 44) i Skaidi (il. 45). Większość budynków wznoszona jest przy użyciu drewna w tradycyjnej formie i kolorystyce (il. 46–48).



a)



b)

Il. 43. Archetypowe formy domów: a) w Honningsvåg, b) w dzielnicy Bakklundet w Trondheim; (fot. E.C.)



Il. 44. Klasyczne norweskie detale dachu domu w Hellesylt (fot. E.C.)



Il. 45. Klasyczne norweskie detale dachu domu nawiązujące do stylu wikingów w Skaidi (fot. E.C.)



Il. 46. Drewniana klasyczna zabudowa miasteczka Hellestylt (fot. E.C.)



Il. 47. Tradycyjny drewniany dom z werandą w Strynie, Fiordy Zachodnie (fot. E.C.)

Mimo postępu technologicznego i pojawienia się na rynku nowych materiałów budowlanych Norwegia nadal kojarzy się z architekturą kreowaną w dużym stopniu z wykorzystaniem naturalnych surowców. Głęboko zakorzeniona więź z przyrodą, niezmiennie stanowiąca opokę dla ludzkiej przestrzeni egzystencjalnej, nakazuje architektom tworzyć z użyciem materii ziemi i jej pochodnych, które od wieków były synonimem trwałości i bezpieczeństwa.

Zastosowanie kamienia, łuszczącego się w sposób naturalny i tworzącego struktury horyzontalne, umożliwia warstwowe zestawianie kolejnych, powstających w czasie

struktur w układy wertykalne. Drewno z kolei ma strukturę włóknistą, sprzyjającą tworzeniu form miękkich i organicznych, pokrewnych tym występującym w naturze.



Il. 48. Tradycyjny dom z dostawioną werandą w Gjesvær, Arktyka
(fot. E.C.)

W realizacjach Sverrego Fehna dom przez strukturalną artykulację za każdym razem akcentuje naturę otoczenia – wprowadza harmonię, rytm i szczerłość w wykorzystaniu drewna i kamienia oraz betonu i stali. Norweskie niebo o charakterystycznym kobaltowym odcieniu, szarość kamieni i głęboka zieleń norweskiego lasu zestawione z zastosowanymi materiałami – kamieniem, drewnem i cegłą widoczne są w domach mieszkalnych w Oslo: Økern aldershjem (realizacja 1955), Villa Schreiner (realizacja 1963), Villa C. Bodker (realizacja 1967) i w Baerum Villa Sleiverud (realizacja 1986). Wiele ze znakomitych projektów tego autora urzeczywistniono również poza Norwegią – w Szwecji i Danii [211, s. 37].

Ważnym czynnikiem wpływającym na sposób kształtowania norweskiej architektury jest odwrócenie relacji architektura–natura. Widoczne jest to w dominującej skali krajobrazu i niezaprzeczalnej potędze natury zestawionej z małością ludzkich dzieł odczytywanych jako elementy zaledwie dodane do większej i skończonej całości. Relacja natura–architektura stała się głównym priorytetem warunkującym formę obiektów oraz sposób rozwiązania ich funkcji. Wzmocnienie koncepcji natury wiąże się ze stosowaniem w projektowanych obiektach materiałów wykończeniowych łatwo poddających się upływowi czasu. Trwanie dzieła ulegającego wraz z upływem czasu nieuchronnej degradacji łączy się z odpowiednią technologią, czyli taką, która umożliwia jego naturalną transformację (lub szybką wymianę elementów) i adaptację do zmieniających się warunków użytkowych i środowisko-

wych [41]. Jeremi Królikowski rozwija myśl Christiana Norberga-Schulza i określa te celowe działania postawą romantyczną uwidaczniającą się przez „wczuwanie się w naturę, zbliżanie się do niej z empatią i odnajdywanie w niej ducha. [...] Charakter romantyczny przejawia się w wielości zróżnicowanych miejsc, będących zmiennymi i nie zawsze zrozumiałymi przejawami świata” [157, s. 33]. Wiąże się z tym pełne szacunku respektowanie jej naturalnych rytmów i cykli, nieuchronnego upływu czasu oraz naśladowanie w kreowanych formach organicznej strukturalności obecnej w naturze.

Idea kontynuacji i dopełniania natury, rozwinięta w okresie romantyzmu, widoczna jest w koncepcji norweskiego miasta przeobrażającego się z upływem czasu w sposób organiczny, pozostającego jednak w prawie niezmiennych granicach. Doskonałym przykładem jest stolica kraju Oslo – jedna z najgęściej zorganizowanych struktur miejskich w Europie. Na pierwszy rzut oka miasto może wydawać się nowo przybyłemu nieuporządkowaną gmatwaniną ulic i obiektów. W tym pozornym chaosie nie da się wyodrębnić jednego pierwotnego Kapitolu w historycznym sensie, ponieważ jest ich kilka, powstających spontanicznie na przestrzeni wielu wieków¹⁶⁷. „Domy w centrum – pisze Linnea Sellersjö – położone są dosłownie na sobie nawzajem, na podobieństwo architektury Daniela Liberskinda lub ptasiego gniazda, zaś na obrzeżach miasta wyrastają bezpośrednio z zielonych wzgórz. Ulice nie mają jasnej struktury jak w Sztokholmie czy Helsinkach¹⁶⁸” [229, s. 67]. Miejska tkanka powstaje w sposób organiczny – przeobraża się zgodnie z potrzebą chwili, w duchu ciągłości i kontynuacji. Przypomina proces lepienia z gliny, podczas którego poszczególne fragmenty kompozycji są stopniowo dodawane i modelowane zgodnie z wymaganymi proporcjami i kształtami całości.

¹⁶⁷ Pierwsze centrum Oslo mieściło się na wschód od obecnego, między trzema rzekami: Bjørvika, Alna i Hovin. W 1624 roku liczące 3000 mieszkańców miasto doszczętnie zniszczył pożar. Król Christian IV przeniósł je na nowe miejsce – w bliskie sąsiedztwo średniowiecznego zamku z twierdzą Akershus. Miasto, które otrzymało nową nazwę Kristiania (1878), potem przemianowaną na Christiania (1624–1925), zostało zbudowane na prostokątnej siatce ulic, przez co bardzo różniło się od swojego średniowiecznego pierwowzoru. Historyczny obszar Christianii usytuowany w pasie nabrzeża portowego w planie współczesnego miasta nosi nazwę Kvadraturen (Czworobok), a jego centrum Christiania torv. Obecnie najważniejszą osią urbanistyczną Oslo jest usytuowana równolegle do nabrzeża ulica Karl Johans Gate, zaprojektowana w 1826 r. przez królewskiego architekta H.D.F. Listowa po przyjęciu przez Norwegię konstytucji w 1814 r. Na zachodzie przechodzi ona w szeroką aleję prowadzącą do Pałacu Królewskiego, na wschodzie natomiast zakończona jest placem Jernbanetorget, przy którym znajduje się dworzec Oslo Sentralstasjon. Ulica ta łączyła pierwotnie Pałac Królewski z Kvadraturen, później ją poszerzono i zmodernizowano. Zwłaszcza zachodnią część przy parku Studenterlunden ukształtowano tak, żeby umożliwić w tym miejscu obchody corocznych uroczystości z okazji Święta Niepodległości 17 maja (pierwsze zorganizowano w 1836) [64, s. 107–113].

¹⁶⁸ Woryginał: ‘The houses in the central areas literally lie top of each other, a bit like architecture of Daniel Liberskind or a bird’s nest, as with the traditional hytta or cottages in the mountains, but in this case on the hills of the city’s outskirts The streets have no clear structure as in Stockholm or Helsinki’ [229, s. 67].

Chociaż architektura norweska odznacza się dużą różnorodnością i bogactwem rozwiązań, wynikających zarówno z uwarunkowań środowiskowych, jak i kulturowych, zasadniczym czynnikiem wpływającym na kształt, estetykę i rozwiązania funkcjonalno-użytkowe obiektów jest szacunek dla naturalnego otoczenia i jego wielokierunkowa ochrona. Przekonanie, że człowiek jest częścią większej całości, sprawia, że wykreowane przez niego formy funkcjonują w przestrzeni w obrębie dwóch skrajnych biegunów: na zasadzie kontrastu (elementu dodanego, ostro odcinającego się od tła, tworzącego jednak z nim komplementarną kompozycję) lub empatii (jako niewyróżniająca się z otoczenia integralna część krajobrazu). Norweskie realizacje ostatnich lat zdają się skłaniać i oscylować wokół tego drugiego bieguna. Tu romantyczność łączy się z klasycyzacją. Stosowane naturalne materiały (darń, łupek) nadają założeniom odpowiednią fakturę i koloryt – upodabniają je do otoczenia (il. 49, 50). Budynki wtapiają się w tło lub tworzą z nim harmonijną kompozycję. Dachy pokryte darnią stanowią do dziś bardzo efektowne i równocześnie ekologiczne rozwiązanie. Zabraný naturze skrawek terenu zostaje jej zwrócony w postaci zielonej płaszczyzny biologicznie czynnej, tworzącej zwieńczenie ludzkiego dzieła. Tak bardzo rozpowszechnione



Il. 49. Darniowe dachy zabudowy mieszkaniowej w Skaidi (fot. E.C.)

w tradycyjnym budownictwie rozwiązanie stosowane jest obecnie coraz rzadziej. Dotyczy to bardzo starych gospodarstw farmerskich oraz nowych obiektów wznoszonych z zastosowaniem nowoczesnych technologii w regionach najczęściej odwiedzanych przez turystów. Miękkosć naturalnego materiału wykończeniowego sprawia, że norweskie domy stają się taktylne – przyjemnie jest je dotykać, przez to nabierają cech

bytu ożywionego, bliskiego ludzkiej naturze. Materiał ten jest również tworzywem łączącym nowo powstałą formę z naturalnym otoczeniem, w myśl organicznej strukturalności i kontynuacji. Doskonałym przykładem są norweskie przedszkola: Solbakken Barnehage w Trondheim (arch. HSØ Arkitektkontor AS, arch. krajobrazu Løvetanna Landskap AS, realizacja 2007) (il. 51), Tømra Barnehage w Selbu (arch. HSØ Arkitektkontor AS, realizacja 2010) i Baldershage Barnehage w Trondheim (arch. HSØ Arkitektkontor AS, realizacja 1994) pokryte darniowymi dachami organicznie łączącymi się z rzeźbiarsko ukształtowanym otoczeniem. Solbakken Barnehage w Trondheim od strony drogi do Jonsvatnet zdaje się wyrastać ze skalnej podwaliny, prezentuje kamienną okładzinę elewacji o malarskim rysunku. Od wnętrza założenia widoczne jest jego drugie oblicze – zielone, trawiaste dachy, drewniane wykończenie elewacji i dynamicznie rozrzućbiony teren tworzący inspirujące miejsca zabaw dla dzieci (arch. krajobrazu Løvetanna Landskap AS, realizacja 2007).



Il. 50. Dachy kryte łupkiem Fossberg Hotel w Lom (fot. E.C.)

Przykładem różnorodności materiałów wykończeniowych w obrębie jednej kompozycji, będącej przejawem uzupełniania przestrzeni o nowe elementy pozostające jednak w harmonii i jedności z wcześniejszą strukturą mieszkaniową, są norweskie gospodarstwa farmerskie zamieszkałe przez wspólnoty rodzinne. Założenia te składają się z jednostek mieszkaniowych powstałych w różnym czasie i w znacząco odmiennych technologiach wykonania. W obrazie takich zespołów doskonale widoczny jest wpływ czasu wskazujący na stopniowe i nieuchronne rozrastanie się struktury wraz z powięk-

szającą się rodziną. Interującym przykładem takiego założenia jest jedna z wielu tego typu farm nad jeziorem Strynsvatnet koło Strynu¹⁶⁹.

Obok naturalnych materiałów wykończeniowych pojawiają się we współczesnej norweskiej architekturze całkiem nowe rozwiązania, które podobnie jak te tradycyjne poddają się działaniu czasu. Należy do nich szybko korodująca stal i szkło. Wzniesiony przy ich użyciu obiekt przechodzi więc nieuchronną transformację – w jej konsekwencji wtapia się w otoczenie i staje niewyróżnialny z tła. Transparentne balustrady i przegrody stanowią zwykle jedynie fizyczną barierę. Stosuje się je tam, gdzie zamierza się ukryć ich istnienie. Pełnią rolę koniecznego zabezpieczenia i fizycznej ochrony,



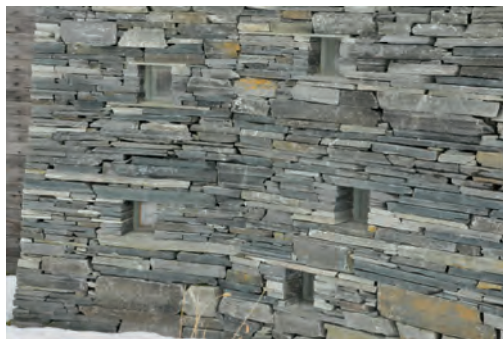
a)



b)



c)



d)

II. 51. Przedszkole Solbakken Barnehave w Trondheim:

- a) widok od strony drogi, b) zestawienie naturalnych faktur drewna i kamienia,
c) widok od wewnętrznego dziedzińca z przestrzenią zabaw, d) detal elewacji; (fot. E.C.)

¹⁶⁹ Gospodarstwa farmerskie nad jeziorem Strynsvatnet mają charakter agroturystyczny, często powstają przy nich campingi. Charakterystyczna zielonkawa barwa jeziora – skutek przyjmowania wód roztopowych z pobliskich lodowców – przyciąga wielu turystów.

wizualnie nie oddzielają użytkowników obiektu od naturalnego krajobrazu. Efekt zbliżania się do natury przez szklane struktury obecny jest w realizacjach biura Askim / Lantto Arkitekter. Projekty te wzmacniają koncepcję natury, ale w jeszcze innym – nowym kontekście widocznym w zestawionych ze sobą wąskich, szklanych formach.

Romantyczność krajobrazu i wykreowanego dzieła architektonicznego jest wynikiem uhonorowania przez projektantów rzeźby terenu, związanej ściśle z miejscem, i oddziaływania sił naturalnych, takich jak: słońce, wiatr, deszcz i śnieg.

Góry i fiordy, tworzące naturalną tektonikę terenu, stanowią znaczący udział w powierzchni kraju. Zatoki morskie wcinające się daleko w głąb lądu tworzą stałe granice i dzielą masywy górskie na strefy – wprowadzają tym samym w przestrzeń o określonych parametrach nową jakość. W kontekście środowiska naturalnego ekosystem fiordów różni się znacznie od otaczających je gór. Dotyczy to panujących temperatur, znacznie łagodniejszych niż na położonych wyżej płaskowyżach, większej wilgotności powietrza związanej z bliskością wody i odmienną szatą roślinną. W obrębie głębokich zatok można intensywnie odczuć przysłowiowe „serce natury” dzięki obserwacji zmian temperatur i pływów morskich. Wygląd zatok morskich i gór dostarcza informacji o aktualnym poziomie morza, które definiuje kształt fiordu. Cytując za 3RW Arkitekter: „Jeśli zabraknie wody, nie będzie fiordu tylko wysokie skalne ściany i góry. Z tej perspektywy śnieg, fiordy i góry są ze sobą połączone, zaś stworzona przez nie przestrzeń jest relatywna w zależności od poziomu wilgoci lub wody”¹⁷⁰. W kontekście przestrzeni architektonicznej głębokie morskie zatoki stają się sceną dla nowatorskich rozwiązań – przyczyniają się jednocześnie do prężnego rozwoju globalnej turystyki. Obecnie fiordy z miejsc o charakterze egzystencjalnym, służącym wyłącznie zamieszkaniu, zmieniają się w przestrzenie ekspozycyjne użytkowane przez turystów. Zjawisko to stwarza nowe możliwości i sprzyja planowaniu w całkiem nowym kontekście, co powoduje wyodrębnianie w naturalnym krajobrazie przestrzeni o innym charakterze niż mieszkalny, dostępnych i partycypowanych przez przybyszów. Góry stanowią około 45% powierzchni Norwegii – to nie sprzyja przeludnieniu i tym samym zapewnia konieczną przestrzeń dla objętych ochroną parków narodowych. „Natura jest ważną częścią naszej kultury – według 3RW Arkitekter – i krajobrazu jako tła dla ludzkiej działalności. Dlatego tak ważna jest pamięć o tym, co stanie się z naturą, kiedy przestaniemy kultywować jej prawa, zachowując w relacjach z nią bezpieczny dystans. W tym sensie wyraża się nasza pełna uwielbienia relacja do natury i odzwierciedlenie jej w naszej pracy”¹⁷¹. Drewniane kubiki o konstruk-

¹⁷⁰ W oryginale: 'If the water disappears, there will be no fjords, but only higher hills and mountains. From this perspective, snow, fjords and mountains are connected, and space is related to the amount of humidity or water' [229, s. 69].

¹⁷¹ W oryginale: 'Nature is an important part of our background and culture. [...] Its important to remember that nature is what happens when we stop cultivating, and in the sense, all cultivation, all

cji wieńcowej ustawione na wykonanym ze szkła cokole w realizacji z pogranicza rzeźby i instalacji Reststop Flydalsjuvet w Geiranger (arch. 3RW Arkitekter, realizacja 2006) doskonale ilustrują tę ideę dzięki łączeniu w jednej formie tradycyjnych technik i materiałów budowlanych z nowoczesną technologią oraz serwisową funkcją obiektu.

Rzeźbienie krajobrazu to również korzystanie z nietrwałego budulca, jakimi są lód i śnieg, a także wykorzystywanie w procesie twórczym ich specyficznych parametrów. Śnieg to woda w skryzalizowanej postaci. Stanowi on najbardziej delikatny i subtelny materiał budowlany. Powstałe z niego formy są nietrwałe i całkowicie uzależnione od wahań temperatury. Ich żywot jest okresowy, począwszy od rzeźb figuralnych, a skończywszy na obiektach użytkowych. Jako budulec form przestrzennych stanowi on dodatkowo medium, które na skutek efektu odbicia emituje światło. Zjawisko to wydaje się być bardzo przydatne, zwłaszcza podczas długich, zimowych miesięcy, kiedy słońce nie wschodzi na północy Norwegii. Dlatego budownictwo na północ od kręgu polarnego wymaga dużej pomysłowości i witalności. Charakter opadów śnieżnych, czas zalegania białej pokrywy oraz sposób odprowadzenia wody z topniejących lodowych czaszy znacząco wpływa na kształtowanie form budynków. Cytując za Askim / Lantto Arkitekter: „Śnieg jest wilgocią w zamrożonej formie i zawiera się w bezgranicznej liczbie różnych kształtów. Implikuje on zmianę oraz przemodelowuje krajobraz podczas zimowego okresu”¹⁷².

Naturalnie wykreowanymi przez lód przestrzeniami są grotty lodowe powstałe na skutek naturalnych procesów, takich jak stale rosnąca temperatura pod śnieżnymi pokrywami lodowców. Zjawisko to ma miejsce pod czaszą lodową największego w Norwegii lodowca Jostedalbreen. Najokazalszą odkrytą dotąd grotę (2007), wypłukaną przez stale topniejącą wodę, nazwano Lodową Katedrą. Określenie to dobrze oddaje jej imponujące wymiary: 20–30 m głębokości, 8 m wysokości i 20 m szerokości. Odkrycia dokonał Bjornar Bjorhusdal – opisał jedyne w swoim rodzaju wnętrze: salę z niezwykle błękitnym, lodowym sklepieniem, o ścianach, z których zwisają ogromne nawisy lodowe. Wtedy zauważył, że lód to prawdziwy „fenomen, będący w ciągłym ruchu”, dziki któremu grota zmienia się z dnia na dzień [310, s. 1].

Medium kreującym niepowtarzalne kształty jest woda¹⁷³. Dzięki niej powstają wyrzeźbione przez naturę lodowe komnaty – stały się one inspiracją dla otwartego w 2010 r. pierwszego, i jak dotąd jedyne w Norwegii, lodowego tunelu wykonanego przez człowieka. Powstał on w rejonie masywu Jotunheimen, w lodowej połaci Juvfonna, w pobliżu szczytu Galdhøppiggen, na wysokości 1850 m n.p.m. Istunnel

civilizations, involve a constant struggle to keep nature at a safe distance. So nature in that sense, has a lovehate relationship to our work' [229, s. 70].

¹⁷² W oryginalne: 'Snow is humidity in a frozen form, and is comprised of an infinite number of different crystals. Snow implies change, it remodels the landscape during wintertime' [229, s. 69].

¹⁷³ „Woda w strumieniach płynących pod lodowcem powoduje, że lód nad nią się topi. Zjawisko to ma bezpośredni związek ze zmianami klimatycznymi i globalnym ociepleniem. Topniejący lód wyplukuje w lodowcu tunele, które następnie rozszerzają się pod wpływem prądów ciepłego powietrza” [310, s. 1].

liczy 30 m długości i stanowi swego rodzaju galerię, bowiem jej wnętrze zostało ukształtowane przez mistrzów lodowej rzeźby. Tematyka wyobrażeń i artystycznych kompozycji umożliwia podróż w czasie, dostarcza informacji o zmianach klimatu i ich bezpośrednich konsekwencjach. Tunel jest częścią projektu Klimapark 2469, którego celem jest właśnie prezentacja zmian klimatycznych i ich wpływu na przyrodę, gospodarkę i kulturę kraju [301].

Zima jest sezonem powstawania w Norwegii lodowych obiektów od rzeźb artystycznych, przez instalacje architektoniczne, po rozbudowane architektoniczne struktury. Cechą wspólną tych realizacji jest ich krótki żywot – topnieją wraz z pierwszymi promieniami wiosennego słońca.

Co roku w miejscowości Hovden, położonej w archipelagu Vesterålen, odbywa się festiwal lodowych rzeźb Snøskulptur Hovden. Wykonane przez artystów dzieła można podziwiać przez trzy tygodnie. Obok form o ekspozycji zewnętrznej są również i takie, do jakich można wejść, ponieważ mają skrupulatnie zaprojektowaną przestrzeń wewnętrzną i zasługują tym samym na miano obiektów z pogranicza rzeźby artystycznej i instalacji architektonicznej. W ramach Snøskulptur Hovden 2011 do lodowych rzeźb – obiektów należały realizacje m.in.: Erica Mutela i Erika Pirolda. Lód jest również budulcem rzeźb festiwalu odbywającego się w Svolvær, w archipelagu Lofoty. Powstała tu nawet swoista galeria Magic Ice, w której eksponowane są te nietypowe dzieła sztuki [241, s. 297].

Sezonowość obiektów z lodu widoczna jest również w założeniach architektonicznych realizowanych głównie na północy Norwegii. Lodowe hotele zaczęły powstawać z początkiem 2000 r. – zwykle wznoszone zimą funkcjonują od stycznia do kwietnia. Wraz z wiosennym ociepleniem obiekty te topnieją, a następnego roku wznosi się je na nowo. Każda kolejno budowana forma może ulegać modyfikacjom, ulepszeniu i swego rodzaju ewolucji ku coraz bardziej doskonałej strukturze. W ich budowie uwzględniane są właściwości izolacyjne śniegu. Przy panującej na zewnątrz temperaturze ok. -30° utrzymywana jest wewnątrz temperatura ok. -5° . Zjawisko to wykorzystywane jest w naturze przez zwierzęta żyjące poza kręgiem polarnym, dzięki czemu udaje im się przetrwać nawet najmroźniejszą arktyczną zimą. Lodowe hotele konstruowane są z kostek lodu wycinanych z pokryw lodowych lokalnych jezior. Grubość lodu na zamrzniętych lapońskich jeziorach może dochodzić do około 70 cm. Lodowa struktura jest następnie wzmocniana mieszanką śniegu i lodu w celu zapewnienia odpowiedniej trwałości, izolacyjności i względnie stałej temperatury wewnątrz obiektu. Tak wzniesione struktury są następnie modelowane: ściany i sklepienia pokrywa się reliefami, żeby nadać im charakterystyczną teksturę, lub starannie poleruje, by została wydobyta ich lodowa natura. W pomieszczeniach pojawiają się lodowe rzeźby, meble i akcesoria. Obok pomieszczeń mieszkalnych – hotelowych pokoi, projektowane są dodatkowo lodowy bar i kaplica ślubów. Aby zapewnić odpowiednią cyrkulację powietrza w obiekcie, w miejsce drzwi stosuje się zasłony, a by uchronić lodowy materiał budowlany przed ciepłem wypromieniowanym przez ludzkie ciała, zaleca się noszenie odpowiednich termalnych peleryn.

Lodowe hotele wznoszone są na całym Półwyspie Skandynawskim¹⁷⁴, a także poza nim¹⁷⁵. Lodowa infrastruktura hotelowa w Norwegii obejmuje cztery takie obiekty: Kirkenes Snøhotel wzniesiony w Kirkenes, Sorrisniva Igloo Hotel w Alta, Bjorli Snøhotel w Bjorli k. Molde oraz Hunderfossen Snøhotel na terenie Hunderfossen Vinterpark k. Lillehammer [301]. Kształty wszystkich obiektów są co roku rekonstruowane, ale mogą ulegać pewnym modyfikacjom niewpływającym jednak na ogólną ideę.

Największy z tych obiektów Kirkenes Snøhotel (arch. Aurora Landscap) znajduje się w małym górniczym miasteczku, w północno-wschodniej Norwegii. Lodowy obiekt został po raz pierwszy wzniesiony w 2006 r. – była to forma mieszcząca 20 pokoi hotelowych. Obecnie na całą strukturę składa się: 40 pokoi, lodowy bar i kaplica. Rekonstruowany obiekt działa od grudnia do kwietnia. Ściany budowli osiągają grubość ok. 180 cm, co zapewnia we wnętrzu stałą temperaturę -5° . Wnętrza hotelowe zdobią lodowe rzeźby, a ściany w pokojach pokrywa się dekoracjami z lodu i śniegu. Każdy pokój (okrągły o średnicy 5 m) ma własną stylistykę rzeźbiarską, dzięki czemu jest wyjątkowy i niepowtarzalny. Oprawę artystyczną wewnątrz wykonują mistrzowie rzeźby lodowej – artyści z chińskiego miasta Harbin. Motywy czerpią z arktycznej natury i lokalnej kultury Saamów. W lodowym barze co roku motywy są inne. Najbardziej reprezentatywnym pomieszczeniem jest śnieżna katedra o średnicy 12 m i wysokości 8 m, w której odbywają się ceremonie ślubne. Wiosną z postępującym ociepleniem i towarzyszącą mu odwilżą budowla topnieje, aby w następnym zimowym sezonie powstać na nowo [322].

Kolejny lodowy kolos to Sorrisniva Igloo Hotel położony 20 km od centrum Alta w Sorrisniva (dawniej Alta Friluftspark), nad rzeką Alta we Finnmarku, najbardziej na północ położonym rejonie Norwegii. Obiekt po raz pierwszy wzniesiono w 2000 r. – co roku jest rekonstruowany, działa od stycznia do kwietnia. Powstaje przy istniejącej od 1992 r. restauracji Laksestua o kształcie saamskiego namiotu, w którym serwowane są lokalne potrawy. W strukturze lodowej o panujących średnich temperaturach od -4° do -7° mieszczą się wyłącznie pokoje hotelowe. Zdobią je artystyczne wyobrażenia, otwory drzwiowe rzeźbione są w motywy reniferów. Część serwisową zlokalizowano w drewnianym, ogrzewanym budynku (wzniesionym w 2004 r.) usytuowanym bezpośrednio obok. Są tu toalety, natryski, szatnie, sauna oraz sklep z pamiątkami [331].

Bjorli Snøhotell wznoszony każdej zimy przy Bjorligard Hotel w Bjorli to najwyższy położony (1250 m n.p.m.) lodowy hotel w Norwegii, o najdłuższym sezonie otwarcia, trwającym od stycznia aż do końca kwietnia. Śnieżna struktura, w której obrębie panuje temperatura od -1° do -5° , mieści: 30 miejsc noclegowych, lodowy

¹⁷⁴ Szwecja: lodowy hotel Jukkasjärvi, Finlandia: lodowy zamek Kemi, Arctic Resort Kakslauttanen, Snow Village [322].

¹⁷⁵ Słowenia: hotel igloo jako część Wioski Eskimoskiej, Rumunia: hotel z lodu nad jeziorem Bale w Karpatach, Kanada: lodowy Hotel de Glace, Quebec, Alaska: lodowe Muzeum Aurora powstałe na miejscu lodowego hotelu z 2003 r., Hiszpania: Igloo Hotel, Grandvalira, Andora w Pirenejach [322].

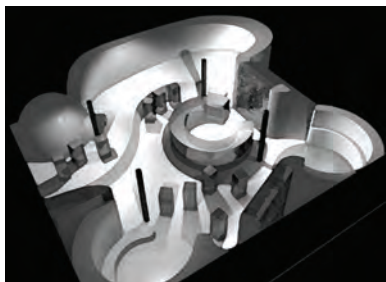
bar (zamówić w nim można drinki w lodowych szklankach) oraz lodową kaplicę (służącą na okoliczność ślubnych ceremonii). Część serwisowa obiektu znajduje się w ogrzewanym hotelu usytuowanym tuż obok.

Położonym najbardziej na południe lodowym hotelem jest Hunderfossen Snøhotell w Vinterpark k. Lillehammer. Jest to najmniejszy z prezentowanych założeń, o najkrótszym sezonie użytkowania, trwającym od stycznia do końca lutego. Lodowa struktura budowana jest co roku obok bajkowego zamku i Hunderfossen Hotel & Resort stanowiącego dla niej część serwisową z łazienkami, szatniami i restauracją. W obrębie Hunderfossen Snøhotell są, chociaż liczba ta co roku może ulegać zmianie, trzy pokoje hotelowe z 15 miejscami noclegowymi, lodowy bar (norw. Kong Valemons Isbar) oraz lodowa katedra z rzezbami hiszpańskiego artysty Eduarda Blasca. Temperatura we wnętrzu hotelu waha się od -3° do -7° .

Oprócz założeń topniejących wraz z pierwszymi promieniami wiosennego słońca istnieje w Norwegii lodowy obiekt, który można podziwiać od kwietnia aż do września. Podobnie jak lodowe hotele jest on co roku odbudowywany, ale na przekór naturze jego twórcy zapragnęli, żeby stanowił przestrzeń, gdzie można by doświadczać w okresie wiosennym i letnim atmosfery zimy polarnej. Ta nietypowa budowla powstaje cyklicznie na dalekiej północy Norwegii, w arktycznym mieście Honningsvåg, na wyspie Magerøya. Bar Lodowy Arctico (norw. Arktisk Isbar) położony jest w samym centrum miasta, zaledwie 300 m od głównego portu (il. 52). Miejsce lokalizacji obiektu jest wyjątkowe. Honningsvåg uosabia architektoniczną prostotę i surowy *genius loci*. W czasie II wojny światowej miasto zostało doszczętnie zniszczone przez



Il. 52. Arktisk Isbar (ang. Arctico Ice Bar) w Honningsvåg na wyspie Magerøya (fot. E.C.)



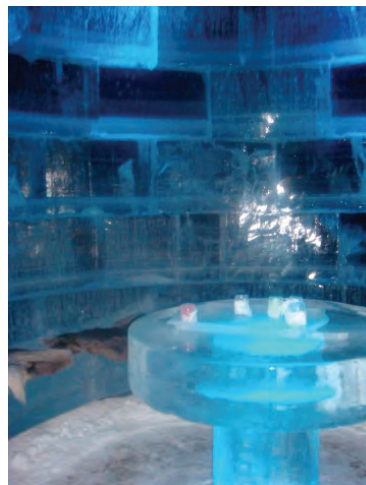
a)



b)



c)



d)

Il. 53. Arktist Isbar (ang. Arctico Ice Bar) w Honningsvåg: a) aranżacja wnętrza (rys. E.C. na podstawie [309]), b) wnętrze z lodowym barem, c) wnęka rekreacyjna z lodowym stołem i ławami, d) elementy rzeźbiarskie – zbliżenie; (fot. E.C.)

Niemców – stanowiło dramatyczny przykład konsekwentnie realizowanej w Finnmarku zasady „spalonej ziemi”. Obecna jego struktura jest doskonałą rekonstrukcją architektury tworzonej zgodnie z lokalną tradycją i tożsamością. Wszystkim obiektom nadano kształty i rozwiązania przestrzenne zapewniające optymalne funkcjonowanie w surowym, arktycznym klimacie [51]. Elizabeth Seip pisze: „Teraz możemy inaczej spojrzeć na te budynki z okresu odbudowy i studiować ich dobrze zaprojektowane plany. W czasach obfitości są dobrym przypomnieniem tego, co naprawdę potrzebujemy” [227; 228, s. 10]. W tak pełnym prostoty i szczerości materiałów otoczeniu powstał obiekt o tradycyjnej, minimalistycznej formie, w którego obrębie oprócz przestrzeni usługowej – sklepu z arktycznymi pamiątkami, znajduje się pomieszczenie chłodnia z przegrodami pionowymi i poziomymi wykonanymi ze 123 lodowych blo-

ków, o łącznej masie 123 t. Wszystkie elementy składające się na wnętrze wyrzeźbiono z lodu: bar, fotele, stoły, rampę z saniami, mapę Artyki, naturalnej wielkości igloo (można do niego wejść), kieliszki (serwuje się w nich bezalkoholowe drinki) oraz ekran służący do pokazów filmu o regionie polarnym. W lodowym barze utrzymywana jest stała temperatura -5° . Autorem tego nowoczesnego projektu (il. 53a), zrealizowanego po raz pierwszy w 2004 r., jest Laila Kolostyák, a koordynatorem całego przedsięwzięcia i gospodarzem obiektu hiszpański podróżnik Jose Mijares. Nie tylko sam projekt jest interesujący, lecz także – a może przede wszystkim – lód stanowiący podstawowy budulec tego założenia. Pochodzi on z pokrywy lodowej lapońskiego jeziora odległego o 240 km. Według autorów przedsięwzięcia ten naturalny materiał nie jest jedynie zamrożoną wodą. Wewnątrz każdego bloku ukryty jest niezwykle plastyczny świat niepowtarzalnych kombinacji pęcherzyków powietrza uwięzionych w stałej formie wody [309]. W celu podkreślenia piękna każdego lodowego elementu tworzącego wnętrze poprzestano na oszlifowaniu poszczególnych części kompozycji, czyli zlikwidowano niepotrzebne zdobienia tak charakterystyczne dla lodowych hoteli. Co roku przy wykonaniu lodowego baru pracują lokalni, saamscy artyści. Odpowiednie oświetlenie wnętrza i towarzyszące mu efekty audio-wizualne wprowadzają gości ubranych w termalne peleryny w bajkowy świat Arktyki (il. 53b–d).

Drugim godnym uwagi obiektem tego typu w Norwegii jest Magic Ice Bar (norw. Svolvear Isbar) w Svolvear w archipelagu wysp Lofoty – powstaje od 2004 r. wraz z lodową galerią prezentującą dzieła artystów z całego świata. Lodowe rzeźby stały się inspiracją dla form artystycznych wykonywanych ze szkła. Najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem tego kierunku jest Asvar Tangland tworzący w Vikten, na wyspie Flakstadøy, w archipelagu Lofoty.

Lodowe struktury wznoszone w Norwegii są doskonałym przykładem założeń, w których granice między architekturą, rzeźbą i naturą ulegają całkowitemu rozmyciu, zwłaszcza że tworzywo budowlane – lód i śnieg – jest częścią natury i podlega rządzącym nią rytmom i cyklom, modeluje zimowy krajobraz, dzięki czemu lodowe dzieła stają się jego integralną częścią. Delikatność budulca sprawia, że wciąż zmieniają formę rzeźbione przez czynniki atmosferyczne, takie jak: wiatr, woda, słońce i temperatura. Obiekty tworzone z lodu są bez wątpienia dziełami sztuki, rzeźbami architektonicznymi o przestrzeniach sacrum, niezależnie od zlokalizowanych w nich funkcji.

Cechą łączącą się ściśle z czasem i cyklicznością, wiążącą ideę założenia architektonicznego z właściwościami zastosowanych materiałów jest wskazana przez Christiana Norberga-Schulza i rozwinięta przez Jeremiego Królikowskiego kosmiczność. Łączy się ona z kosmizacją miejsc, a ta z uniwersalną potrzebą poczucia bezpieczeństwa realizowaną w harmonijnych i uporządkowanych przestrzeniach. „Natura często nieprzyjazna człowiekowi – pisze Jeremi Królikowski – każe mu szukać schronienia w oazie, tworzyć wyodrębniony z niej świat. [...] Charakter kosmicznego *genius loci* nie indywidualizuje miejsc” [157, s. 33]. Kosmizacja miejsca może dotyczyć różnych

skali – zarówno pojedynczego obiektu, jak i kompozycji wieloelementowej charakteryzującej się centralizacją i ciągłą granicą.

W domu o archetypowym kształcie wszystkie pomieszczenia skupiają się wokół jego przysłowiowego serca – pokoju dziennego z kominkiem i tworzą uporządkowane Universum. Taki sposób kształtowania przestrzeni widoczny jest i w planach obiektów lokalizowanych na farmie (norw. *innhus*, *stua*, *gård*), i w wolno stojących na działce (norw. *enemo*). Aspekt przestrzenny łączy się ściśle z potrzebą przynależności pojedynczego elementu do większej całości, szczególnym przykładem mogą tu być norweskie kościółki o strzelistych wieżach, tworzące w krajobrazie ważne dominanty przestrzenne, zwykle z zabudową mieszkaniową wokół – a wśród nich wzniesiony na planie krzyża wpisane w ośmiokąt XVIII-wieczny kościół Dolstad kirke w Mosjøen, w rejonie Nordland (il. 54).

W skali kompozycji wieloelementowych domy mieszkalne ukształtowane koncentrycznie, w formie klastrow tworzą przestrzenie wspólnot rodzinnych i sąsiedzkich, strukturalnie i materiałowo powiązanych z naturalnym otoczeniem¹⁷⁶. Kosmizacja może dotyczyć również skali miasta i otwartego krajobrazu.



Il. 54. Kościółek Dolstad kirke w Mosjøen, rejon Nordland (fot. E.C.)

¹⁷⁶ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.4.

Interesującym przykładem kosmizacji miejsca są tradycyjne, sezonowe założenia mieszkaniowe Saamów¹⁷⁷. Ten koczowniczy lud zamieszkuje współcześnie Laponię, geograficzną krainę położoną na północnych rubieżach: Norwegii, Szwecji, Finlandii i Rosji. W przeszłości nomadyczne wspólnoty, zgodnie z rytmem zmieniających się pór roku, przemieszczały się wraz ze stadami reniferów od jednego miejsca osady do kolejnego. Domostwa Saamów w kształcie okrągłego namiotu (norw. *lavvo*, sam. *lávvu*) wznoszono jako drewniane, ażurowe konstrukcje, na które naciągano w okresie użytkowania skóry reniferów lub ściśłą, bawełnianą tkaninę. W szczycie zwieńczenia znajdował się otwór w celu odprowadzenia dymu z centralnie usytuowanego paleniska. Te tradycyjne mieszkaniowe struktury były zwykle grupowane półkolistnie wokół wspólnej, otwartej przestrzeni i tworzyły chroniącą ją granicę (il. 55). Nomadyczny



Il. 55. Drewniane konstrukcje *lavvo* zakomponowane półkolistnie w obóz Saamów w rejonie Finnmark (fot. E.C.)

lud Saamów, przemieszczając się, pozostawiał za sobą ażurowe formy, których rzeźbiarskie cechy na zawsze wpisały się w krajobraz północnego Finnmarku. Obecnie tradycyjne namioty mieszczą często sklepiki z charakterystycznymi dla tej kultury wyrobami, ich rękodziełem artystycznym (il. 56, 57). Wśród nich ważne miejsce zajmują drewniane rzeźby o motywach zaczerpniętych z miejscowego folkloru, doskonale integrujące się z otwartym krajobrazem (il. 58). Konstrukcje *lavvo* budowane są niejednokrotnie w bezpośrednim sąsiedztwie współczesnych domów (il. 59). Ich

¹⁷⁷ Norwescy Saamowie (sam. Sápmi), zamieszkujący północne rejony kraju (norw. Nord-Norge) przybyli według jednych źródeł z Azji, według innych z północnej Hiszpanii. Nazwa wywodzi się od słowa „Sápmi” – to nim lud ten określał samych siebie i obszar, z którym uczuciowo się identyfikował [261, s. 89].

kształt staje się także inspiracją dla współcześnie powstających obiektów mieszczących funkcje usługowe, w tym gastronomiczne (il. 60).



Il. 56. Namioty Saamów zaadaptowane na sklepiki w rejonie Finnmark (fot. E.C.)



Il. 57. Namioty Saamów z ludowym rękodziełem na wyspie Magerøya w Arktyce (fot. E.C.)



a)



b)

II. 58. Drewniane rzeźby z Magerøya:

a) postać w tradycyjnym stroju ludowym Saamów, b) troll; (fot. Dorota Tyczyńska)



II. 59. Współczesny dom Saamów w Arktyce (fot. E.C.)

W związku z tym, że 40 000 Saamów zamieszkuje Norwegię, właśnie w tym kraju wzniesiono budowlę mieszczącą ich własną instytucję samorządową. Norweski Parlament Ludu Saami (norw. Sametinget, sam. Sámediggi) powstał w miejscowości Karasjok (arch. Stein Halvorsen, Christian Sundby, arch. krajobrazu Grindaker, realizacja 2000) i stanowi doskonały przykład kosmizacji otoczenia dzięki rzeźbiarsko ukształtowanej formie (il. 61). Obiekt stał się wizytówką miasta, które obecnie jest ważnym ośrodkiem politycznym i handlowym. Saamowie stanowią 80% ludności



Il. 60. Współczesny budynek restauracji o formach nawiązujących do kształtu namiotów Saamów w Skaidi (fot. E.C.)

Karasjok, 18% z nich nadal zajmuje się hodowlą reniferów¹⁷⁸. Zaprojektowany budynek usytuowano na wzgórzu, powyżej centrum miasta – skąd jego charakterystyczna stożkowa forma jest doskonale widoczna. Wokół obiektu rozciąga się krajobraz z piniami. Zastosowane w elewacji beton i modrzewiowa boazeria, o różnych odcieniach szarości, integrują kolorystycznie budynek z naturalnym otoczeniem. Obłożenie betonowych, lekko pochylonych ścian zewnętrznego pierścienia deskami, wykonanymi z niemodyfikowanego modrzewia syberyjskiego, ma z założenia zapewnić stopniową, postępującą z czasem zmianę jego barwy na srebrną. Konstrukcję założenia wzniesiono ze stali i betonu, z wyjątkiem sali obrad Zgromadzenia Plenarnego, która uzyskała strukturę nośną z drewna klejonego. Całe założenie zaprojektowano na planie półokręgu, zgodnie z zasadą komponowania lapońskiego siedliska otwierającego się w kierunku południowym. Zakrzywiająca się forma mieszcząca wspianą bibliotekę i pomieszczenia pomocnicze osłania usytuowaną centralnie salę obrad Zgromadzenia Plenarnego, która ma kształt spiczastej struktury, podobnie jak tradycyjny namiot *lavvo* (il. 62a). Tekstura formy nawiązuje do faktury tkaniny opinającej tradycyjne konstrukcje Saamów (il. 62b). Ich kulturze obca była idea stałej siedziby, dlatego budynek ten jest utrwalonym w przestrzeni znakiem i obrazem trwania zasady porządkującej od wieków codzienną egzystencję nomadycznego ludu. Zastygła w rzeźbiarskiej formie idea sezonowego obozowiska Saamów przenika się harmonijnie z żywym, zielonym otoczeniem, które dla kontrastu pozostaje w ciągłym ruchu

¹⁷⁸ Pozostała część ludności Saami w Karasjok trudni się rolnictwem, turystyką, rękodziełem artystycznym lub jest zatrudniona w usługach [330, s. 1].



a)



b)

Il. 61. Norweski Parlament Ludu Saami w Karasjok:
a) widok od frontu na wewnętrzny dziedziniec i salę obrad
Zgromadzenia Plenarnego, b) widok zewnętrznego pierścienia;
(fot. E.C.)

– ulega przemianom i przemijaniu zgodnie z biologicznymi cyklami i rytмами. Dzięki temu imponujący obiekt zdaje się być integralną częścią miejsca i natury. Przez wnętrze zakrzywiającej się formy budynku przebiega długi hol (norw. Vandrehallen), jego forma została ukształtowana na podobieństwo płotów wyznaczających granice past-

wisk reniferów. Z korytarza, którego posadzkę wykonano z lokalnej odmiany łupka, roztacza się widok na wypełniony zielenią dziedziniec. Obiekt podzielono na trzy strefy funkcjonalno-przestrzenne: biurową z salami konferencyjnymi (zewnątrzna część pierścienia), recepcję z punktem info, biblioteką i stołówką (wewnętrzna część pierścienia) oraz salę obrad Zgromadzenia Plenarnego (w punkcie kulminacyjnym układu). We wnętrzu sali przyciąga uwagę wyeksponowana narodowa flaga Saamów będąca odwzorowaniem w planie kosmologii tego ludu – dwubarwny krąg (w połowie niebieski, w połowie czerwony) przenikający się z czterobarwnym tłem: niebieskim, zielonym, żółtym i czerwonym, oddający ideę kosmizacji miejsca pozostającego w relacji z niebem, ziemią, słońcem i naturą. Autorką projektu wnętrza jest Beate Ellingsen, a artystyczne dzieła zdobiące ścianę (tło) – Hilde Skancke Pedersen [330].



a)



b)

II. 62. Norweski Parlament Ludu Saami w Karasjok:

a) widok od frontu, b) spiczasta struktura sali obrad Zgromadzenia Plenarnego; (fot. E.C.)

Na planie półokręgu osłaniającego punkt kulminacyjny – formę inspirowaną saamskim namiotem *lavvo*, zaprojektowano również Centrum Kultury Saamów (norw. Samelandssenteret, sam. Sámiland Centrum) w Karasjok (arch. Arne Bjerck, arch. Eilif Bjørge, realizacja 1990) (il. 63). Wejście do całego założenia zaakcentowano bramą o lekkiej, stalowej konstrukcji zwieńczonej rzeźbą o animalistycznym motywie rogów renifera (il. 63a). Pawilon ukształtowano w formie łukowo wygiętej drewnianej struktury obejmującej wewnętrzny plac, na który otwierają się przeszklone lokale sklepowe i wystawiennicze. Kulminacją założenia w jego części południowej jest audytorium o stożkowatym kształcie przypominającym namiot Saamów. Pierwotnie mieszczące się w niej pomieszczenie wykorzystywane było przez Zgromadzenie Plenarne Saamów do czasu aż udostępniono w 2000 r. specjalnie do tego zaprojektowany budy-

nek. Obecnie służy ono celom kulturotwórczym – jest miejscem ekspozycji saamskiej kultury. Lokale sklepowe integruje z wnętrzem obiegający go drewniany podcień w kształcie baldachimu (il. 63b). To rzeźbiarsko ukształtowane przejście, o czterech wyjściach do przestrzeni patia, łączy wszystkie pomieszczenia obiektu. Lokale usługowe ogólnodostępne otwierają się bezpośrednio na spinający je korytarz, a pomieszczenia produkcyjne rękodzieła i rzemiosła Saamów oraz warsztaty – od zewnętrznej strony planu [27]. Do budowy struktury, zarówno lekkiej konstrukcji, jak i jako materiał wykończeniowy całości wykorzystano drewno sosny. Dachy pokryto błyszczącymi płytkami z aluminium i cynku, dzięki czemu uzyskano efekt połyskiwania i zmienności w zależności od zmieniającego się oświetlenia [330].



a)



b)

Il. 63. Centrum Kultury Saamów w Karasjok: a) brama wejściowa z elementami rzeźbiarskimi, b) widok od strony wewnętrznego dziedzińca; (fot. E.C.)

Trzeci z saamskich obiektów wpisujących się w ideę kosmizacji przestrzeni to Wielka Turf Hut wzniesiona przy Rica Hotel w Karasjok (arch. Kjell Borgen i Bing Lorentzem, realizacja 1990). Częściowo zagłębione w ziemi założenie, kryte darnią, uzyskało wewnętrzną organizację funkcjonalno-przestrzenną nawiązującą do tradycyjnego namiotu Saamów i konstrukcję saamskiej *turf hut*¹⁷⁹. Pochylony korytarz wejściowy prowadzi do wewnętrznej przestrzeni centralnej, której posadzka wyłożona jest kompilacją elementów drewnianych i kamiennych. Część ta ma charakter integracyjny i pełni funkcję restauracji Saamów, może pomieścić około 120 osób. Na centralnie ukształtowaną przestrzeń otwierają się cztery mniejsze pomieszczenia o takim samym koncentrycznym układzie, służące za sypialnie, każde z własnym kominkiem. Do całości włączono również kuchnię i sanitariaty. Założenie nosi cechy architektury

¹⁷⁹ *Turf hut* to rodzaj ziemianki. Budowano ją na drewnianym stelażu obłożonym torfem, zimą dodatkową izolację stanowiły bloki śniegu. Konstrukcje te miały drewniane drzwi wejściowe, czasem małe okno i centralnie usytuowane paleniska [261, s. 18].

ziemi – doskonale integruje się z otoczeniem. Od zewnątrz widoczne jest jedynie wejście między sosnami i otwory okienne tkwiące w miękko ukształtowanym zielonym pagórku, tworzącym jego formę [330].

Kosmizacja miejsca łączy się ściśle z przestrzenią sacrum, może ona dotyczyć skali miasta lub otwartego krajobrazu. Kolisty lub spiralny kształt obiektu akcentuje wertykalny punkt środkowy, miejsce łączności z Absolutem.



Il. 64. Katedra Północnego Światła w Alcie (fot. E.C.)

Spiralnie wznosząca się ku niebu forma Katedry Północnego Światła w Alcie (norw. Nordlyskatedralen Alta Kirke; arch. Schmidt/Hammer/Lassen architects, realizacja 2013) określana jest jako samotna, błyszcząca rzeźba odbijająca promienie słońca i światło zorzy polarnej. Kształt spirali, jaki nadano obiektowi, nawiązuje do lokalnej kultury i harmonijnie komponuje się z otaczającym krajobrazem (il. 64). Ruch w kierunku pionowym widoczny w kształcie kościoła koresponduje z charakterem otoczenia tworzącym wertykalną artykulację form na tle ciemnografitowych gór. Wierchołek dzwonnicy znajdujący się na wysokości 47 m podkreśla Kosmiczną Oś, wokół której rozciąga się uporządkowana i ustrukturuwana przestrzeń miasta. Pokrycie kościoła

tytanowymi płytkami miało w zamierzeniu zintensyfikować doświadczanie zjawiska zorzy polarnej odbijającej się w fasadzie obiektu podczas długich okresów polarnej zimy. Dzięki temu elewacja zmienia się dynamicznie na podobieństwo ekranu multimedialnego – z tą różnicą, że obraz emitowany jest bez przerwy, co nadaje budynkowi cechy pulsującej życiem organicznej formy. Przy słonecznej pogodzie ma ona kolor złota, a podczas odbijania zjawiska zorzy polarnej zmienia barwę od niebieskofioletowej do żółtozielonej¹⁸⁰. Światło wnika dyskretnie do wnętrza świątyni przez świetlik oświetlający ścianę za ołtarzem oraz przez wąskie, wysokie okna nieregularnie rozmieszczone na spiralnie zwijającej się fasadzie. We wnętrzu zastosowano stonowaną estetykę – połączono surowy beton ścian z drewnianym wykończeniem podłóg i sufitów. Budynek o powierzchni 1917 m² oprócz zasadniczej przestrzeni sakralnej dla blisko 350 osób mieści część administracyjną oraz sale i powierzchnie wystawowe. Katedra w Alcje kosmizuje miejsce, staje się obiektem symbolem podkreślającym wyjątkowe znaczenie miasta [320].

Przykładem realizacji kosmizującej miejsce w skali krajobrazu jest Centrum Kręgu Polarne (norw. Polarsirkelsenteret) usytuowane na górkim płaskowyżu Saltfjellet (650 m n.p.m.). Koncentrycznie zaprojektowany pawilon, który skojarzyć można ze słonecznym dyskiem z dynamicznie wychodzącymi promieniami i miękkimi liniami elewacji, wtapia się w otaczający go teren (arch. Odd Aanesen AS, realizacja 1990). Wyłożona marmurowymi płytami ścieżka wskazuje, którądy przez Centrum przebiega umowna, symbolicznie wytyczona granica koła podbiegunowego¹⁸¹. W budynku są: bufet z zapleczem kuchennym, gdzie serwuje się tradycyjne norweskie potrawy, kino i sala wystawowa z ekspozycją na temat rejonu podbiegunowego, sklep z pamiątkami, poczta i toalety. Obiekt powiązany organicznie z terenem kosmizuje miejsce i akcentuje jego znaczenie (il. 65). Efekt ten pogłębiają drobne formy rzeźbiarskie obecne w jego sąsiedztwie. Założenie otaczają niewielkie wzniesienia z setkami kamiennych kopców (norw. *trolli*) – indywidualnych dzieł sztuki ustawionych przez turystów (il. 66). Kompozycję dopełniają: kamienny globus – rzeźba z 1937 r., oraz dwa kamienne pomniki upamiętniające jugosłowiańskich i rosyjskich jeńców z czasów II wojny światowej [332]. Cytując za Mircea Eliadem: „Miejsca pamięci, podobnie jak obiekty kultu religijnego, zaliczamy do przestrzeni sacrum, gdzie zostaje przerwana homologiczna ciągłość. Człowiek, będąc w tej przestrzeni, wraca do prapoczątku” [84, s. 17]. Ze wzgórz rozciąga się widok na kolisty obiekt, który można obserwować z innej perspektywy, oraz na ośnieżone góry Saltfjellet.

¹⁸⁰ Kolor zorzy polarnej zależy od pierwiastka, na które trafiają strumienie cząstek wiatru słonecznego uderzające w atmosferę ziemi: niebieski to azot, żółtozielony – tlen [241, s. 17].

¹⁸¹ Krąg polarny przesuwa się co roku o kilkanaście metrów, dlatego granica ta została wytyczona umownie dla zaakcentowania strefy, w której zachodzi ciągły ruch [330, s. 1].



Il. 65. Centrum Kręgu Polarnego i towarzyszące mu rzeźby na płaskowyżu Saltfjellet (fot. E.C.)



Il. 66. Kamienne kopczyki wykonane przez turystów na płaskowyżu Saltfjellet (fot. E.C.)

Wyodrębnione przez Christiana Norberga-Schulza charakterystyczne cechy norweskiej architektury świadczące o jej fenomenie, czyli: klasycyzm, romantycyzm

i kosmiczność najwyraźniej widoczne są w tektonicznych formach zaprojektowanych przez Sverrego Fehna. Ich źródła należałoby doszukiwać się w ogromnym szacunku do natury. Cykle i naturalne rytmy stają się w twórczości Fehna głównym motywem ukierunkowującym całość kompozycji przestrzennej założenia.

Modelowym przykładem tektonicznej formy jest Nordic Pavilion (norw. Nordens paviljong) wybudowany na Venice Biennale (arch. Sverre Fehn, realizacja 1962). Założenie można analizować na wielu płaszczyznach, co świadczy o dużej głębi psychologicznej rdzennej idei projektu. Zadana konstrukcja stanowiąca materialną formę obiektu, jak w większości późniejszych realizacji Fehna, miała z założenia odkryć i ostatecznie uczytelnić wewnętrzną, przyrodzoną naturę użytych do jej wzniesienia materiałów. W efekcie tworzyło to silną, stałą relację między wykreowaną formą a jej naturalnym otoczeniem. Właśnie stworzona przez architekta struktura w pełni ukazywała jak tworzywo – materiał, z którego wykonano obiekt, reaguje na światło słoneczne wydobywające charakter jego faktur i barw. Fehn podkreśla jednak, że relacja materiał–światło nigdy nie jest do końca czytelna bez odpowiednio zaprojektowanej konstrukcji. Píše: „Jeśli kamień ma określoną formę, jako tworzywo jest on definiowany przez jego kształt, jako obrobiony kamień – przez precyzję, z jaką został on ukształtowany. Kiedy jeden kamień jest położony obok drugiego, rzeczywista forma obiektu tkwi w relacji – ich wzajemnym powiązaniu, a więc w kompozycji, jaką wspólnie współtworzą”¹⁸². Ta prosta, za to bardzo trafna, obserwacja legła u podstaw stworzonej przez architekta teorii tektonicznych form, reprezentowanej przez unikalną realizację pawilonu w Wenecji.

Prostokątną przestrzeń obiektu o powierzchni 400 m², otwierającą się na dwie strony świata dużymi przeszkleniami przekryto ażurowym dachem wykonanym z dwóch warstw nałożonych na siebie betonowych belek, o rozstawie 52,1 cm. Zmiana rytmu elementów konstrukcyjnych następowała w dwóch rozcięciach betonowego rusztu w miejscach, gdzie otwierała się przestrzeń dla rosnących we wnętrzu obiektu drzew: trzech centralnie i jednego w narożniku. Utworzone w ten sposób transparentne „panele świetlne” umożliwiały stałą penetrację wnętrza pawilonu przez promienie słoneczne i deszcz. Dzięki temu obiekt pozostawał w stałej łączności z naturalnymi cyklami – uczestniczyły w nich pozostające w obrębie parku drzewa, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz budynku. Ich liście zwracały się stale w kierunku słońca, które odbywając codzienną wędrówkę po niebie, wnikało do wnętrza i zmieniało jego wygląd w zależności od pory dnia i pór roku. To uhonorowanie natury, widoczne w dopasowaniu się do jej cykli słonecznych i wodnych, było próbą poszukiwania wyższego porządku – kosmiczności w architekturze¹⁸³. Przenikanie światła, filtrowa-

¹⁸² W oryginale: 'While stone has form, as a material it is defined by its shape, just as the keystone is defined by its precision. When stone is placed upon stone, its form resides in the joint' [102, s. 12].

¹⁸³ W oryginale: 'The honoring of the Sun and rain framed in a place of the non rational is the beginning of a search for a higher order of architecture' [102, s. 15].

nego przez korony drzew, do wnętrza obiektu widoczne w weneckim pawilonie nazwano „efektem nordyckiego światła” (pojawiał się już w kościółkach *stav*, a następnie chętnie wykorzystywali go norwescy architekci). Tektonika formy obiektu i topografia terenu były ze sobą symbiotycznie stopione, co nadawało tak utworzonej całości kompozycji cechy rzeźbiarskiej organiczności. Park otaczający obiekt, z jego bujną zielenią i strzelistymi drzewami, płynnie przechodził w architektoniczną formę, przez co zacierała się granica między tym, co naturalne, i tym, co stworzone przez człowieka. Każde z zachowanych w obrębie pawilonu drzew mogło wzrastać bez przeszkód i znajdować odżywcze dla siebie światło i wodę w dużych otwarciach wyciętych w ruszcie tworzącym dach obiektu. Można stwierdzić bez wahania, że ten dominujący we wnętrzu naturalny element zawładnął całą przestrzenią, dzięki czemu osiągnięte zostało apogeum jedności architektury i natury¹⁸⁴. Na niekwestionowany sukces założenia złożyły się: archetyp, idea i emocje leżące u podstaw autorskiego szkicu. Christian Norberg-Schulz i Gennaro Postiglione uznali go za genialny, wskazujący na jedność intuicji, refleksji i konstrukcji w projektowanym obiekcie¹⁸⁵. Zostały one następnie połączone z odpowiednio zestawionymi materiałami budującymi pawilon. Ich dobór oddaje elementy często kojarzone z Wenecją, takie jak: woda, słońce i drzewa. One to właśnie stały się wiodącym tematem dzieła – jego bezpośrednią inspiracją [65].

Tektonika form nadająca im rzeźbiarskie cechy i będąca wynikiem głębokiej relacji architektury wobec natury widoczna jest też w innych realizacjach Fehna: Crafts Museum w Lillehammer (współprojektant Geer Grund, realizacja 1949), The Bøler Community Center w Oslo (realizacja 1972), Ethnographic Museum – projekcie wystawowym dla Oslo (współprojektant Carlo Scarpa, realizacja 1980) i Aukrust Museum w Alvdal (realizacja 1996).

„Gdy w naturze – pisze Jeremi Królikowski – odnajdziemy ducha, możemy z niej wyprowadzić kształty, które staną się godnym środowiskiem człowieka. Naturalność w sensie egzystencjalnym to szczerść, prawdziwość, przeciwieństwo sztuczności” [157, s. 33]. Przesycona duchem egzystencjalizmu norweska architektura wzmacnia koncepcję natury na wielu płaszczyznach, podkreśla takie jej elementy, jak: czas, porządek i charakter, dzięki czemu staje się bardziej sensualna i bliższa naturze człowieka.

¹⁸⁴ Woryginale: ‘The main free honored, as the dominant structure gives room for its participation; this is the place where the unity between nature and building is at its maximum’ [102, s. 13].

¹⁸⁵ Woryginale: ‘One cannot peruse Christian Norberg Schulz and Gennaro Postiglione’s monograph on Sverre Fehn (Electa 1997) without being moved by the wit beauty and psychophenomenological depth of Fehn’s sketches, which certainly transcend any reductively functionalist preoccupation with structure and construction’ [102, s. 15].

2.6.2. Sensualny charakter norweskiej architektury i jej fenomenologiczne właściwości

Półwysep Skandynawski określany jest mianem: „prawdziwej wyspy zmysłowości architektury” przesiąkniętej filozoficzną myślą Juhaniego Pallasmaa i Christiana Norberga-Schulza [169, s. 53]. W norweskiej fenomenologii architektury przyjmuje się w analizie organizacji przestrzeni perspektywę zmysłowego doświadczania tej przestrzeni przez użytkownika, z zachowaniem szacunku do zastanego kontekstu urbanistycznego i przyrodniczego [169, s. 53].

Percepcja w sposób istotny jest zależna od potrzeb ciała – dlatego tylko ten przedmiot wybierany jest przez jednostkę, a następnie postrzegany i zapamiętywany, który służy „ośrodkowi działań”, czyli ciału. Każdy nieco inaczej postrzega rzeczywistość zewnętrzną, chociaż ludzkie doświadczenie uporządkowane jest w taki sposób, że rdzeniem są zawsze emocje, a fakty rozumiane jako dane racjonalne i naukowe stanowią jedynie powierzchnię każdego doznania. Należy więc przypuszczać, że nawet najgłębsze procesy naturalne nie zachodzą w przestrzeni i czasie, ale mają swój początek gdzieś poza nimi. Często twórcy intuicyjnie wyczuwają istnienie tego drugiego porządku leżącego gdzieś poza przestrzenno-czasowym, który pozostaje jednak z nim w stałej relacji. To właśnie życie mentalne steruje pamięcią fotograficzną i podświadomością zawierającą całość ludzkiego doświadczenia. Jakość rzeczywistości architektonicznej wydaje się zależeć w sposób podstawowy od widzenia peryferyjnego, które osadza podmiot w przestrzeni [206, s. 18].

Zarówno w odniesieniu do naturalnych procesów zachodzących w naturze, jak i twórczych będących z nimi w stałym kontakcie obowiązuje zasada różnorodności i korespondencji. Często używane jest określenie: „dom wyraża człowieka”, a w istocie koresponduje z nim. Wybitny szwedzki uczony Emanuel Swedenborg¹⁸⁶ posłużył się dla przybliżenia idei korespondencji obrazem „wielkiego człowieka” – poszczególne jego członki wyrażały różne poziomy organizacji odpowiadające odmiennym sposobom postrzegania i przeżywania świata [249, s. 359]. Podobnie jak w naturze korespondujących z nią ludzkich dziełach nie ma miejsca na monotonna jednolitość. Jedność polega bowiem na harmonii różnych „poszczególności”, a nie na ich podobieństwie. To właśnie przenikanie się odmiennych, ale dopełniających się elementów, tworzy ład i porządek – wewnętrzny sens korespondujących ze sobą części składających się na całość. Norweskie formy przestrzenne budowane strukturalnie z otoczeniem w pełni opierają się na tej zasadzie. Zwłaszcza powszechna w norweskiej architekturze transformacja jednych form w drugie z zachowaniem właściwej korelacji z całością jest tego dobrym przykładem. Z transformacją łączy się doktryna „serii i stopni” zakładająca, że wszelkie przemiany nie odbywają się w sposób gwałtowny, ale etapami.

¹⁸⁶ E. Swedenborg (1688–1772) – jeden z największych uczonych w swej epoce, autor prac z zakresu fizyki, geologii, anatomii, astrologii i biologii [249, s. 452].

W teorii emergencji procesy tworzenia i przemiany jednych form w inne określa się różnymi „poziomami organizacji” odpowiadającymi różnym sferom „wielkiego człowieka” u Swedenborga [249, s. 363]. Sensoryczne właściwości architektury odgrywają w procesie jej kreacji i transformacji znaczącą rolę. Wśród ludzkich zmysłów umożliwiających nie tylko tworzenie, lecz także odbiór dzieł architektonicznych dominującą rolę odgrywa wzrok, w dalszej kolejności dotyk, słuch, węch i propriocepcja¹⁸⁷. Tym, co wpływa na charakter formy, m.in. na jej rzeźbiarskość, jest sposób, w jaki koresponduje ona z materiałem, z którego została wykonana, jego fakturą, barwą i właściwościami brzmieniowymi. Różnie może oddziaływać na nią także światło. Nie bez znaczenia są również treści symboliczne i archetypowe związane z ideą samego założenia. Istotne jest, jak korespondują one z autorem dzieła, obrazem mentalnym twórcy oraz ze środowiskiem, w którym ono zaistniało. Juhani Pallasmaa określa tę prawidłowość stanowiącą o istocie rzeźbiarskości jako konieczność „[...] cielesnej i mentalnej identyfikacji, empatii i współczucia” w procesie tworzenia sztuki [206, s. 17].

Rzeczywistość, w jakiej żyjemy jest „rzeczywistością obrazu“. Architektura oddziałuje na człowieka przede wszystkim wizualnie: swoją formą, skalą, fakturami i subtelnościami kolorystycznymi. Tak angażowany jest najbardziej honorowany przez człowieka zmysł wzroku dostarczający informacji o postrzeganym obiekcie. Kompletne środowisko to jednak takie, które angażuje wszystkie zmysły człowieka. Dzięki każdemu z nich otrzymujemy bowiem komplementarną część informacji o otaczającej nas przestrzeni, co daje w efekcie pełny obraz rzeczywistości. Maciej Lose pisze: „Architektura rozumiana jako dziedzina kształtowania środowiska człowieka powinna podobnie jak natura operować narzędziami oddziałującymi kompleksowo na ludzki organizm. Pobudzać na poziomie świadomości i podświadomości, by w ten sposób kształtować wielopłaszczyznowy odbiór miejsca” [169, s. 53]. Sensualność norweskiej architektury wyrażana jest przez kontemplowanie obiektów – form zawieszonych „między niebem a ziemią” [157, s. 32]. Oznacza to, że komponują się one harmonijnie zarówno z płaszczyznami wody, lasów i gór, jak i z tłem skąpanego w poświacie fioletowoniebieskiego światła nordyckiego nieba. Wielozmysłowy odbiór architektury może wynikać z bezpośredniego odczucia przestrzeni i materiałów lub być wynikiem świadomych zabiegów multimedialnych – wykorzystujących nowoczesną technologię w celu uzyskania zamierzonych oddziaływań. W tym kontekście norweskie realizacje w przeważającej części plasują się raczej w pierwszym przedziale reprezentowanym również przez dzieła wąskiej grupy światowej awangardy (m.in. Petera Zumthora i Herzoga & de Meurona) na przeciwnym biegunie niż na przykład twórczość Larsa Spuybroeka i grupy NOX. Instalacje multimedialne pojawiają się także, ale tylko jako sporadyczne projekty.

Współcześni projektanci stosujący sensualne rozwiązania bazują na doświadczeniach takich architektów, jak: Knut Knutsen, Jens i Wenche Selmerowie, Per i Molle

¹⁸⁷ Propriocepcja – zmysł odpowiadający za wewnętrzną postać wrażeń [169, s. 52].

Cappelenowie, Are Vesterlid i Sverre Fehn. Stosowane przez nich strategie umożliwiały włączanie do budowy tektonicznych form betonu, stali czy drewna w sposób akcentujący indywidualizm twórcy i głęboki szacunek do natury. W efekcie stanowiły harmonijnie zestawione z tłem elementy. Celowe użycie właściwego tworzywa do aktu kreacji pozostawało w zgodzie z założeniem, że natura nie może być profanowana przez nowe obiekty dezorganizujące ją i zakłócające zachodzące w niej procesy. Nina Berre zwraca uwagę na sensualny charakter projektowanej architektury „opartej na świadomości wagi tradycji materiałów, relacjach między budowlami a krajobrazem, z naciskiem bardziej na percepcję haptyczną i fizyczne doświadczanie przestrzeni niż na spektakularne wrażenia wzrokowe oraz na oczywistej renomie wielu nowych projektów” [24, s. 15, 16]. Architektura haptyczna powstaje na podstawie modeli i instalacji w skali 1 : 1, oddziałujących na podmiot materiałami w wyniku wrażeń dotykowych, bez konkretnych programów budowy i mediów cyfrowych, które wykorzystuje się tylko jako wspomaganie w końcowym etapie procesu projektowego. Na Wydziałach Architektury w Oslo i Trondheim preferuje się w procesie nauczania prace warsztatowe z wykorzystaniem takich materiałów wyjściowych, jak: cegła, drewno, kamień i beton, z nich tworzone są koncepcje form będących konstrukcyjnymi i materiałowymi kreacjami w pełnej skali [65].

Czynność patrzenia jest doświadczeniem rozdzielności zjawisk – zmysł wzroku wydobywa granice między nimi. Patrzący człowiek koncentruje swoją uwagę na konturach, wyodrębnia tym samym obserwowany obiekt z tła. Sposób patrzenia na obiekt architektoniczny i jego odbiór może być postrzeganiem lub kontemplowaniem. Postrzeganie ma charakter czysto komercyjny. Jego celem jest uzyskanie jak najwięcej informacji o przedmiocie. W konsekwencji następuje jego wartościowanie i ocena. Roland Barthes nazywa: „współczesne oko instrumentem przemocy i pożądania, nie zaś kontemplacji” [94, s. 188]. Kontemplowanie bowiem łączy się nierozdzielnie ze zrozumieniem istoty rzeczy, jej konstrukcji i estetyki oraz dostrzeżeniem związku obiektu z otoczeniem. „Kontemplowanie miejsca – zauważa Peter Zumthor – to zrozumienie go, a nie narzucenie mu tego, czego od niego chcemy” [244, s. 22]. Tak komentuje swoją twórczość: „Jeśli jako projektant chcę należycie potraktować pejzaż [...], przede wszystkim mam obowiązek dokładnie mu się przyjrzeć: lasom i drzewom, liściom, trawom, ożywionej powierzchni naszej Ziemi, a następnie rozkochać się w tym, co widzę. Ponieważ temu, co kochamy, nie wyrządzimy szkody” [274, s. 98]. Juhani Pallasmaa określa patrzenie: „czynnością samotnego obserwatora” [206, s. 62]. Jedną z przyczyn dominacji warstwy wizualnej nad innymi zmysłami jest „uniezależnienie obrazu od fizycznej materii i maskulinizacja przestrzeni życiowej” (cyt. za Maciejem Losem [169, s. 52]). Hegemonia jednego ze zmysłów daje niepełny obraz rzeczywistości, co w efekcie generuje potrzebę poszukiwania miejsc, które zapewniłyby całościowy odbiór. Autor akcentuje wagę skandynawskich opracowań architektonicznych poszerzających granice pojmowania architektury do wszystkich miejsc, gdzie przebywa człowiek. Rola architekta polega na wzmocnieniu siły oddziaływań pozawi-

zualnych, w rezultacie czego architektura nie jest kształtowana jako przedmiot, forma wizualna, lecz efekt oddziaływania na człowieka pozostającego podmiotem tej relacji. Maciej Lose pisze: „Podświadomie wciąż lgniemy do przestrzeni naturalnych czy też tych nielicznych przetworzonych przez człowieka, oferujących wciąż to utracone bogactwo wrażeń zmysłowych [...]. Jeśli pewne miejsca wydają się być unikalne, to przecież ich *genius loci* wyrasta właśnie z wielozmysłowego ich doświadczania” [169, s. 52]. Autor dodaje, że znakiem współczesnych czasów jest mobilność i doświadczanie otaczającego świata w ruchu. Posługuje się przy tym przykładem barier akustycznych o cechach rzeźbiarskich, wykonanych z potężnych, nieregularnych kamiennych bloków lub masywnych drewnianych bali układanych pod różnym kątem i usytuowanych przy drogach szybkiego ruchu. Widok nader powszechny w Norwegii. Lose tak definiuje spektakularne formy będące niejednokrotnie rezultatem konkursów architektonicznych: „Te z założenia funkcjonalne obiekty są nie tylko świetną barierą akustyczną, ewokującą kinestetyczne przeżycia u podróżujących, posiadają również zniewalającą fakturę, zapach, nie wspominając o ich walorach ekologicznych” [169, s. 53].

Rzeźbiarskość obiektów wynika zarówno z ich zasadniczej konstrukcji, tektoniki, faktur oraz barw materiałów wykończeniowych, jak i z charakteru oświetlenia. Archetypowa forma powielona w przestrzeni i zróżnicowana kolorystycznie może tworzyć wielobarwną, narastającą rzeźbiarską kompozycję, czego najlepszym przykładem są gospodarstwa farmerskie swobodnie rozrzucone w krajobrazie oraz architektura północnych rejonów Finnmarku i Lofotów (il. 67).



Il. 67. Efekt zwielokrotnienia archetypowych form i bogactwo kolorów zabudowy mieszkaniowej na Lofotach (fot. Anna Wojtas-Harań)

Norweska architektura jest uwarunkowana przez środowisko i naturalne cykle, co skutkuje silną symbiozą z naturą, która sama w sobie jest manifestacją przejawiania się sacrum¹⁸⁸. Norwegowie starają się tak projektować obiekty architektoniczne, aby oddziaływały na obserwatora pozytywnie niezależnie od pory roku, zmiennej aury i związanym z nią różnym natężeniem światła, a zwłaszcza jego brakiem. Dodatkowym czynnikiem wpływającym na odbiór architektonicznej formy jest śnieg pokrywający struktury architektoniczne przez długie miesiące w roku. Naturalne lodowe tworzywo odbija światło, przemodelowuje krajobraz i kreuje nową jakość odbioru.

W percepcji wzrokowej dzieł architektonicznych ważną rolę odgrywa światło. Sposób i natężenie, z jakim oświetla obiekt oraz przenika do jego wnętrza, światłocien i efekt odbicia wpływają na odbiór form, barw i faktur, co w konsekwencji warunkuje stosunek podmiotu do postrzeganego fragmentu przestrzeni. Wszecobecna w Norwegii woda jest doskonałym medium wzmacniającym sensualne wrażenia. Bogactwo form, faktur i kolorów, spotęgowane efektem odbicia, widoczne jest między innymi w widoku zabytkowych składów usytuowanych przy nabrzeżu w Bergen i nad Øvre Elvehavn w Trondheim [126] (il. 68).



Il. 68. Różnorodność form, faktur i kolorów spotęgowana efektem odbicia zabytkowych składów nabrzeża Øvre Elvehavn w Trondheim (fot. E.C.)

Charakter architektury może informować o cyklicznej zmianie natężenia światła. Kamienne obiekty mieszkańców basenu Morza Śródziemnego i drewniane Skandy-

¹⁸⁸ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.4.

nawów to reakcja człowieka na światło i łączące się z nią biegunowo przeciwne sensualne odczucia: ciepła i zimna, świetlistości i ciemności, witalności i melancholii. Światło, zwłaszcza na północy kraju, w rejonach: Nordland, Troms i Finnmark, odgrywa znaczącą rolę w kształtowaniu sylwety i kolorystyki projektowanych budynków. Niebo wskazuje tu na dominację ducha romantycznego. Jest w ciągłym ruchu, zmienia stale swój kolor, a słońce momentami zdaje się zanikać, aby po chwili znów rozbrzmieć z pełną mocą. W konsekwencji światło rozłożone jest raz równomiernie, co powoduje, że kontury brył architektonicznych wydają się być ostre, i nadaje w ten sposób formom rzeźbiarską przestrzenność. Innym razem słońce i zmienność chmur tworzą zróżnicowane płaszczyzny światła i cienia, sprawiają, że obiekty tworzą z tłem wielobarwną, pointylistyczną plamę. Efekt ten pogłębia różnorodność faktur natury obecna w takich materiałach wykończeniowych obiektów, jak: drewno, kamień i darń. Przykładem może być zabudowa mieszkaniowa jedno- i wielorodzinna w Øyer (il. 69). Daleki wgląd przestrzenny i krystalicznie czyste powietrze dają łatwość wyodrębniania planów i ich hierarchii. Wrażenie to potęguje tak charakterystyczne dla Norwegów zamiłowanie do prostych i surowych form zapewniających konieczny komfort i bezpieczeństwo, równocześnie podkreślających ich narodową tożsamość.



Il. 69. Tożsamość faktur architektury i natury widoczna w elewacjach drewnianej zabudowy jedno- i wielorodzinnej w Øyer (fot. E.C.)

Christian Norberg-Schulz zwraca uwagę, że w świetle oraz w porządku nieba i ziemi ujawnia się czas. Jego upływ wyznaczany jest przez stałe rytmy dnia i nocy. Są one jednak okresowo zaburzane podczas trwających kilka miesięcy białych i polar-

nych nocy [196]. Podczas białych w porządku dnia pojawia się zaskoczenie. Słońce nie zachodzi, a ogólna niestabilność akcentowana jest dodatkowo przez częste zmiany pogody i ostre kontrasty między porami roku. Noce polarne sprawiają natomiast, że wszystko na długo pogrąża się w mroku, co wymusza projektowanie form przestrzennych o charakterze kompensacyjnym, typu kręgi świetlne. Układy urbanistyczne i architektura arktycznych miast Hammerfest i Honningsvåg, a także wiosek położonych w rejonach Troms i Finnmark są doskonałym przykładem rzeźbienia krajobrazu i kształtowania form pod kątem odpowiedniego oświetlenia i warunków klimatycznych. Wielobarwne drewniane panele i platerowana blacha tworzące okładzinę obiektów znacząco pogłębiają efekt plastyczny na elewacjach budynków – czynią z nich formy ostro odcinające się na tle arktycznych krajobrazów [51].

Całodobowy cykl świetlny może podkreślać konstrukcja obiektu oraz zastosowane przy jego wykonaniu materiały wykończeniowe. Zabudowania klasztorne na wyspie Tautra we Frosta, w okręgu Nord-Trøndelag, w fiordzie Trondheim (arch. Jensen & Skodvin Arkitektkontor, realizacja 2006), wzniesione z drewna i betonu tworzą dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu światła nowy wizerunek siedziby wspólnoty zakonnej. Obiekt jest całkowicie ekologiczny i doskonale wkomponowany w istniejącą rzeźbę terenu. Wnętrze kościoła przekryto ażurową, drewnianą strukturą, nad którą rozpięto szklany, transparentny dach akcentujący zmieniający się w czasie charakter oświetlenia. Jego konstrukcję wykonano z drewnianych elementów laminowanych, klejonych, uzupełnionych świerkowymi płytami sklejkowymi. Zewnętrzną okładzinę niektórych partii elewacji klasztoru oraz dzwonnicy stanowią płyty łupkowe z Otta zestawione w różnych kolorach. Dają one efekt pointylistycznej, malarskiej płaszczyzny. Pozostałe fasady pokrywa drewno, dzięki czemu „stanowią tło dla głównego założenia podkreślającego dzienną wędrówkę słońca” [269, s. 49].



a)



b)

II. 70. Sekwencje kolorystyczne i rytm czytelne w zabudowie mieszkaniowej w Mo i Rana:

a) w kompozycji indywidualnych form, b) w pojedynczej formie; (fot. E.C.)

Kolor w norweskiej architekturze ma ogromne znaczenie. Stanowi swego rodzaju kod informujący obserwatora o funkcji obiektu oraz komponent podkreślający jego formę lub miejsce. Stosowane kolory elewacji akcentują naturalną fakturę drewna i wzmacniają strukturę główną projektowanej formy. Niektóre barwy są zastrzeżone dla określonych funkcji. Biel stosowana jest przy domach mieszkalnych, czerwień informuje o zabudowaniach gospodarczych, usługowych lub wspólnotowych. Zasada ta jest najwyraźniej czytelna w dwubarwnie komponowanej zabudowie farmerskiej odcinającej się na tle naturalnego krajobrazu. Malowane na ciepłe, intensywne kolory domy, zwłaszcza za kołem podbiegunowym, tworzą w surowym krajobrazie i często kapryśnej aurze wielobarwne sekwencje kolorystyczne i rytm. Reguła ta widoczna jest i w kompozycjach, składających się z indywidualnych brył, i w obrębie pojedynczego elementu. Dobrym przykładem jest zabudowa miasteczka Mo i Rana na dalekiej północy Norwegii (il. 70). Do współczesnych norweskich architektów stosujących kolor jako główny nośnik informacji o obiekcie należy m.in. Kristin Jarmund autorka Nydalen Metro Station w Oslo (realizacja 2003) i Råholt Secondary w Eidsvoll (realizacja 2004). Ideę tęcowych elewacji Oslo International School w Oslo (arch. Einar Håkon Jarmund, Vignæs, realizacja 2009) oparto natomiast na barwnym kodzie pasowym. Niejednokrotnie rozwiązania takie uzyskują dodatkowo rzeźbiarski charakter jak w barwnym reliefie pasów okiennych budynku plombowego w Oslo (il. 71). The Red House (arch. Einar Jarmund, Håkon Vignæs, realizacja 2002) o barwie głębokiej czerwieni, ostro odcinający się na tle zimowego pejzażu stanowi przykład celowego, narracyjnego użycia koloru, podkreśla i akcentuje miejsce.



Il. 71. Pasy okienne naśladowujące ornament na elewacji budynku plombowego w centrum Oslo (fot. E.C.)

Podobnie nowy budynek targu rybnego w Bergen (norw. Fiskehallen; arch. Eder Biesel Arkitekter, realizacja 2012), który kolorystyką elewacji nawiązuje do tradycyjnych barw występujących na zabytkowych kamieniczkach zlokalizowanych w tej części miasta. Barwne drewniane panele, tworzące ażurową obudowę szklanych elewacji budynku, otrzymały kolory ochry, kremowej bieli i bursztynu.

Słuch jest zmysłem dopełniającym. Słuchając, można określić relacje, w jakich zjawiska pojawiają się w stosunku do siebie. Zmysł słuchu pomaga człowiekowi dostrzegać te związki i je podkreślać, daje poczucie łączności podmiotu z innymi odbiorcami lub użytkownikami obiektu. „Zmysł wzroku – pisze Juhani Pallasmaa – implikuje zewnętrznie [...], izoluje i ma charakter kierunkowy, podczas gdy dźwięk włącza, jest wielokierunkowy, za jego pomocą tworzy się poczucie bycia wewnątrz [...]. Okalające działanie dźwięku wpływa na ludzki odbiór kosmosu” [206, s. 60]. Układy zabudowy grupowej wokół niewielkich dziedzińców, pomieszczenia wydrążone w litej skale oraz obiekty architektoniczne o odpowiednio zaprojektowanych formach sklepień i ścian mogą tworzyć przestrzenie, w których dźwięki w pełni ujawniają swoje brzmienie. Podobnie jak większość centralnych założeń budowanych na całym świecie charakterystyczny soniczny efekt wzmacnia ideę kosmiczności, jedną z kluczowych w opisie fenomenu norweskiej architektury. Naturalnym rezonatorem dźwięku może stać się zarówno materiał budujący obiekt, jak i jego otoczenie. Właściwości akustyczne potęguje unikalna rzeźba terenu i naturalne materiały o bogatej tektonice [52, s. 64–76].

Począwszy od lat 60., gdy pojawił się nowy nurt tzw. ekologii akustycznej – zajmujący się według R. Murraya-Schafera „studiowaniem środowisk pod kątem ich właściwości akustycznych oraz przeobrażeń, jakim ulegają one pod wpływem ewoluujących technologii”¹⁸⁹ – daje się zauważyć w norweskiej architekturze staranne dobieranie materiałów pod kątem wzmacniania lub wyciszania dźwięków generowanych przez tworzywo, na skutek kontaktu z przemieszczającymi się obiektami. Poruszający się człowiek wywołuje w zależności od rodzaju nawierzchni charakterystyczne, rozpoznawalne dla ucha uderzenia, odgłosy i wibracje. Jednym z tworzyw oferujących interesujące możliwości brzmieniowe jest czarny szwedzki granit. Wykonane z miedzi elementy wnętrza, w tym przekrycie miedzianą kopułą, wzmacnia znacząco jego akustyczne właściwości. Norweskich architektów wpisujących się w ten nurt zajmuje problematyka tworzenia zdrowych akustycznie i atrakcyjnych środowisk służących zamieszkanu. Ważnym aspektem staje się tu ochrona odrębności i różnorodności sonicznej naturalnych siedlisk, na którą składają się: rzeźba terenu i budujące go materiały, istniejący ekosystem, warunki klimatyczne i środowiskowe. Współczesne projekty utrzymujące się w nurcie ekologii akustycznej mogą odwoływać się do specy-

¹⁸⁹ R. Murray-Schafer, który zapoczątkował ten nowy nurt, to kanadyjski kompozytor pejzaży dźwiękowych (ang. *soundscape*), w latach 60. twórca projektu *World Soundscape Project* na Simon Fraser University w kanadyjskiej Kolumbii Brytyjskiej [182, s. 56].

ficznych walorów dźwiękowych miejsca generujących ideę projektowanego założenia. Dzięki takim działaniom ludzkie dzieła mają szansę pozostawać w ścisłym związku z otoczeniem i dawać potencjalnym użytkownikom możliwość intensywniejszego odczuwania odrębności sonicznej miejsca. Łączy się z tym zagadnienie budowania lub dekonstruowania konkretnych lub zaledwie umownych granic między obiektem architektonicznym a otoczeniem [182]. Należą do nich: ekrany akustyczne (naturalne i sztuczne), przegrody (pełne, półprzezroczyste lub transparentne), dzwonki wietrzne i harfy Eola¹⁹⁰ oraz płynąca woda we wszystkich możliwych postaciach (strumienie, kaskady, wodotryski itp.). W tym nurcie mieszczą się także projekty multimedialne mające na celu stworzenie przestrzeni o sztucznie zaaranżowanym środowisku sonicznym. Główną ideą tych koncepcji jest zaprojektowanie zmiany percepcji dźwięku otoczenia przy aktywnym przemieszczaniu się użytkownika. Ekologia akustyczna to również: instalacje dźwiękowe, rzeźby dźwiękowe oraz instalacje uwzględniające specyfikę miejsca – ekspozycji [52, s. 70–76].

Doskonałym przykładem takich zastosowań jest Uniwersytecki Szpital (norw. Akershus universitetssykehus) w Nordbyhagen, Lørenskog, k. Oslo (arch. C.F. Møller Architects, realizacja 2008). Projekt multimedialny pary fińskich artystów Tommiego Grönlunga i Petteriego Nissunena to propozycja dla 30-metrowego krytego pasażu rozpoczynającego się tuż przy wejściu głównym do szpitala i biegnącego wzdłuż budynku. Artystyczna wizja ciągu pieszego czyni z niego „gigantyczny instrument”. Autorzy stworzyli bibliotekę audio składającą się z 279 różnych dźwięków i rozdzielili je między dziewięć sensorów rozmieszczonych na całej długości pasażu. Każda grupa dźwięków przypisana została do ważnych dat, dni i miesięcy. Dzięki temu każdy dzień roku uzyskał własną, unikatową dziewięcioletnią sekwencję. Muzyka kreowana jest przez interakcję ruchu użytkowników i „motywu dnia”. Sensory wyczuwają poruszające się w przestrzeni pasażu ciała i reagują odpowiednim porządkiem i tempem muzycznego motywu [134, s. 26–34].

Kolejnym przykładem jest realizacja o nazwie Gigaphone (arch. Brendeland & Kristoffersen Arkitekter, realizacja 2011) – gigantyczna stalowa konstrukcja w kształcie ściętego stożka (długości 18 m, wysokości 6,5 m, grubości 3 mm) zaprojektowana jako pomnik z okazji 100-lecia Norweskiego Uniwersytetu Nauki i Technologii. Instalacja wykonana z elementów modułowych została przetransportowana barką do centrum Trondheim i zmontowana na miejscu zaledwie w kilka godzin. Wielką tubę wsparto na ośmiu filarach, dzięki czemu uzyskano efekt unoszenia się w przestrzeni intrygującego otworu zmuszającego potencjalnego przechodnia do zajrzenia i ostatecznie wejścia do wnętrza formy. U podstaw idei Gigaphone leżała

¹⁹⁰ Rodzaj instrumentu muzycznego umieszczanego na szczytach dachów i pawilonów, który łączy efekt akustyczny z formą architektonicznego akcentu, wskazuje pogodę i kierunek wiatru. Harfa wiatrowa (harfa pogody, harfa duchów) ze względu na swe melancholijne dźwięki była ceniona w romantyzmie, wieńczyła dachy ogrodowych pawilonów [193, s. 182, 183].

chęć stworzenia przestrzeni architektonicznej umożliwiającej przedstawicielom wszystkich grup wiekowych na wzajemne oddziaływanie i eksperymentowanie z własną percepcją. Już sam wygląd instalacji budzi surrealistyczne odczucia. Prostą, jednoznacznie kojarzącą się formę, pokryto jasną, cynkową powłoką, która na zasadzie lustro odbija fragmenty otoczenia. Początkowo były to cienie rzucane od gałązek i liści, ponieważ przez rok instalacja eksponowana była wśród zieleni parkowej, miała natomiast za tło neoklasyczne i romańskie budowle. Ostatecznie przeniesiono ją na stałe miejsce – nabrzeże fiordu Trondheim. W jej formie odbija się obecnie morze, wciąż zmieniające się niebo, przelatujące ptaki, latarnia morska i przepływające statki. Cały sekret obiektu tkwi jednak w jego wnętrzu pokrytym błyszczącym, czarnym lakierem, wykorzystywanym w technologii budowy jachtów. Daje on efekt porównywalny do postrzegania obrazów kalejdoskopowych. Przenikające do wnętrza światło i barwne wizerunki ulegają zniekształconemu odbiciu i zmieniają percepcję rzeczywistości. Budowla dodatkowo wzmacnia i ukierunkowuje dźwięk oraz zbiera drobne odgłosy z otoczenia dające wrażenie echa, trzepotania i szmerów we wnętrzu. Jest to gigantyczny instrument oddający czystą barwę każdego tonu, stanowi przestrzeń użytkowaną przez muzyków. Oprócz profesjonalistów intrygujące wnętrze obiektu wykorzystywane jest do zabawy przez dzieci jako atrakcyjna zjeżdżalnia, przez młodzież do jazdy na rolkach i rowerze oraz dorosłych, którzy dostrzegają w nim akustyczny i percepcyjny potencjał. Z wnętrza obiektu można również obserwować wykadrowany skrawek otoczenia, co ukierunkowuje uwagę i zmusza do kontemplacji. Instalacja otwarta jest przez całą dobę, dlatego sprzyja organizacji różnych happeningów. Gigaphone może pełnić wówczas funkcję multimedialną dzięki wewnętrznej przestrzeni kinowej lub czarnej skrzynce z zainstalowanym na szerszym końcu ekranem. Instalacja ta jest doskonałym przykładem wykreowanej przestrzeni architektonicznej o cechach rzeźbiarskich, w której idea, emocja i materiał łączą się ze sobą w jedną spójną całość [52, s. 74, 75].

Dotyk jest bardzo subtelnym zmysłem obejmującym rozległy obszar informacji sensorycznych. Oko – „narząd dystansu i oddalenia, który bada, kontroluje i śledzi dotyk, to [natomiast, przyp. E.C.] zmysł bliskości, intymności i czułości” [206, s. 57]. Juhani Pallasmaa zwraca uwagę na czasownikową jakość architektury: „Autentyczne doświadczanie architektury składa się ze zbliżania i konfrontowania z budynkiem, a nie z formalnego podziwiania jego fasady [...]; miasto oka to miasto dystansu i zewnątrz, miasto haptyczne to miasto wnętrza i bliskości” [206, s. 44, 76]. Pięć różnych wrażeń odczytywanych przez skórę jako: ucisk, ból, zimno, gorąco i dotyk, za które odpowiedzialne są różne receptory, dostarczają wiedzy o kształcie, wielkości, temperaturze i fakturze przedmiotów [169, s. 52]. Percepcja kamienia, drewna, szkła, stali czy betonu jest u odbiorcy bardzo różna. Często ściśle łączy się z dźwiękiem i obrazem. Czynność uderzenia może powodować powstanie

dźwiękowych wibracji i znaków¹⁹¹. Norweska architektura uzyskuje zmysłowy, artystyczny wymiar dzięki wzmocnieniu poczucia materialności i haptyczności, przez fakturę i ciężar, gęstość przestrzeni i materializację światła. Architektura o fenomenologicznych właściwościach to ta umożliwiająca dotykowy kontakt z przedmiotem umiejscowionym w przestrzeni. Juhani Pallasmaa dostrzega niebezpieczeństwo w oderwaniu budowli od rzeczywistości materii i rzemiosła, co zamienia architekturę jedynie w scenografię dla oka „pozbawioną autentyzmu materii i budowy, która istnieje w continuum czasu” [206, s. 40]. A przecież „wraz z utratą taktylności, miar, detali, stworzonych z myślą o ludzkim ciele, w szczególności zaś ludzkiej dłoni, budowle architektoniczne stają się odpychająco płaskie, kanciaste, niematerialne i nierzeczywiste” [206, s. 40]. Stosowane obecnie na dużą skalę wielkowymiarowe tafle szkła, tworzywa sztuczne, laminaty i okładziny dają w rezultacie jednakową architekturę – w pewnym sensie globalną, bo pozbawioną lokalnej, tradycyjnej szczerości materiału. Jak zauważa Henry Moore: „Rzeźbiarz musi starać się ciągle myśleć o formie i używać jej w całej przestrzennej pełni [...], być świadom jej rozmiaru i przestrzeni, którą ten kształt sobą wypełni” [206, s. 77]. Taki proces twórczy nosi nazwę projekcyjnej identyfikacji. Stąd tak cenne stają się naturalne tworzywa,



a)



b)

Il. 72. Bogato rzeźbiony dom w Skaidi: a) widok ogólny, b) rzeźbione detale elewacji; (fot. E.C.)

¹⁹¹ Konceptualizacje rdzennych mieszkańców kontynentu australijskiego potwierdzają wielozmysłową naturę robienia znaków. Malarstwo kropkowe i piaskowe rysunki Kutjungka mają charakter trójwymiarowy, ponieważ są efektem uderzenia o podłoże palcem lub patykiem umocznymi w farbie, co powoduje powstawanie znaków i dźwiękowych wibracji [18].

można z nich bowiem wyczytać informacje o wieku, pochodzeniu i historii użytkowania ich przez ludzi [206, s. 40]. Norweska architektura drewniana jest doskonałym przykładem dotykowej obecności. Rzeźbione detale i elementy konstrukcyjne domów w rejonie Finnmark stanowią identyfikację cielesną w procesie tworzenia architektonicznej formy. Prześwietlone słońcem dachy pokryte darnią i kwiatami są niczym włosy, w które chętnie zanurzyłoby się rękę. Dochodzą do tego pozytywne odczucia wizualne i zapachowe, jak w przypadku zabudowy mieszkaniowej Skaidi. Drewniane, bogato rzeźbione domy o florystycznych i animalistycznych motywach, przekryte darniowymi dachami, swobodnie rozrzucone w pagórkowatym arktycznym krajobrazie wydają się być integralną częścią natury, idealnie wkomponowane w tło (il. 72, 73).



a)



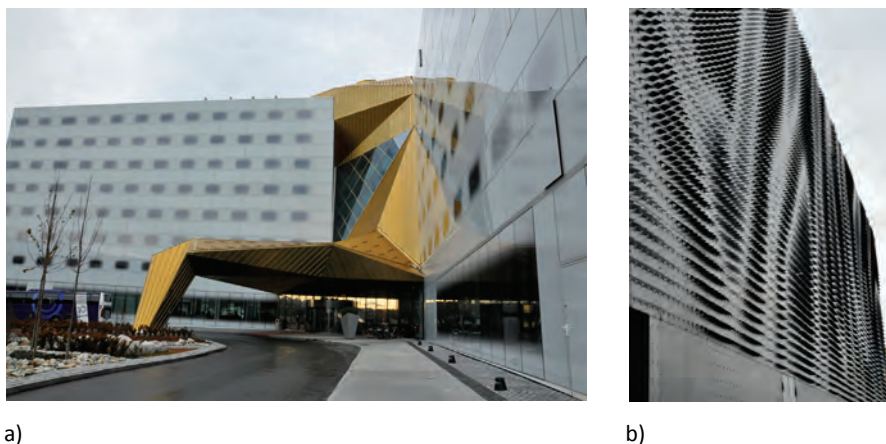
b)



c)

Il. 73. Dom w Skaidi: a) widok ogólny, b) rzeźbione podpory w strefie wejściowej, c) detal podpory; (fot. E.C.)

Współczesne norweskie realizacje to niejednokrotnie nie tylko innowacyjne rozwiązania konstrukcyjne, lecz także nowe materiały wykończeniowe. W Clarion Hotel & Congress w Brattøra, w Trondheim (arch. Space Group Architects, realizacja 2012) występujące w bryle przesunięcia, skosy, nieregularności i polirytmiczność faktur mogą wywoływać u odbiorcy wrażenia dotykowe i mięśniowe związane z propriocepcją. Dynamicznie przenikające się rzeźbiarskie formy hotelu oraz naszpikowane metalowymi elementami partie elewacji zestawione z gładkimi, odbijającymi materiałami okładzinowymi nadają całemu założeniu wyraziste, kontrastowe faktury. Budynek z jednej strony nabiera cech drapieżnej formy mocno odcinającej się od tła i niezachęcającej do taktylnego kontaktu, z drugiej połyskujące w słońcu, gładkie, śnieżnobiałe ściany przyciągają, a obłożona drewnem, o ciepłym odcieniu, dynamiczna forma zadaszenia strefy wejściowej zaprasza do wnętrza obiektu. Efekt ten pogłębia widoczne w bryle budynku przenikanie się form mocno zgeometryzowanych ze strukturą organiczną zaczerpniętą ze świata natury. Przywodzi ona na myśl kształty klifów i lodowych kryształów obecnych w norweskim krajobrazie (il. 74, 75).



Il. 74. Clarion Hotel & Congress w Trondheim: a) kontrastowe zestawienie form i faktur o różnym charakterze widoczne w bryle budynku, b) detal elewacji; (fot. E.C.)

Projektowane obiekty mieszczące się w nurcie *blob architecture*, takie jak wypełnione powietrzem formy z pogranicza rzeźby i instalacji w coraz większym stopniu stają się taktylne, multisensoryczne, dynamiczne i aktywne. Odbierają one, rejestrują i reagują na ruch. Zmieniają przy tym swój kształt i kolor, klimat i parametry wnętrza – odpowiadają w ten sposób na odbiór sensualny podmiotu. Przykładem takiej realizacji jest założenie Kyss Frysken! Forvandlingens Kunst! w Oslo¹⁹².

¹⁹² Więcej na ten temat w podrozdz. 4.3.



a)



b)



c)

Il. 75. Hotel w Skaidi: a) widok, b) harmonijne zestawienie materiałów (drewna i kamienia) w elewacji, c) detal klatki schodowej; (fot. E.C.)

W przeszłości i w czasach obecnych architektura uzyskuje przeważnie formę statyczną poddającą się kontemplacji przez zmysły wzroku, słuchu i dotyku. Tworzywo budowlane odgrywa tu fundamentalne znaczenie. Niezwykle istotne staje się zachowanie harmonii między materiałami, czyli odpowiedniej skali elementów, energii, napięcia i wibracji. Odmierna faktura, koloryt i temperatura drewna równoważą chłód kamienia. Harmonijne

połączenie tych dwóch materiałów w elewacji, jak i we wnętrzu budynku można podziwiać na przykładzie hotelu w Skaidi na dalekiej północy Norwegii (il. 75).

Stosowane współcześnie elementy z klejonego drewna umożliwiają jego kompleksowe używanie i konstrukcyjnie, i jako materiał wykończeniowy czy w wyposażeniu wnętrza. Obiekty takie sprawiają wrażenie wystruganych z jednego kawałka. Gdziekolwiek się dotyka taką formę, odczuwa się tylko drewno, jego fakturę i zapach. Daje to odbiorcy poczucie obcowania z fizycznymi składnikami architektury. Doskonałym przykładem ilustrującym tę nową tendencję w norweskiej architekturze są realizacje pary architektów – Geira Brendelanda i Olava Kristoffersena. Zaprojektowane przez nich domy mieszkalne: Boliger na Svalbardzie (trzy apartamenty o pow. 400 m²; realizacja 2007), Hytte Surnadalsfjorden (o pow. 76 m²; realizacja 2008) oraz Villa Nilsen/Borgen (o pow. 120 m²; realizacja 2008)¹⁹³ to obiekty niemal w całości wykonane z drewna.

Boliger zlokalizowany został w Longyearbyen na Svalbardzie, osiedlu tworzącym własną, charakterystyczną tektonikę zabudowy realizowaną wzdłuż poziomicy terenu, z prostych szeregów domów o ciepłej kolorystyce czerwieni, granatu i żółci. Trzy projektowane segmenty o różnych szerokościach traktów (odpowiednio: 3,40 m, 5,0 m i 5,8 m) przeznaczono dla rodzin pracowników naukowej bazy badawczej, zajmujących się badaniem zmian klimatycznych. Domy w całości wykonano z prefabrykowanych elementów z klejonego drewna, co nadaje im charakter monolitycznych form. Na pierwszej i trzeciej kondygnacji zaprojektowano przestrzeń z sypialniami, a na drugiej – pokój dzienny wyposażony w duże przeszklenie z widokiem na krajobraz. W rozwiązaniach przestrzeni na ostatniej kondygnacji widoczne jest podobieństwo do tradycyjnych drewnianych domów Saamów – sypialnia dostępna jest przez drzwi usytuowane w pochylonej ścianie [330].

Zapach i smak – kolejne zmysły, często występujące razem. Zapach wywołuje skrajne odczucia od przyjemnych po negatywne, wpływa na samopoczucie oraz na odbiór ludzi i miejsc. Przykłady tak oddziałującej architektury obecne były na Biennale Architektury w Wenecji w 2010 r. Fizyczne doświadczanie przestrzeni i materiałów oddawało wiernie hasło Biennale: „Ludzie spotykają się w architekturze”.

Tworzywo architektoniczne może być wonne w sposób naturalny lub sztuczny. Zapach – przejaw żywiołu powietrza, podobnie jak dźwięk powinien dochodzić do odbiorcy z góry. Źródłem łatwo rozpoznawalnych, naturalnych zapachów są materiały organiczne i elementy akwaticzne stanowiące ważny komponent form architektonicznych i układów urbanistycznych. Elementy naturalne będące integralną częścią założenia architektonicznego poprawiają dodatkowo mikroklimat wnętrza.

Częstym elementem wzbogacającym przestrzeń mieszkalną i publiczną jest woda. Oddziałuje ona na wszystkie zmysły. Jest formą plastyczno-optyczną we wnętrzu wykorzystującą fenomen odbicia – blask i zwielokrotnienie form oraz motywem instrumentalnym, ponieważ wypełnia wnętrze łagodnym szumem wodotrysków i zapachem,

¹⁹³ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.1.

ochładza je, zapewnia obłucję i zaspokaja pragnienie [193]. Kompozycje akwaticzne łączą się w przestrzeniach mieszkaniowych z miejscami odosobnienia i kontemplacyjnej ciszy. W przestrzeniach publicznych mogą akcentować miejsce – stają się wtedy elementem punktowym, płaszczyzną z rzeźbiarską dominantą – lub podkreślać kierunek dzięki tworzeniu liniowej kompozycji rozwijającej się plastycznie wzdłuż ważnego komunikacyjnego traktu. Przykładem pierwszego rozwiązania są fontanny i towarzyszące im rzeźby, m.in. *Rękawica* (norw. *Hansken*) na Christiania Torv w Oslo (autor Wenche Gulbrandsen, realizacja 1997) (il. 76). Liniowo rozwiązana kaskada wodna łącząca nowo wybudowany budynek dworca kolejowego z Narodowym Teatrem Opery i Baletu w zatoce Bjørvika w Oslo to natomiast przykład liniowo rozwiązanej kompozycji akwaticznej, podkreślającej oś między ważnymi dla miasta obiektami (il. 77). Źródłem doznań smakowych mogą być niektóre kolory materiałów i umiejętnie wykonane delikatne detale architektoniczne.



Il. 76. *Rękawica* (norw. *Hansken*) – fontanna na Christiania Torv w Oslo
– woda jako element punktowy z formą rzeźbiarską, akcentujący miejsce (fot. E.C.)

Propriocepcja – zmysł niedawno odkryty odpowiadający za wewnętrzną postać wrażeń. Dzięki niemu można rozszerzyć wiedzę o postrzeganiu przez człowieka świata (do niedawna ograniczoną do pięciu zmysłów wskazanych przez Arystotelesa). Receptory zlokalizowane w mięśniach, stawach i ścięgnach informują organizm o aktualnym położeniu ciała i jego stanie wewnętrznym. Współcześnie podejmowane są

próby głębszego zbadania i zastosowania wyników badań nad propriocepcją w obiektach architektonicznych¹⁹⁴.



Il. 77. Rozbudowa dworca kolejowego w Oslo – woda jako element liniowy naprowadzający, ujęty w formę rzeźbiarską (fot. E.C.)

Coraz częściej podejmowane są próby poszerzenia wiedzy nad granicami indywidualnej, fizycznej tożsamości. Rozwiązania architektoniczne związane z obecną w norweskiej architekturze ideą drogi są jednym ze sposobów na zintensyfikowanie propriocepcji będącej doświadczeniem własnego ciała istniejącego w rozumieniu świadomości wewnętrznych wrażeń [150, s. 62].

Idea drogi naśladującej naturalną tektonikę terenu i dającej w efekcie odczucie opadania i wznoszenia się widoczna jest w realizacjach, w których zaprojektowany trakt pieszy podąża za rzeźbą terenu. Jako przykład niech posłużą liczne założenia zrealizowane w ramach programu National Tourist Routes – drewniane podesty, pochylne i schody, które prowadzą użytkownika do platformy lub punktu widokowego¹⁹⁵.

Dążenie do wyostrenia i zintensyfikowania percepcji odnaleźć można w projektach łączących dwa, trzy lub nawet kilka skojarzeń międzymodalnych. Zgodnie z przekazami historycznymi ten subtelny sposób postrzegania świata towarzyszył człowie-

¹⁹⁴ Projekt *Machine of Vision* autorstwa Larsa Spuybroeka.

¹⁹⁵ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.3.

kowi od zarania dziejów. Curt Sachs pisze: „W pierwotnym synkretyzmie, charakteryzującym kulturę społeczeństw pierwotnych, magiczne obrzędy, związane z kultem bóstw, łączyły ze sobą w jednym doznaniu: muzykę, taniec, kolory, formy, zapachy i smaki. W celu intensyfikowania wrażeń uczestnicy rytuałów wprowadzali się w trans za pomocą rytmów i melodii. [...] W wyniku tych działań nierzadko pojawiała się synestezja będąca wyrazem łączności ze światem pozaziemskim”¹⁹⁶.

Wywołanie efektu opartego na „doznaniach synestezyjnych” – w szczególności łącznie w jednym doznaniu dźwięku i obrazu stało się podstawą rozważań nad charakterem projektowanej formy architektonicznej, która umożliwiłaby kompleksowe jej oddziaływanie na potencjalnego użytkownika.

Hegemonia jednego tylko zmysłu – wzroku (właściwa czasom obecnym) daje niepełny i nie do końca rzeczywisty obraz świata, zwłaszcza że łączy się ona zwykle z szybką, wyłącznie komercyjną oceną obiektu. Kontemplowanie otoczenia, dostrzeganie porządku i charakteru otaczającego nas świata wymaga odpowiednio długiego czasu i uwagi, podczas którego uruchamiane są pozostałe zmysły.

Odbiór sensualny architektury (wraz z rozwojem wysoko zaawansowanych technologii) przechodzi obecnie wyraźną transformację wynikającą z ukonstytuowania się w ciągu ostatnich dziesięciu lat odmiennej koncepcji przestrzeni i percepcji otoczenia. Obiekt architektoniczny i kontekst miejsca postrzegane są jako funkcjonująca, dynamiczna całość – „percepcyjna jakość”. Paradoksalnie w skandynawskiej fenomenologii architektury od dawna podkreślano ważność relacji między wszystkimi elementami tworzącymi *genius loci* i dostrzegano związki charakteru kreowanej formy architektonicznej z istniejącym realnie otoczeniem. Dodany element harmonijnie współbrzmiał z tłem – stawał się bardziej jego integralną częścią niż samoistnym bytem. Filozofia ta przekładała się również na sferę społeczną: akcentowano potrzebę harmonijnych relacji w grupach tworzących wspólnoty ludzi, zapewniających bezpieczeństwo, a niejednokrotnie przeżycie jednostki w surowym i nieprzyjaznym klimacie.

W czasach współczesnych forma architektoniczna staje się podmiotem w równym stopniu, co użytkujący ją człowiek – stanowi oprawę przestrzenną dla jego aktywności. Peter Zumthor, którego architektoniczna twórczość wykazuje bezpośredni związek z norweską filozofią sensualnego odbioru projektowanej przestrzeni, trafnie to podsumował: „Architektura nie jest ani przesłaniem, ani znakiem, lecz oprawą i tłem

¹⁹⁶ Przymuszczenie wszyscy ludzie wykazują we wczesnym dzieciństwie zdolność synestezji – pierwotnego sposobu przetwarzania informacji. Charakteryzuje się ona fizjonomiczną percepcją i synkretycznym postrzeganiem. Zdolność ta stanowi podstawę do wykształcenia się skojarzeń międzysmysłowych na wyższym poziomie organizacji umysłowej. Wraz z rozwojem i specjalizacją mózgu w odbiorze i przetwarzaniu specyficznych informacji zmysłowych zdolność ta zanika u większości osobników. Niektórym z nich udaje się jednak zachować ją przez całe życie, przy czym nie ma dwóch osób o takich samych skojarzeniach międzymodalnych. Doznania percepcyjne mogą być „bliskie” (jak np. chemorepcja, dotyk, propriocepcja, układ ciała, orientacja przestrzenna) oraz „odległe” (np. wzrok, słuch) [224].

dla przemijającego życia, wrażliwym naczyniem dla rytmu kroków po podłodze, dla skupienia przy pracy, dla ciszy snu” [274, s. 98].

W obliczu postępującej techniki i groźbie transhumanizmu pojawia się problem miejsca ludzkiego ciała i jego zdolności percepcyjnych w nowych mediach. Derrick de Kerckhove dostrzega „potrzebę ponownego doświadczania kontaktu z własnym ciałem, które jest wynikiem wpływu technologii interaktywnych na człowieka poprzez większy dostęp do wrażeń zmysłowych” [150, s. 62]. Projektowana forma przestaje być bytem statycznym, przedmiotem postrzeganym lub kontemplowanym przez podmiot, lecz staje się dynamicznym, interaktywnym systemem, w którym kluczową rolę odgrywa motoryka ludzkiego ciała. Pojawiający się w obiekcie ruch wpływa na niego i przechodzi w swoją reprezentację w przekazie medialnym. Tak zaprojektowana przestrzeń architektoniczna charakteryzuje się własną dynamiką i plastyką, otwartością na interakcje z innymi systemami (w tym z człowiekiem) oraz wymianą materii i energii ze środowiskiem [3].

Projekty multimedialne powstające w Norwegii w ostatnich latach obejmują realizacje w większości związane z pojęciem drogi, która ze swej definicji kojarzona jest ze zmianą i plastyką przestrzeni oraz z różnym odczuciem czasu. Do reprezentatywnych przykładów należy tu pasaż – instalacja multimedialna w Akershus Universitets-sykehus w Nordbyhagen i projekt dźwiękowy *The Sound of Oslo* w Ekeberg Park w Oslo¹⁹⁷. Wśród norweskich artystów tworzących rzeźby wywołujące tzw. ruch pozorny, odnoszący się do zjawiska *fi*¹⁹⁸, trzeba wymienić Lailę Evensen. Rzeźbiarką tworzącą dzieła z pogranicza rzeźby i instalacji multimedialnej jest Marianne Heske. Przykładem jej projektu zrealizowanego na wodzie jest instalacja *Take of* (realizacja 2004) [319].

Związki tworzonych przez człowieka form z naturą najwcześniej i najpełniej zaistniały w otwartym krajobrazie. Wiązały się one początkowo z wytyczeniem dróg, a następnie ukonstytuowaniem powiązanych z nimi miejsc. Architektura i rzeźba tworzone w norweskich krajobrazach stały się ukoronowaniem tych aktów twórczych.

¹⁹⁷ Więcej na ten temat w podrozdz. 4.1.

¹⁹⁸ Zjawisko *fi* wypływa z fałszywych lub wprowadzających w błąd wrażeń wzrokowych. Dotyczy też skencji nieruchomych obrazów, które wprawione w ruch tworzą iluzję poruszającego się obrazu [319, s. 1].

3. Architektura i rzeźba w krajobrazie otwartym

Przez trzęsawisko wiedzie do boru ścieżka długa, niezmierną.
Kto ją wydeptał? Człowiek pierwszy, który tu się pojawił. Przed
jego przybyciem nie było jej jeszcze. Później wątlým jego śladem
przez bagna i trzęsawiska podążyło zwierzę jedno i drugie, a jeszcze
później ścieżkę zwęszyl i używał stale ten, ów Lapończyk goniący
w górach za swoimi reniferami. Tak powstała droga nienależąca
do nikogo, wiodąca przez rozległą ziemię bezpańską.

Knut Hamsun [118, s. 6]

Jedną z form wyrażania związku człowieka ze światem zewnętrznym jest twórczość artystyczna stanowiąca próbę dodania do zastanego kontekstu przestrzennego nowego elementu, który zaakcentuje charakter danego miejsca i zaktywizuje cały tkwiący w nim potencjał. Knut Hamsun trafnie zauważa, że pierwszą ingerencją człowieka w naturalne otoczenie stała się wydeptana przez niego ścieżka – efemeryczna forma drogi [118, s. 6]. Dzięki temu pierwotna ludzka kreacja została utrwalona i pogłębiona. Spektakularne miejsca, takie jak siedliska i miejsca kultu, nanizane niczym korale na ów pierwotny trakt, to wynik dalszej ludzkiej kreacji. Definiuje się je jako elementy punktowej identyfikacji i orientacji w przestrzeni.

Christian Norberg-Schulz wprowadza pojęcie „uświęconego krajobrazu”, ponieważ wiąże działalność człowieka z charakterem kreowanych przez niego dróg i miejsc, pisze: „Krajobraz przekształcony staje się uświęcony poprzez systematyczne rozmieszczenie miejsc kultu religijnego od świątyń po krzyże przydrożne. [...] Drogi pielgrzymkowe łączyły te elementy w znaczącą sieć” [194, s. 72]. Niejednokrotnie uzyskiwały one rzeźbiarski charakter – krajobraz nie był dla nich jedynie tłem, ale aktywnym uczestnikiem, wzmacniały bowiem jego charakterystyczne cechy, dzięki nieustającej, wzajemnej interakcji.

3.1. Droga Pielgrzyma (norw. Pilegrimsleden) traktem łączącym elementy rzeźbiarskie w znaczącą sieć sacrum

Droga od wieków symbolizowała ciągłość oraz następujące po sobie sekwencje, zwykle z punktami kulminacyjnymi pośrednimi i docelowymi. Kreowanie przestrzeni wzdłuż szlaków łączących ważne cele wydaje się być czynnością preracjonalną i pozakulturową. Z tym pojęciem łączą się jeszcze inne: cykliczności, powtarzalności, odrodzenia, uwrażliwienia podmiotu na otaczający go świat i otwartości na sacrum. Archetyp drogi jest wciąż obecny wśród społeczności preferujących nomadyczny tryb życia i to zarówno w tych tradycyjnych zamieszkujących sezonowe miejsca, jak i we współczesnych uznających za swój dom różne, często odległe, zakątki ziemi. Szczególnym przejawem tego motywu są starożytnie drogi pielgrzymkowe stanowiące jeden z najbardziej dostępnych sposobów osiągnięcia przez człowieka iluminacji. W najstarszych ludzkich kulturach nomadzi byli równocześnie pielgrzymami [58], np. „Linie Pieśni” – niewidzialne ścieżki pokrywające cały kontynent australijski prowadziły Aborygenów od jednego świętego miejsca do drugiego. Wiesław Juszcak porównał tę skomplikowaną sieć dróg i „miejsc docelowych” będących naturalnymi formami krajobrazu do „niewyobrażalnej i niewidocznej dla oczu Europejczyka gigantycznej katedry pod gołym niebem” [18, s. 12].

Chrześcijańska Skandynawia miała również swoje drogi pielgrzymkowe przebiegające przez pełne uroku pejzaże o często niepowtarzalnej architektonicznej oprawie. Do katedry w Nidaros, centrum norweskiego chrześcijaństwa, prowadził system traktów noszący wspólną nazwę Pilegrimsleden (Droga Pielgrzyma). Przez wieki, począwszy od średniowiecza, pielgrzymi wędrowali nimi do miejsca spoczynku św. Olawa, króla i męczennika, w nadziei na oświecenie i osiągnięcie pełni. Szlaki te łączyły miejsca ważne dla narodowej tożsamości, a archetyp drogi mocno zakorzenił się w norweskiej kulturze.

Pilegrimsleden swoją skalą i charakterem przypomina inny średniowieczny trakt w Hiszpanii – Camino de Santiago – nazywany Drogą Świętego Jakuba. Paulo Coelho w czasie jego pokonywania poczynił wiele cennych uwag dotyczących wyodrębniającej się w czasie wędrówki percepcji otoczenia: „Podróżując, w bardzo praktyczny sposób doświadczasz aktu odrodzenia – pisze Coelho – stajesz przed nowymi sytuacjami, dzień przemija wolniej [...], stajesz się bardziej otwarty na kontakty z ludźmi [...]. Równocześnie, ponieważ wszystko wokół ciebie jest nowe, dostrzegasz w rzeczach wyłącznie piękno [...], zaś obserwacja drogi w efekcie podpowiada, jak sprawnie osiągnąć ostateczny cel [66, s. 55]. Wędrówka taka oznacza wykonanie kroku poza przyzwyczajenia i poza to, co jest znane, z czym utożsamiamy rzeczywistość. Starożytni pielgrzymi z Emaus i średniowieczni z Compostelli określali ten proces jako *ultreia*.

Krajobraz uświęcony przez drogę łączącą szczególne miejsca uwrażliwia podmiot na otoczenie, przyczynia się do zmiany jego sposobu percepcji z postrzegania na kontemplowanie. Kontemplowanie rzeczywistości to wsłuchiwanie się w nią, dostrajanie i zrozumienie jej – efektem tego jest empatia. Narządy poznania, widzenie, odczuwanie i wyobrażenie wzajemnie się wówczas uzupełniają. Łączy się z tym pojęcie metafizyki otwartości w znaczeniu miejsca spotkania, konfrontacji lub przymierza podmiotów w ich wzajemnej od siebie zależności, wyobrazeniowej jedni.

Szacunek dla natury wyrażający się w architekturze kontekstualnej to podstawowa wartość, która determinuje myślenie o przestrzeni norweskich projektantów. Pilegrimsleden nie tylko stanowi system dróg wiodących do miejsca sacrum, lecz także ukazuje ścisły związek między nimi – tym samym oddaje podstawową zasadę obecną w norweskim krajobrazie. Architektura staje się częścią sensualnej mozaiki tworzącej poszczególne miejsca. Składają się na nią liczne środowiska kulturowe łączące się z niepowtarzalną lokalną bioróżnorodnością i budujące obraz harmonijnej, uporządkowanej całości.

Droga Pielgrzymia licząca 1200 km obejmuje kilka średniowiecznych traktów¹⁹⁹ wiodących do Trondheim (dawne Nidaros). W 1997 roku została objęta specjalnym projektem ochrony zakładającym odnowienie i oznaczenie trasy kamiennymi obeliskami z czerwonym krzyżem świętego Olava. Główny szlak ma swój początek w Oslo. Prowadzi przez malownicze krajobrazy ze średniowiecznymi kościołami, zagrodami wiejskimi, kurhanami i kamiennymi mostami. Z architektonicznego punktu widzenia potencjalny obserwator może podziwiać ten sam krajobraz i odwiedzać te same miejsca o niepowtarzalnej, zabytkowej architekturze, co średniowieczny pielgrzym. Może także spotkać całkiem współczesne formy ściśle podkreślające charakter traktu i otoczenia. Odbiór przestrzeni wiąże się, jak zauważył Kevin Lynch, z relacją miejsc do łączącej ich drogi. Albo trakt prowadzi od punktu wyjścia do ostatecznego celu (często z celami pośrednimi), albo tworzy krąg wokół miejsca – co stanowi wyrażenie idei, że „istnienie jest okrągłe” [194]. Krążenie wokół miejsca i związanego z nim obiektu można porównać do kontemplowania formy rzeźbiarskiej, którą da się obejść i obejrzeć ze wszystkich stron. To dodatkowo proces utrwalenia i skupienia pozwalający na trwałe zatrzymanie obrazu w pamięci. Zasada ta obowiązuje na całej długości „uświęconego” traktu, a najdobitniej zaakcentowano ją na początku drogi – w Oslo.

Dawne średniowieczne relikty znajdujące się w norweskiej stolicy: kościół Gamle Aker z X w., ruiny katedry św. Hallvarda z pierwszej połowy XII w. oraz wybudowana w 2001 r. skalna świątynia Mortensrud tworzą sieć miejsc sacrum powiązaną

¹⁹⁹ Główny trakt biegnie z Oslo przez Bærum, Hole, Ringerike, Gran, Østre Toten, Hamar, Ringsaker, Øyer, Ringebu, Sør-Fron, Nord-Fron, Dovre, Oppdal, Meldal do Trondheim. Inne trakty to: 1) z Trysil przez Tyrset, Rennebu do Trondheim; 2) ze Skalstugan, przez Stiklestad, Stjørdal, Malvik do Trondheim; 3) ze Skardøry przez Malvik do Trondheim; 4) z Grong przez Megård, Stiklestad, Stjørdal, Malvik do Trondheim [303, 317].

z architekturą ogrodową parku Vigelanda (norw. Vigelandsparken), realizacją z początku XX w. stanowiącą przykład projektu artystycznego w przestrzeni kulturowej. Ukazuje ona jak droga, w obrębie miejsca, staje się elementem łączącym strefy o różnym charakterze, zorganizowane jednak wzdłuż jednej osi²⁰⁰.

Podążając dalej średniowiecznym traktem, można zauważyć, że łączy on powiązane przestrzennie miejsca, w których dbałość o relikty z przeszłości widoczna jest zarówno w działaniach konserwatorskich i organizowaniu przy farmach minimuzeów, jak i w tworzeniu nowych obiektów na podstawie istniejącego kodu przestrzennego. Napotymane formy i struktury przestrzenne, o swoistej kolorystyce i fakturach, są znakami w przestrzeni – świadomym wyrazem narodowej tożsamości. Norweski krajobraz z charakterystyczną dwubarwną farmerską zabudową i kościółkami o strzelistych wieżach, jawiącymi się na jego tle jak rzeźbiarskie, figuralnie zestawione formy, jest tego najlepszym przykładem. Dopełnieniem obrazu są wszechobecne mosty: te zabytkowe kamienne i nowoczesne o lekkiej, wantowej konstrukcji. Budowanie poczucia tożsamości i więzi z miejscem, społecznością i narodem tworzy harmonię między ludzkimi dziełami a naturą.

Tuż za Oslo pielgrzymi szlak wiedzie przez Baerum z XIII-wiecznym kościołem Haslum kirke, następnie przez Hole, Ringerike aż do Gran – miasteczka z tradycyjnymi, bielonymi, dwukondygnacyjnymi domami, przeplatany parterowymi budynkami gospodarczymi w kolorze głębokiej czerwieni. Spośród drewnianej zabudowy wyłaniają się smukłe sylwety dwóch siostrzanych kościołów Mariakirken z XII w. i Nicolauskirken z X w. Steinhuset to jedyny zachowany kamienny dom z okresu średniowiecza. Stanowi jako element unikatowy wizytówkę miejsca, łączy teraźniejszość miejsca z jego przeszłością [303].

Dalej prowadzi przez Østre Toten, z malowniczym kościółkiem Balke kirke z drugiej połowy X w., aby dotrzeć do największego w Norwegii jeziora Mjøsa. Jego wody o ciemnej, spokojnej tafli odbijają niczym w lustrze gęstwinę lasów i imponującą, błyszczącą, architektoniczną strukturę olimpijskiej hali Vikingskipet (właśc. norw. Hamar Olympiske Anlegg; arch. Niels Torp AS i Bjong & Bjong Arkitektfirma AS, realizacja 1994). Niezwykłą budowlę, przypominającą bardziej świątynię niż obiekt sportowy, przekryto dachem w kształcie odwróconej do góry dnem wikińskiej łodzi. Ta archetypowa forma, nawiązująca do norweskiej tradycji budowania okrętów, pozwala spojrzeć na obiekt oczami jego twórcy – Nielsa Torpa. Jego liczne realizacje, rozsiane po całym kraju, wskazują na silne przywiązanie do rodzimej kultury. Jak zauważył Claude Bragdon, znakomity architekt i filozof, w każdym dziele jest więcej podmiotowości osoby twórcy niż przedmiotowości odtwarzanego znaku [152, s. 58]. Zlokalizowana na cyplu rzeźbiarska forma jak latarnia morska tworzy wyrazistą dominantę w przestrzeni – rozlega się echo dawnych podbojów i sportowych zmagania²⁰¹.

²⁰⁰ Więcej na temat tego założenia w podrozdz. 4.1.

²⁰¹ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.1.

Z Hamar, gdzie można podziwiać ruiny średniowiecznej katedry Domkirke ruinerna, przekryte dynamicznie przełamana szklaną ochronną strukturą²⁰², droga biegnie przez Ringsaker do Øyer. Zachował się tu średniowieczny drewniany dom stanowiący w przeszłości część farmy Skåe Gård. Współczesna zabudowa miasteczka to hotele i drewniane domy letniskowe (norw. *hytte*) często kryte darnią, a także zabytkowe gospodarstwa farmerskie zaadaptowane w przeważającej większości na pensjonaty. Zabudowa wspina się tarasowo na strome zbocza gór i wypełnia polany oraz przecinki leśne, aby w punkcie kulminacyjnym miasteczka, wysoko na granicy lasu, przejść w wizerunek człowieka niosącego znicz – symbol olimpiady z 1994 r. będący rodzajem reliefu (geoglifu) wykonanego w naturalnej materii leśnej (il. 78). Innym rzeźbiarskim akcentem jest potężna statua trolla wyłaniająca się z górskiej grani, która jest jedną z atrakcji miejscowego parku rozrywki.



Il. 78. Człowiek niosący znicz – logo Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Lillehammer (1994) wycięte w połaci lasu na górskim zboczu w Øyer; Pilegrimsleden (fot. E.C.)

Kolejny przystanek to Ringebu z doskonale zachowanym kościółkiem typu *stav* o bogatej drewnianej snycerze. Kościół słupowy Ringebu stavkirke został wybudowany w końcu XIII w.²⁰³, w wieku XVII został rozbudowany i uzyskał charakterystyczną

²⁰² Więcej na ten temat w podrozdz. 4.6.

²⁰³ Do średniowiecznych zabytków we wnętrzu kościoła należy figura św. Laurencjusza, krzyże i chrzcielnica [243, s. 26].

czerwoną wieżę (il. 79). Tuż przy kościele płynie rzeka Gudbrandsdalslågen – do dziś można podziwiać oryginalny kamienny most Steinbru służący średniowiecznym pielgrzymom do przeprawy [303].



Il. 79. Ringebru stavkirke – kościół z XIII w. w rejonie Oppland; Pilegrimsleden (fot. E.C.)

Z Ringebru szlak biegnie przez rolniczą dolinę Gudbrandsdalen ze swobodnie rozrzuconymi w krajobrazie gospodarstwami o tradycyjnej formie gniazdowej i z rzeźbiarskimi realizacjami w ramach projektu Skulpturstopp²⁰⁴. Porządkują one przestrzeń i podkreślają miejsca. Przy farmach można spotkać miniskanseny, miejscowi farmerzy gromadzą w nich pamiątki zwożone z najbliższej okolicy, od zabytkowych budynków gospodarczych po wyposażenie wnętrz i przedmioty codziennego użytku [41, 53, 55].

Z malowniczej Gudbrandsdalen droga biegnie przez Sør-Fron z centralnym, ośmiobocznym w planie kościołem z XVIII w. oraz Nord-Fron, gdzie dolina rozszerza się i daje początek staremuto szlakowi o nazwie Gardvegen. Średniowieczna droga wiodła dawnych pielgrzymów przez najtrudniejszy odcinek trasy – surowe góry Dovre. Ta część Pilegrimsleden należy w pełni do natury. W Oppdal zaczyna się stroma i niebezpieczna Vårstigen, nazywana Wiosenną Ścieżką, która wiedzie przez dolinę

²⁰⁴ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.2

Drivdalen i Park Narodowy Dovrefjell aż do Kongsvoll w okręgu Trøndelag. Płaskowyż Dovrefjell jest symboliczną granicą między południem i północą norweskich gór. Duże kubatury budynków znikają, ustępują miejsca obiektom o zdecydowanie mniejszej skali. Wzdłuż całej trasy napotkać można setki szłaśców i chat krytych darnią, z których wiele liczy sobie nawet 900 lat, widoczne są również finezyjne formy rzeźbiarskie (il. 80).



Il. 80. Forma rzeźbiarska usytuowana przy Drodze Pielgrzyma (Pilegrimsleden) na płaskowyżu Dovrefjell (fot. E.C.)

Po przekroczeniu gór, aż do Trondheim, rozciągają się tereny rolnicze Trøndelag z charakterystyczną dwubarwną zabudową gniazdową koncentrującą się wokół regularnych kwadratowych dziedzińców. Stanowią one charakterystyczne struktury o cechach rzeźbiarskich kompozycji, które niczym małe wyspy pozwalają odnaleźć orientację w otaczającym oceanie otwartych przestrzeni²⁰⁵. W Rennebu szlak przechodzi przez dziedziniec zabytkowego, doskonale zachowanego, drewnianego gospodarstwa Jorlia farm. Miejsce to było już zasiedlone przed około tysiącem lat, na co wskazują zachowane liczne archeologiczne relikty. Stąd droga wiedzie przez Meldal do Trondheim, z głównym celem szlaku, czyli kamienną katedrą Nidarosdomen stanowiącą unikatowy rzeźbiarski fenomen [58].

Norweskie świątynie zarówno te najwcześniejsze drewniane typu *stav*, jak i te późniejsze kamienne i ceglane najlepiej oddają procesy przemijania i trwania. Ukazują porządkującą zasadę, zgodnie z którą wszystko, co jest, bierze się z pewnej ilości mniej lub bardziej złożonych związków i podlega równie nieuniknionemu rozpadowi.

²⁰⁵ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.4.

Dostrzeżenie tej prawidłowości, rozumianej jako względność natury rzeczy, pozwala pełniej przeżywać relacje z nimi. Celem i esencją życia nie staje się posiadanie, ale spotkanie. Przemijanie i towarzyszące mu zjawiska inaczej przejawiają się w obiektach akcentujących miejsca uświęcone niż w budowlach o funkcjach utylitarnych. Te ostatnie zwykle ulegają destrukcji lub transformacji podyktowanej zmieniającymi się w czasie potrzebami użytkowników. Obiekty sakralne – wygenerowane, wielowymiarowe obrazy miejsc sacrum – stanowią ramy przestrzenne dla stałej Obecności, która niezależnie od upływu czasu nie traci na znaczeniu i nieustająco konsoliduje lokalne społeczności. Wiele spośród norweskich zabytków sakralnych powstało tam, gdzie były wcześniej świątynie – to kontynuacja tradycji budowania w uświęconych miejscach, ważny znak przestrzenny od wieków niezmiennie kosmizujący otoczenie. Trwanie sacrum w danym miejscu może generować działania polegające na rekonstruowaniu fragmentów lub całości obrazów minionych form lub stać się przyczynkiem do tworzenia na ich bazie nowych struktur będących harmonijnym dopełnieniem. Doskonałym tego przykładem jest katedra Nidarosdomen w Trondheim (il. 81) [54].

Obecne sanktuarium (powstałe około 1320 r.) stoi na miejscu wcześniejszego kościoła Krist kirke (z X w.), poprzedza je skromna kaplica kryjąca szczątki norweskiego króla Olava II Haraldssona²⁰⁶, który stał się patronem Norwegii i świętym tuż po tragicznej śmierci w bitwie pod Stiklestad stanowiącej kres podejmowanych przez niego usilnych starań mających na celu stworzenie zjednoczonego i niepodległego państwa chrześcijańskiego. Do miejsca ostatecznego spoczynku ciała św. Olava zaczęli pielgrzymować wierni z całej Skandynawii – uczynili z niego przysłowiowe „serce Norwegii”. Z czasem wokół tak powstałej przestrzeni sacrum zaczęła formować się gotycka katedra²⁰⁷. Stała się ważnym dla Norwęgów znakiem przestrzennym i rzeźbiarskim dziełem sztuki, stale wzbogacany dzięki umiejętnościom wielu wybitnych rzeźbiarzy²⁰⁸ [68; 241, s. 243].

²⁰⁶ Olav II Haraldsson (995–1030) – król zjednoczonej Norwegii. Po objęciu tronu w 1016 r. usiłował nawrócić kraj na chrześcijaństwo, co przysporzyło mu wielu wrogów, zwłaszcza wśród właścicieli ziemskich okręgu Trøndelag obawiających się wzrostu jego pozycji i osłabienia swoich wpływów w regionie. Olav II został zmuszony do ucieczki z kraju po tym, jak jego przeciwnicy udzielili poparcia duńskiemu królowi Kanutowi II Wielkiemu, który w 1028 r. wysłał potężną flotę z zamiarem podbicia Norwegii. Dwa lata później Olav II powrócił do kraju w celu odzyskania królestwa. Zginął w bitwie pod Stiklestad w dolinie Verdalen 29 lipca 1030 r. Kiedy po roku ekshumowano jego ciało i nie zauważono oznak rozkładu, ogłoszono go świętym. Pierwotnie jego doczesne szczątki złożono w wybudowanym w miejscu śmierci drewnianym kościółku, który nie przetrwał do czasów współczesnych. Obecnie stoi tam kościół Stiklestad kirke. Szczątki króla przeniesiono ok. 1070 r. z Stiklestad w miejsce, gdzie wzniesiono najpierw kaplicę, potem kościół, a ostatecznie katedrę Nidaros [70; 241, s. 257].

²⁰⁷ Jej budowę rozpoczęto ok. 1070 r., najstarsze zachowane fragmenty pochodzą z połowy XII w. Gotycką budowlę wzorowano na angielskiej katedrze Canterbury. Kościół kilkakrotnie niszczyły pożary (w 1328, 1432, 1531, 1708 i w 1719), ostatecznie popadł w ruinę w okresie reformacji w 1537 r. Świątynię wielokrotnie odbudowywano w stylu gotyckim, tylko wokół transeptu zachowała się najstarsza jej część w stylu romańskim. Od 1869 roku rozpoczęto prace konserwatorskie zakończone ostatecznie w 2001 r. [70].

²⁰⁸ W latach 1897–1902 przy renowacji katedry pracował Gustav Vigeland [89].



Il. 81. Katedra Nidarosdom w Trondheim (fot. E.C.)



Il. 82. Rzeźby dekorujące wschodnią fasadę katedry Nidarosdom w Trondheim przedstawiające (od lewej): norweskich świętych – Sunnivę (norw. St. Sunniva) i króla Olava II Haraldssona (norw. St. Olav) oraz personifikacje Cnót – Miłości (norw. Kjærlighet), Nadziei (norw. Håp) i Wiary (norw. Tro); (fot. E.C.)

Na uwagę zasługuje główna fasada katedry przedstawiająca w kamiennych niszach postaci biblijne, norweskich świętych i królów. Rzeźby te nie sprawiają wrażenia dekoracji elewacji, ale rzeczywistych mieszkańców świątyni, którzy zebrali się w łóżach, aby pozdrowić przybywających do niej pielgrzymów (il. 81). Postaci przedstawione w pełnym wymiarze owiane są poetycką aurą. Miękką linią modelunku podkreśla silne poczucie więzi z naturą. Wśród rzeźb znajduje się bardzo realistyczna podobizna króla Olava II Haraldssona (norw. St. Olav; autorstwa Stinius Fredriksena, wykonana przez rzeźbiarza Per Jensena) oraz umieszczone obok niego: po lewej stronie – św. Sunniva (norw. St. Sunniva; autorstwa Stinius Fredriksena, wykonana przez Gunnara Olsena), po prawej personifikacje trzech cnót: Miłości (norw. Kjærlighet; autorstwa Odda Hillta, wykonana przez Johannes Opdahla), Nadziei (norw. Håp; autorstwa Arnfinna Weisetha, wykonana przez Arnolda Haukelanda) i Wiary (norw. Tro; autorstwa Stinius Fredriksena, wykonana przez Gunnara Olsena); (il. 82). Oś fasady wyznacza figura ukrzyżowanego Chrystusa (norw. Korsfestelsen – Maria, Jesus og Johannes; autorstwa Wilhelma Rasmussena, wykonana przez Tore Skjøresta-da). Na szczycie budowli umieszczono wizerunek Zbawiciela Świata siedzącego w glorii na tronie [112].

Rekonstrukcja katedry, zwłaszcza jej frontowej zachodniej fasady, była największym przedsięwzięciem rzeźbiarskim w XIX-wiecznej Norwegii, obok wspomnianego już parku Vigelanda. Restaurację świątyni rozpoczęto w 1869 r. Wtedy też utworzono Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeider (NDR) – pracami konserwatorskimi kierowali kolejno: arch. Heinrich Ernst Schirmer, arch. Christian Christie, arch. Olaf Nordhagen i arch. Helge Thiis, zakończono je w 2001 r.

Bogato zdobiona posągami i ornamentami zachodnia fasada bardzo ucierpiała wskutek pięciu pożarów. Około 1500 roku runęło większość wewnętrznych ścian obiektu, włącznie z frontową. Gruz z ruin był przez lata wykorzystywany do prac budowlanych w Trondheim. Kiedy rozpoczęto prace restauracyjne zachowało się tylko pięć rzeźb z głównej – zachodniej fasady²⁰⁹. Przepuszczalnie pierwotne posągi były malowane w jaskrawe kolory, co z pewnością potęgowało wrażenie realnego, żywego tłumu „mieszkańców katedry”. Rekonstrukcja potężnej ściany stanowiącej rodzaj „świętej bramy” wprowadzającej pielgrzymów do wnętrza budowli trwała 132 lata. Projekt utworzenia 76 rzeźb i płaskorzeźb na frontową elewację ruszył w 1900 r. W przedsięwzięciu tym brali udział tacy znakomici rzeźbiarze, jak: Gustav Vigeland, Wilhelm Rasmussen, Dyre Vaa, Stinius Fredriksen, Nic Schiøll, Arne Kvibergskaar, Odd Hillt, Knut Skinnarland, Tone Thiis Schjetne, Sivert Donali, Kristofem Leirdal, Arnold Haukeland, Anne Raknes, Helge Thiis i August Albertsen [246]. Wielką rozetę (norw. rosevinduet) zdobiącą centralną część frontonu budowli, której pierwotny projekt wykonał Olaf Nordhagen, wypełniono witrażem autorstwa Gabriela Kiellanda [80].

²⁰⁹ Obecnie oryginalne zachowane rzeźby z fasady głównej – zachodniej eksponowane są w Muzeum Pałacu Arcybiskupiego [112, s. 5–11].

Jak można zobaczyć na dawnych rycinach, fasada zachodnia sflankowana dwiema wieżami od samego początku pomyślana była jako zaludniona pełnowymiarowymi postaciami kamienna łoża. Pierwotnie znacznie niższa liczyła zaledwie dwie kondygnacje. Na rycinie z 1661 r. widnieje tylko jeden poziom rzeźb. Na wizerunkach katedry z lat 1907, 1916 i 1930 widoczne są już dwa rzędy kamiennych postaci. Z czasem, gdy budowla osiągnęła obecne rozmiary, liczba poziomów mieszczących wnętrza z rzeźbami wzrosła do trzech [70].

Obecnie zachodnią zrekonstruowaną ścianę katedry można określić „oknem czasu”. Za dnia stanowi wykute w kamieniu genealogiczne drzewo norweskiego narodu – ukazuje jego historyczną przeszłość w obliczach dawnych królów i świętych. Pozbawione barw, zastygłe w niemych gestach postaci to świadkowie burzliwych wydarzeń rozgrywających się na przestrzeni wieków. Każda z kamiennych rzeźb opowiada własną historię. Pielgrzym wkraczający przez tę bramę do wnętrza budowli ma świadomość bycia częścią tego swoistego korowodu ludzkich istnień – ich żywą kontynuacją i znaczącym dopełnieniem [13]. Nocą frontowa fasada zamienia się w rodzaj ekranu multimedialnego, staje się medium dla nieprzerwanie zmieniających się wizerunków współczesnej rzeczywistości, emitowanych w ramach projektu *Światło i dźwięk*. Nadają one świątyni cechy ożywionego bytu. Obiekt pełni rolę rzeźbiarskiego dzieła sztuki z odległej przeszłości i równocześnie „zwierciadła” odbijającego teraźniejszość. Przepływ informacji zachodzi dzięki temu w dwóch kierunkach – od i do katedry [54].

Potężna kamienna fasada budowli skrywa w swoim mrocznym wnętrzu grób św. Olava²¹⁰ i cudowne źródło, którego woda, jak wierzą, miała moc uzdrawiania chorych. To właśnie dla nich przez wiele stuleci przybywali pielgrzymi z całej Skandynawii [76]. Studnia chroniąca źródło została wbudowana w formę ośmiokąta i była tak głęboka, że – jak podają średniowieczne przekazy – nie słyhać było plusku wrzucanego doń kamienia [13]. Stanowiła ona rodzaj porządkującej osi świata – *axis mundi* tego uświęconego miejsca. Większość dekoracji wewnątrz świątyni przypomina wydrążone od środka, misterne, niemal koronkowe rzeźby o niepowtarzalnej formie. Podobnie jak w przestrzeniach sacrum, znanych z zachowanych drewnianych kościołów *stav*, gdzie panuje głęboki mrok z sączącą się jedynie z góry delikatną świetłą poświatą, wnętrza kamiennej katedry rozświetlają smugi światła w kolorze błękitu i indygo, rzucane poprzez witraże autorstwa Gabriela Kießlanda i Olufa Kolsruda. Pomimo że jedynym śladem pochówku króla Olava pozostał drewniany relikwiaz, umieszczony w małej apsydzie za ołtarzem, jego stałą obecność daje się odczuć w każdym zakątku tej wspaniałej budowli.

Przemierzając Pilegrimsleden lub każdy inny, choćby najmniejszy, skrawek Norwegii, trudno oprzeć się wrażeniu, że to kraj, w którym przeszłość płynnie przenika

²¹⁰ Grób króla lokalizowany jest w miejscu głównego ołtarza katedry. Niestety srebrną trumnę kryjącą szczątki św. Olava duńscy najeźdźcy wywieźli w 1537 r. do Danii, gdzie została przetopiona na monety [70].

się z teraźniejszością, współczesna architektura jest kontynuacją i dopełnieniem dawnych reliktyw, a różnorodne miejsca kreują komplementarną sieć społeczności tworzących jedną ludzką wspólnotę. Analogicznie do rzeźby Auguste'a Rodina ukazującej człowieka wyłaniającego się z bryły kamiennego tworzywa – na poły to skała, na poły ludzka forma – wykreowane architektoniczne obiekty są integralną częścią i przedłużeniem natury. Najlepiej oddają to słowa Arnolda Mindella: „Wykuta rzeźba przechodzi powoli w surową, nieociosaną skałę. Indywidualność, niepowtarzalność, wynikająca ze skończonej części natury naszego bytu, przechodzi w to, co stanowi w nim jedność z materią świata. To owa Jedność doskonali naszą specyficzną, niepowtarzalną i indywidualną percepcję, tak jak wielość jest na podobieństwo pojedynczej nuty, której znaczenie może być uwydatnione jedynie przez to, że jest częścią symfonii” [177, s. 47].

Pilegrimsleden jest traktem prowadzącym do celu. Projekty artystyczne w otwartym krajobrazie i rzeźbiarsko ukształtowane instalacje architektoniczne konstituują takie miejsca docelowe i wytyczają nowe drogi stanowiące integralną część zastanego kontekstu przestrzennego.

3.2. Projekt artystyczny w charakterze komplementarnego elementu krajobrazu i medium informacji o danym miejscu

Każdy obiekt we wszechświecie jest wielowymiarowy i „splątany” ze wszystkim wokół [...]. Percepcja i świadomość niekoniecznie muszą być zlokalizowane wewnątrz nas. Źródło życia nie mieści się w żadnym z ciał, ale jest wspólnym, wzajemnie powiązaniem doświadczeniem, w które włączeni jesteśmy my, środowisko i wszystko, co istnieje we wszechświecie.

Arnold Mindell [177, s. 94–95]

Współczesna Norwegia to kraj, w którym ochrona środowiska naturalnego ma priorytetowe znaczenie, dlatego odczuwa się jej istotny wpływ na lokalizację, charakter i estetykę projektowanych inwestycji. Norweska Administracja Dróg Publicznych, współpracująca z Wydziałem Architektury Krajobrazu na Uniwersytecie Rolniczym w Aas pod Oslo (UMB) jest podmiotem bezpośrednio odpowiedzialnym za harmonijne wkomponowanie wytyczanych dróg i projektowanych obiektów, związanych z infrastrukturą techniczną, w naturalnie ukształtowany krajobraz. Szczególną uwagę przykładają się do ochrony środowisk kulturowych i lokalnych ekosystemów. W efekcie zyskała na znaczeniu rola architektów krajobrazu zaangażowanych w początkowym procesie planowania wszelkich inwestycji.

Doskonałym przykładem rzeźbienia krajobrazu pod kątem ochrony dóbr natury jest takie prowadzenie dróg i lokalizacja uciążliwych inwestycji, żeby jak najmniej w tę naturę ingerować. W tym celu arterie komunikacyjne projektowane są pod górami – w głębi litej skały, pod fiordami i dnem morskim, a także ponad naturalnymi formacjami i komponentami krajobrazu. Nagrodzony projekt połączenia wschodniego i zachodniego brzegu Oslofjordu siecią tuneli i mostów, skomunikowanie pod dnem morskim północnych obszarów Finnmarku z arktyczną wyspą Magerøya oraz tunel Spiralen w kształcie sięgającego 200 m w głąb góry korkociągu łączącego miasto Drammen ze szczytem wznoszącego się nad nim wulkanicznego wzgórza Bragernesåsen są potwierdzeniem tego, jak ważną rolę w procesie twórczym – pociągającym za sobą nieuchronną ingerencję człowieka w naturalne otoczenie – odgrywa nieinwazyjnie poprowadzona droga. Siatki dróg pokrywające kraj stanowią finezyjny, klarowny i wzajemnie współzależny system, wzbogacony zabudową osiedleńczą, który w połączeniu z elementami krajobrazu: lasami, górami i głębokimi zatokami morskimi, przekłada się na publiczną infrastrukturę i kluczowe rozwiązania przestrzenne. Dzięki temu norweski krajobraz uzyskuje unikalny charakter jako kombinacja form naturalnych oraz architektonicznych, wypracowanych z poszanowaniem tradycji. W system dróg wplecione są i obiekty małoskalowe (takie jak rzeźby i instalacje architektoniczne), i typowe struktury osiedleńcze o cechach rzeźbiarskich kompozycji.

Przestrzenne zaakcentowanie charakterystycznych miejsc oraz nadawanie im nowych treści jest tematem przewodnim międzynarodowego projektu artystycznego Skulpturlandskap Nordland, w którym wzięli udział artyści reprezentujący 18 różnych narodowości. Projekt obejmuje 36 realizacji rzeźbiarskich realizowanych w latach: 1992–1998 i 2009–2015, zaplanowanych w 35 gminach²¹¹, na obszarze liczącym około 40 000 m². Jest dowodem na to, jak wielki potencjał drzemie w otwartym krajobrazie i jak forma rzeźbiarska, często bliska architekturze, może te właściwości zaakcentować [320].

Główna idea przedsięwzięcia odwołuje się do hasła: *skulptur-site-specific* spopularyzowanego w latach 70. przez amerykańskiego rzeźbiarza Roberta Smithsona. Przeniesienie dzieła z tzw. krajobrazu kulturowego w naturalne otoczenie pozwala na uzyskanie szerszej perspektywy w jego ekspresji wizualnej, równocześnie przyczynia się do znaczącej transformacji miejsca, w którym jest prezentowane. W rezultacie pojawia się nieunikniony dialog między dziełem, krajobrazem i odbiorcą, co z kolei skutkuje zacieraniem się granic między nimi. W krajobrazie kulturowym trudno jest uzyskać efekt komplementarnego rzeźbiarskiego obrazu – zwykle ekspresja wizualna dzieła ogranicza się zaledwie do niewielkiego wycinka przestrzeni. Otwarty krajobraz poszerza to spektrum oddziaływania i tworzy wraz z zaprojektowaną formą nowe

²¹¹ Chodzi o następujące gminy: Lødingen, Leirfjord, Hattfjelldal, Hamarøy, Hadsel, Gildeskål, Flakstad, Fauske, Evenes, Bø, Brønnøy, Bodø, Beiarn, Audøy, Alstahaug, Øksnes, Vågan, Vevelstad, Vestvågøy, Vega, Vefsn, Tjeldsund, Sømna, Sortland, Skånland, Saltdal, Røst, Rana, Narvik, Moskenes, Meløy, Ballangen, Dønna, Rødøy, Træna [283].

relacje [320]. Można ich doświadczyć między innymi na przykładzie kompozycji labiryntowej wymodelowanej z ziemi, darni i kamieni na otwartym przybrzeżnym terenie Holmengrå laksefiskerær w Sør-Varanger w rejonie Finnmark. Materiał, z jakiego wykonano rzeźbę, zaczerpnięto z bezpośredniego otoczenia obiektu, dzięki czemu stała się ona integralną częścią krajobrazu. Inną spektakularną realizacją jest pomnik Króla Lasu – Iosia (norw. Skogens Konge) autorstwa Skule Waksvika, usytuowany przy drodze i będący symbolem gminy Alstahaug. Rzeźba widoczna jest z wielu nawet bardzo odległych miejsc, dlatego tworzy łatwo rozpoznawalny punkt orientacyjny w przestrzeni. Pojedyncza artystyczna forma w otwartym krajobrazie może zapoczątkować większą kompozycję przestrzenną określaną Parkiem Rzeźb. Do najbardziej reprezentatywnych norweskich założeń tego typu należą te usytuowane na wyspach, czyli: Tranøy – Art Park Tranøy (realizacja 2000) i Bru – Art Park Bru (realizacja 2008).

Park Rzeźb na wyspie Tranøy został zapoczątkowany rzeźbą *Gwiazda na niebie połowów* (norw. *Stjerner som fiskeri himmelen*) autorstwa Haralda Bodøgaarda. Stanowiła ona część wystawy artysty w Tranøy Galery. Mieszkańcom wyspy z zebranych datków udało się utworzyć plenerowy park sztuki. Składa się na niego kilka instalacji i rzeźb przedstawiających ludzi i formy oddające naturę. Zostały one swobodnie rozrzucone w krajobrazie: na skałach, plaży, cyplach, rafach, przy drogach oraz wzdłuż wzgórz i klifów. Ich obecność w krajobrazie reaktywuje zajmowane przez nie przestrzenie, czyni je miejscami odpoczynku, kontemplacji, kreatywności czy komunikacji.

Kolejny Park Rzeźb powstał na wyspie Bru. „Celem przedsięwzięcia – pisze Beata Makowska – było stworzenie dialogu między sztuką i krajobrazem, który zainspirował do stworzenia nowych metafor” [171, s. 208]. Na całe założenie składa się 14 kompozycji rzeźbiarskich rozrzuconych wzdłuż ścieżki spacerowej liczącej 3 km. Autorami projektów są norwescy architekci krajobrazu i artyści: Ingrid Juell Moe, Barbro Raen Thomassen, Tori Wrånes i Jørn Rønnau z Danii. Wśród twórców dzieł znalazł się również norweski poeta i pisarz Torild Wardenær. Zaprojektowane kompozycje rzeźbiarskie zmuszają oglądającego do kreatywnego myślenia i refleksji nad miejscem. Park Rzeźb stał się przyczynkiem do organizowania w tym miejscu koncertów, seminariów, wystaw plenerowych itp., co znacząco reaktywuje miejscową społeczność [171].

Realizowane w Norwegii od lat 90. artystyczne projekty w ramach Skulpturlandskap Nordland objęły swoim zasięgiem całą północną Norwegię, dzięki czemu stały się spektakularnym artystycznym wydarzeniem. Można je sklasyfikować według kryteriów wiernie oddających złożone relacje między naturą, krajobrazem, tematem i obserwatorem – ich wybrane elementy mocno akcentuje rzeźba, która staje się wówczas:

- wyrażeniem elementów natury,
- transformacją naturalnego krajobrazu w celu stworzenia „przestrzeni akcji” dla miejscowej społeczności,
- formą archetypową poszerzającą horyzont ludzkiej świadomości i umożliwiającą kontakt ze światem mitów i symboli.

- czynnikiem prowadzącym do szczególnej percepcji dzieła, miejsca i krajobrazu, co czasami wpływa znacząco na zwiększenie spektrum postrzegania świata.

W każdym z wymienionych kryteriów położony jest akcent na jeden z trzech elementów – naturę, temat lub obserwatora, pozostających ze sobą w ciągłym dialogu. W dwóch pierwszych priorytetem są: natura, otoczenie i miejsce, w trzecim temat pełni rolę medium, źródła ważnych dla człowieka treści, w czwartym kryterium akcentuje się zdolności i możliwości percepcyjne obserwatora.

3.2.1. Natura–temat–obserwator: rzeźba jako wyrażenie elementów natury

Postrzeganie przez człowieka otaczającego go świata wiąże się ze sposobem i z różnym stopniem zrozumienia mechanizmów i zjawisk zachodzących w naturalnym otoczeniu, które owocuje zwykle refleksją i próbą odzwierciedlenia jej w bezpośredniej kreacji. Natura może być wyrażana w twórczości artystycznej w sposób bezpośredni – stanowi wtedy reprezentację albo wizerunek któregoś z jej aspektów, lub pośrednio jako forma akcentująca jej właściwy potencjał, a nawet „instrument” rejestrujący jej regularne cykle.

Bezpośrednie wyrażenie natury w sztuce i architekturze jest niełatwym zadaniem. Na przykład wiatr – jeden z jej czterech żywiołów – można zaobserwować po skutkach jego wpływu na środowisko. Jak regularny i znaczący jest to wpływ świadczą między innymi: zmienność linii brzegowej morskiego wybrzeża, rodzaj szaty roślinnej i charakter wznoszonej w danym miejscu architektury.

Projekt *Dom wiatru* (norw. *Vindenes Hus*; art. Sissel Tolaas, realizacja 1994) w Helgeland Bridge w Alstahaug ukazuje istotę tego żywiołu w sposób bardziej bezpośredni. To około 5-metrowa (485 cm) śnieżnobiała cylindryczna forma z dwunastoma otworami różnej wielkości, zaopatrzonymi w wiatraki. Są one każdorazowo aktywowane przez wiatry o różnej sile, wiejące w tej części rejonu Nordland. W zależności od mocy żywiołu został mu przypisany otwór o odpowiedniej wielkości. Każdy z nich opisano w języku łacińskim i norweskim. Dzięki temu obracającej się śruby informuje obserwatora, z którym i z jak silnym wiatrem ma w danej chwili do czynienia. Rzeźba zlokalizowana jest bezpośrednio przy drodze niczym znak drogowy, w tej części wyspy, gdzie warunki pogodowe są najbardziej ekstremalne. Jej zadaniem jest pokazanie, jak działa natura w tym konkretnym miejscu. Wprawdzie nie można zobaczyć wiatru, ale można zaobserwować jego energię w odpowiednio do tego skonstruowanym urządzeniu – instrumencie. Rzeźba w kształcie domu wkomponowana w krajobraz i wykorzystywana przez środowisko jest źródłem informacji dla mieszkańców wyspy o aktualnych warunkach pogodowych. Wpisuje się w nurt głębokiej ekologii – co oznacza, że wykreowana przez człowieka forma „współpracuje” z naturą [320].

Gniazdo (norw. *Il Nido*; art. Luciano Fabro, realizacja 1994,) to rzeźba określana pomnikiem natury. Została wzniesiona w gminie Røst, w trudno dostępnym miejscu na wyspie Vedøya, z powodu migrujących tam ptaków. Rejon ten słynie z przekazów ludowych jako miejsce lokalizacji mitycznej wyspy Utrøst cyklicznie wynurzającej się z morza i pozostającej pod wyłącznym władaniem natury. Rzeźbiarska forma, wykonana z białego marmuru z Carrary, ostro odcina się na tle trawiastego wzgórza, przy wejściu do wąwozu. Jak zauważa Maaretta Jaukkuri, w ten sposób artysta stworzył antypomnik otoczony jedynie przez owce i szybujące ptaki. Zwykle bowiem idea pomnika związana jest z przestrzenią publiczną. W tym przypadku tak nie jest. Zostaje ona przekształcona w czystą sferę życia, daleką od monumentalnych i ogólnodostępnych scenerii. Wyspa Vedøya jest niezamieszkała, trudno tu dotrzeć, dlatego niezapomniany widok dzieła zarezerwowany jest tylko dla nielicznych. Formę obiektu artysta zaczerpnął i z natury, i z kultury. Rozchylone gniazdo (średnica filarów 85 cm, grubość filarów 25 cm) z trzema marmurowymi jajami (średnicy 25 cm) przypomina, jak ważny jest każdy początek. Dotyczy to zarówno procesu życia, jak i wszelkiego działania i kreacji. Dochodzi do tego refleksja, że żywot wszystkich istot rozgrywa się między narodzinami i ostatecznym kresem, co jest koniecznym warunkiem zachowania równowagi w przyrodzie stanowiącym memento dla ekspansywnej ludzkiej działalności [284].

Wątek nietrwałości życia pojawia się również w innych zrealizowanych tematach: grupie rzeźb *Stella Maris* (art. Steinar Christiansen, realizacja 1994) w Hamarøy i założeniu *Dziś, jutro, zawsze* (norw. *I Dag, I Morgen, Alltid*; art. Kari Caven, realizacja 1992) w gminie Beiarn.

Rozrzucone na nadmorskich skałach martwe natury *Stella Maris*: gwiazdy ze stali i aluminium, granitowe skrzypce i stalowy kubek, symbolizują przemijanie i nietrwałość wszelkich bytów postrzeganych w efekcie jako puste formy.

Trzy gwiazdopodobne obiekty (o wysokości 210 cm) tworzące kompozycję *Dziś, jutro, zawsze* zbudowane są z materiałów o różnej trwałości: jeden z wertykalnie ustawionych bloków kamienia, dwa z drewna (to alternatywne konstrukcje horyzontalne wykonane z desek lub drewnienek). Dzięki ustawieniu ich w zwartej grupie stanowią mały zespół, przez co stają się bliższe architekturze. Dodatkowo ukazują prostotę i sposób konstruowania norweskich domów będących połączeniem elementów horyzontalnych i wertykalnych, obecnych również w surowym krajobrazie gór i morza. Rzeźby ustawione w naturalnym otoczeniu – w przeciwieństwie do obiektów miejskich służących jako symbole tożsamości dla mas – zyskują nowe znaczenie, własną tożsamość. Zmienne warunki atmosferyczne oddziałujące również na obiekty ukazują ich stopniową degradację. Po pewnym czasie drewniane rzeźby znikną, pozostanie tylko ta z kamienia. Proces, który będzie zauważony przez co najmniej jedną generację, odnotowany zostanie jako nietrwałość wszelkich form organicznych i ponadczasowość konstrukcji kamiennych [284].

Natura zazwyczaj postrzegana jest dzięki powtarzalnym cyklom kosmicznym – to między innymi zmieniające się regularnie pory roku z towarzyszącymi im biologicz-

nymi procesami i zjawiskami pogodowymi, fenomen dnia i nocy polarnych oraz pływy morskie związane z fazami księżyca. Rzeźba te manifestacje natury może akcentować i czynić bardziej czytelnymi. Trzy z nich położone na granicy lądu i morza: *Oko w kamieniu* (norw. *Øye i Stein*; art. Anish Kapoor, realizacja 1998) w Hustad, w gminie Lødingen, *Siedem punktów magii* (norw. *Siv magiske punkter*; art. Martti Ailha, realizacja 1994) w gminie Skånland i *Bez tytułu* (norw. *Uten tittel*; art. Per Barclay, realizacja 1993) w Fauske, wyrażają naturę w sposób pośredni przez zaakcentowanie jej cykliczności w następujących po sobie porach roku i rytmiczności morskich pływów.

Oko w kamieniu to 37-tonowy blok granitu z dużym otworem (o wymiarach 300 × 300 × 200 cm) kadrującym widok na otwarte morze. Powtarzające się regularnie morskie przypływy i odpływy sprawiają, że rzeźba raz jest częścią lądu, a innym razem niespodziewanie wyłania się z morza. Obok doznań wizualnych temat dostarcza obserwatorowi również wrażeń taktylnych. Przy sprzyjających warunkach można podejść do rzeźby i jej dotknąć. Wysoki poziom wody morskiej poleruje kamienne powierzchnie i poddaje naturalnej obróbce. Czyni to formę bardziej miękką i gładką, kojarzącą się z bezpieczeństwem. Maaretta Jaukkuri pisze: „Siedząc wewnątrz rzeźby przy silnych falach i wietrze obserwator doświadcza poczucia ponadczasowości [...], zwłaszcza, że obiekt znajduje się w krajobrazie o silnie zarysowanych, historycznych akcentach. Są to archeologiczne pozostałości po wikingach – imponujące kamienne grobowce, uformowane w kształcie kół i łodzi”²¹² [320].

Siedem punktów magii jest kolistym żeliwnym dyskiem o rozrzeźbionej płaszczyźnie (o średnicy 550 cm i wysokości 21 cm), znajdującym się na małym półwyspie, który ostro wcina się w morze w miejscu, gdzie zwykle można zaobserwować zjawisko słońca o północy. Rzeźba zmienia się wraz z porami roku i warunkami pogodowymi. Czasem jej rdzawy relief lśni w słońcu i ma błyszczącą powierzchnię, innym razem jest matowy i ciemny, pozbawiony życia lub pokryty śniegiem. Przypływ sprawia, że zalewana jest wodą – staje się wtedy kolistą, wilgotną i połyskującą wyspą otoczoną morzem. To rodzaj sceny – na niej natura wygrywa różne tony, odciska kolejno wszystkie swoje oblicza [284].

Bez tytułu to temat zrealizowany na brzegu fiordu, w gminie Fauske. Tworzą go dwa płaskie marmurowe kamienie: biały i różowy, umieszczone na aluminiowych konstrukcjach. Wraz z 250-letnim drewnianym budynkiem Båtnaust, w którym przechowywanych jest kilka zabytkowych łodzi, tworzą one kompozycję rzeźbiarską i stanowią część miejscowego Muzeum Historycznego. Przez kontrastowe zestawienie form: zabytkowego obiektu chroniącego użytkowe przedmioty (drewno – symbol nietrwałości i przemijalności) oraz rzeźb narażonych na niszczycielski wpływ zmiennych warunków

²¹² W oryginale: ”Erfaringen forsterkes ytterligere av skulpturens plassering i et landskap som minner om et arketyrisk urlandskap som dog er knyttet til lokalhistorien med vikinggravplasser i nærheten” [284].

atmosferycznych i pływy morskie (kamienie – symbolizujące wieczność), zaakcentowano naturę odczytywaną jako proces związany z ciągłym ruchem i zmianą. Jak zauważa Maaretta Jaukkuri, zarówno nietrwałe, drewniane formy, jak i te kamienne są częścią natury, do której należy też niebo i morze [284] (il. 83).



Il. 83. *Bez tytułu* (norw. *Uten tittel*) – rzeźby na nabrzeżu, przy zabytkowym budynku Muzeum Historycznego w skansenie w Fauske (fot. E.C.)

Nowa rozmowa (norw. *En ny samtale*; art. Kain Tapper, realizacja 1992) znajduje się natomiast na jednej z wysp archipelagu Vega, miejscu zamieszkałym od ponad 10 tysięcy lat, charakteryzującym się surowym krajobrazem pełnym licznych skał i torfowisk. Trzy granitowe geometryczne bryły w kształcie: piramidy, kolumny i graniastosłupa, o wymiarach dostosowanych do skali człowieka, rozmieszczono w grupie na górskim zboczu, wśród naturalnych głazów i mchów. Rzeźby rozrzucone swobodnie w krajobrazie, mimo odmiennej formy od otaczających je kamieni, nie skupiają na sobie uwagi, wręcz przeciwnie – przez kontrast kształtu, jaki tworzą z otoczeniem, zachęcają widza do baczniejszego przypatrzenia się walorom krajobrazu i odkrywania potencjału tkwiącego w naturze [284].

3.2.2. Natura–krajobraz–temat–obserwator: rzeźba jako transformacja naturalnego krajobrazu w „przestrzeń akcji” dla miejscowej społeczności

Poczucie tożsamości i przynależności do wspólnoty zwykle staje się możliwe dzięki wspólnej inicjatywie i wzajemnemu wsparciu. W kraju, gdzie surowe warunki atmosferyczne i rozproszone osadnictwo wiejskie od dawna decydowały o przeżyciu, konieczne wydaje się bezustanne dbanie o konsolidację lokalnych społeczności i zachęcanie ich do wzajemnej współpracy. Okazuje się, że przy użyciu odpowiednich form wyrazu artystycznego można te działania aktywizować. Takimi kreacjami przestrzennymi mogą być założenia typu „wielka scena plenerowa” [R. Granberg, za: [284]], co oznacza różnorodność wygenerowanych form skupiających życie kulturalne lokalnej wspólnoty, a także działania polegające na transformacji naturalnych formacji skalnych w dzieła sztuki przyciągające uwagę miejscowych mieszkańców. W konsekwencji są one postrzegane przez nich jako wizytówki ich rodzimych miejsc i zaakcentowanie walorów krajobrazu, które dają impuls do odkrywania rodzimego potencjału oraz do udziału w procesie twórczym.

Zapomniane miasto (norw. *Den glömda staden*; art. Jan Håfström i arch. Johan Celsing, realizacja 1996) w gminie Gildeskål przypomina z powietrza relief wykonany na skale. Nie bez powodu nazywane jest „grafiką na górze Sundfjord” [M. Jaukkuri, za: [284]]. Autorzy stworzyli na powierzchni 400 m² ruiny nieistniejącego nigdy miasta – skonstruowali je pieczołowicie z bloków miejscowego kwarcytu i wapienia. Idea, która przyświecała twórcom tak nietypowego projektu, zakładała, że: „Podstawą dobrego społeczeństwa jest bogate środowisko kulturowe” [320]. Założenie to może być postrzegane jako „pompejańskie ruiny”, gdzie czas stanął w miejscu, lub jako niedokończony dzieło umożliwiający otwartość rozwiązań. Różnorodność występujących tu form architektonicznych: ich zmienna wysokość, bogactwo planów pomieszczeń ze starannie wykonanymi posadzkami, fragmenty schodów prowadzących w głąb ziemi donikąd, sprawia, że jest to miejsce wyjątkowe. Z tego powodu stało się według Rogera Granberga „wielką sceną plenerową” dla życia kulturalnego społeczności Gildeskål²¹³. W tak zaaranżowanej przestrzeni ludzie mogą się spotkać, poczuć przynależność do wspólnoty, oddać się kreatywnym zajęciom, zabawie i rozrywce. Założenie stało się miejscem punktowej identyfikacji miejscowej społeczności i tym samym wizytówką gminy [284].

Niekiedy transformacji ulegają całe naturalne formacje jak półwyspy i morskie wyspy. Najbardziej spektakularnym przykładem jest projekt *Steinar Breiflabb* (art. Erik Dietman, realizacja 1997) w gminie Brønnøy. Mała wyspa u wejścia do Brønnøysund została przekształcona w rzeźbę o formie przypominającej wieloryba dźwigającego

²¹³ W oryginale: „Sculpturen er like mye en plass, en storslagen friluftsscene for kulturlivet i Gildeskål” [284].

Łódź – stała się dzięki temu symbolem Brønnøy. Maaretta Jaukkuri pisze: „Artysta przekornie odwraca ideę architektury krajobrazu w krajobraz architektury”²¹⁴. Autorka zauważa, że widoczna w temacie swobodna kreacja, niemal dziecięca wyobraźnia, zdają się potwierdzać przekonanie, że radość tworzenia jest wówczas pełna, gdy odbywa się przez zabawę. *Steinar Breiflabb* to wizualny impuls dla miejscowej społeczności, zaproszenie do kreatywności i wzajemnej współpracy [284].

3.2.3. Natura–temat–obserwator: rzeźba jako forma archetypowa opisująca świat mitów i symboli

Kontakt człowieka z symbolem otwiera nowe horyzonty i pozwala dostrzec indywidualną egzystencję w szerszym kontekście. Sztuka od zarania dziejów odzwierciedlała pieśń o tajemnicy ludzkiego istnienia, samotności człowieka w wędrówce przez życie, jego związkach z innymi ludźmi i całym wszechświatem. Jedną z form wyrażania tych treści w rzeźbie i architekturze stały się archetypowe motywy doświadczania świata.

Archetyp jest częścią natury i czynnikiem niewidzialnym, jednak instynktownie preformuje myślenie, czucie i działanie psyche. Jego treść ujawnia się w ciągu życia każdego człowieka – m.in. to w tej właśnie formie przyswajane są osobiste doświadczenia. Istota archetypu jest transcendentna, psychoidalna, bowiem dziedziczony jest wzorec zachowania stanowiący biologiczny aspekt archetypu. Dlatego nie można dowieść jego istnienia dopóki, podobnie jak instynkt, nie uaktywni się on *in concreto*. Carl Gustav Jung jako pierwszy odkrył zbiorową nieświadomość, w której tkwią archetypy stanowiące duchowe dziedzictwo rozwoju ludzkości odradzające się w każdej strukturze indywidualnej. Psychologia Jungowska zebrała wiele doświadczeń odnośnie do tego, jakie procesy psychiczne i wynikające z nich działania może wyzwolić w człowieku kontakt z symbolem. Zawiera on bowiem wiele warstw ludzkiego doświadczenia wywołujących odpowiednie skojarzenia, odczucia i działania twórcze. W związku z tym za archetypy można przyjąć pewnego rodzaju intencje, chwilowe, pierwotne wzorce energii, oddające określone motywy doświadczania świata w obrazach. Są one wspólne i uniwersalne dla wszystkich ludzi, stąd przez wieki wyrażane były powszechnie w mitologii, architekturze i w sztuce. Ich stymulujące i edukacyjne działanie przypomina o tym, że człowiek jest częścią czegoś starszego i znacznie od niego potężniejszego, co znacząco wpływa na indywidualny rozwój każdej jednostki [148, s. 359].

Najbardziej spektakularnym archetypowym wzorcem jest wyobrażenie koła odczytywane jako kosmogram i psychokosmogram. Jednym z powodów, dla których chętnie zwracano się ku motywom centralnym w przeszłości – w kształtowaniu zarówno form służących celom religijnym, jak i tym o funkcji czysto użytkowej, mieszkalnej – był ich

²¹⁴ W oryginale: „Der 'land art.' oftest har vært rettet mot tanken om kunst som objekt, gjør Dietman det motsatte; han forvandler geografien til figur, landskapet til objekt” [M. Jaukkuri, za: [284]].

archetypowy i wspólnotowy charakter. Okrągły obraz widoczny w kreowanej przez człowieka przestrzeni niósł w sobie podwójne treści. Jedną z nich był kosmogram: obraz świata podkreślający miejsce przez wydzielenie wewnętrznego, uporządkowanego mikrokosmosu od zewnętrznego, chaotycznego i amorficznego otoczenia. Miał często przestrzennie zaakcentowane centrum, czyli sacrum będące miejscem kontaktu jednostki z transcendencją. Odpowiadał także pierwotnym uczuciom człowieka dzięki zapewnieniu mu nie tylko poczucia bezpieczeństwa w grupie (w sensie fizycznym i psychicznym), lecz także wolnej, otwartej przestrzeni umożliwiającej indywidualny i kreatywny rozwój. Tym samym koło stawało się dodatkowo odzwierciedleniem psychokosmogramu – symbolu całkowitości ludzkiej osobowości, i Wszechświata odbitego w Jaźni. Niejednokrotnie już samo wydzielenie granicą kolistego obszaru: *temenosu* tworzyło przestrzeń służącą nowej kreacji i transformacji [49]. Koło, archetypowy obraz doświadczenia świata, pojawia się również w artystycznych wizjach projektu Skulpturlandskap Nordland. Znalazł tutaj szczególne miejsce jako forma – znak w krajobrazie wskazujący na niemą obecność alternatywnej rzeczywistości rządzącej się odmienną koncepcją czasu i przestrzeni lub jako rodzaj portalu – przejścia między światem rzeczywistym a transcendencją. Motyw ten odnaleźć można w tematach: *Opus dla nieba i ziemi* (norw. *Opus for himmel og jord*; art. Oddvar I.N., realizacja 1993) w Vevelstad, *Raj na ziemi* (norw. *Himmel på jord*; art. Inge Mahn, realizacja 1993) w Ballia, *Epitafium* (norw. *Epitaph*; art. Toshikatsu Endo, realizacja 1998) w Flakstad i *While you weight 1976–2009* (art. Cildo Meireles, realizacja 2009) w Snekkervika w gminie Dønna. Każda z tych realizacji na trzy sposoby ukazuje współistnienie dwóch rzeczywistości: pierwszej powszechnie nam znanej, w której poszczególne byty istnieją rozdzielnie i indywidualizm jednostki jest ważniejszy od związków relacyjnych, oraz drugiej, w której wszystko staje się jednością. *Opus dla nieba i ziemi* to geoglify – okrąg o średnicy 980 cm, ukształtowany w zboczu nad Holland Kystriksveien przez usunięcie około 75 m² porowatej powierzchni i poddanie jej zabiegom polerowania i szlifowania. Maaretta Jaukkuri trafnie zauważa, że: „Spotkanie z tym dziełem sztuki można porównać do uczucia doświadczonego przez Robinsona Crusoe, kiedy zobaczył ślady stóp na piasku”²¹⁵. Polerowana, błyszcząca, kolista powierzchnia widoczna jest z przybrzeżnej autostrady i samolotu. Stanowi ona część skały nachylonej pod kątem 30°, co powoduje i przy suchej, i przy mokrej płaszczyźnie zmienne efekty świetlne nadające jej dynamiczny charakter ożywionego bytu. Intencją autora było stworzenie formy negatywowej w celu poprawy jakości środowiska. Jego rzeźba ma pierwotne znaczenie, bowiem: „Nic nie jest dodane – jak pisze Jan Brockmann – ale coś jest usunięte z kamienia, ukazując

²¹⁵ W oryginale: „Der reflektorer jeg over Maaretta Jaukkuri tanke: Selve møtet med kunstverket kan sammenlignes med den følelsen Robinson Crusoe erfarte da han så Fedags fotspor i sanden” [M. Jaukkuri, za: [284]].

wartość, która w nim od zawsze drzemała”²¹⁶. Połyskująca w słońcu kolistą formą ostro odcina się od barwy i faktury granitu oraz obrastających sąsiednie głązy porostów, dzięki czemu przykuwa uwagę obserwatora i wywołuje w nim refleksję, poczucie bycia integralną częścią krajobrazu i natury [284].

Podobne wątki odnaleźć można w realizacji *While you weight 1976–2009*. Tym razem kolistą formą pierścienia o średnicy 840 cm, wykonaną ze stali i betonu tworzy znak na pokrytej darnią powierzchni i niczym piętno wyraźnie odcina się od stworzonego przez naturę tła.

Raj na ziemi jest kompozycją rzeźb zlokalizowaną na cyplu Skarstad w gminie Ballangen, można ją postrzegać jako mistyczne miejsce, portal przejścia w inną rzeczywistość lub znak w krajobrazie. Przemieszczając się dookoła obiektów, odnosi się wrażenie ich stałego ruchu: wciąż otwierają się nowe perspektywy, zmienia się ogląd kompozycji rzeźbiarskiej i krajobrazu – raz widzimy morze, innym razem góry. Idea założenia opiera się na wrytym w skale reliefie, kolistym szkicu „idealnego miasta”, które zawsze da się wykreować, niezależnie od miejsca i czasu. Diagram ten określany „Nowym Jeruzalem” stał się inspiracją dla wielu budowli w historii architektury. Starożytny szkic przedstawia wpisane w siebie: koło – symbol nieba, kwadrat – symbol ziemi i trójkąt – symbol człowieka. Kompozycja ta oddaje również dualizm obecny w świecie, stale dążący do równowagi ducha i ciała, oraz kobietę i mężczyznę. Wryty w skale stanowi zodiak, w którego obrębie ustawiono kamienny portal i dwie pozostające ze sobą w równowadze kamienne kule, jedną w centrum, drugą na obwodzie koła. Diagram jest czytelny tylko wówczas, gdy cypel nie jest zalewany przez morze. W ten sposób widoczny jest nieustający proces – tworzenia, niszczenia i ponownego odradzania się formy, czyniący to miejsce wyjątkowym, bowiem wszystko tu można zacząć od nowa. Torleif Pedersen pisze: „Miłość to niebo, które należy podjąć na ziemi w procesie tworzenia. To jest wieczne w życiu człowieka i w naturze”²¹⁷.

Epitafium to przestrzenne rozwinięcie formy kolistej (o średnicy 500 cm) w składający się z setek skalnych fragmentów walec tworzący kamienną rotundę (o wysokości 805 cm). Kamyki budujące obiekt sprawiają wrażenie układanych przez niezliczone ręce bezimiennych budowniczych: spoczywają jeden na drugim, są duże i małe, różnią się między sobą barwą i fakturą. Wszystko to po to, aby uczcić i zachować w pamięci istnienie, którego już nie ma. Ten „nieznany grób w samotności” uświadamia obserwatorowi kruchość i nietrwałość wszystkich form, co potwierdza prostą prawdę, że: „ludzie nie mają władzy nad naturą” [M. Jaukkuri, za: [284]]. Odzwier-

²¹⁶ Woryginale: ”Det er en ydmyk, men tydelig gest som markerer et Her, og det er en skulptur i ordets opprinnelige forstand der intet er føyet til, men noe er fjernet fra steinen for at noe annet kan komme til syne som har slumret i den” [J. Brockmann, za: [284]].

²¹⁷ Woryginale: ”Kjærligheten er himmelen som tas ned på jorden i skapelsesprosessen, og den tar aldri slutt verken i naturen eller i menneskelivet. Slik har kunstneren plassert sitt verk i de rette omgivelsene” [T. Pedersen, za: [284]].

ciędlu to podstawa budowli – okrąg symbolizujący myśli uniwersalne i wieczne: wieczne prawa, życie i śmierć. Rzeźbę umieszczono na skrzyżowaniu dróg, w tym jednej prowadzącej do Flakstad, w miejscu, gdzie góry spotykają się z morzem. Autor oddał piękno i siłę tego zakątka o surowym, górzystym krajobrazie, dla niego to: „Przypomnienie, aby zrobić miejsce dla koncentracji i dać czas na poszukiwanie piękna świata, które istnieje we wszystkich rzeczach”²¹⁸.

Archetypowe wzorce jako świątynie kontemplacji są tematem projektów: *Moskenes liść laurowy* (norw. *Laurbaerblad – Moskenes*; art. Cristina Iglesias, realizacja 1994) w Moskenes, *Dom z kamienia* (norw. *Steinkirka*; art. Bjørn Nørgaard, realizacja 1995) i *Dom medytacji* (norw. *Media Thule*; art. Olafur Gíslason, realizacja 1995) w Tjelsund. Projekty te nawiązują do archetypowych obrazów miejsc medytacji, takich jak: jaskinia, świątynia i pustelnia.

Moskenes liść laurowy to dwa wykonane z aluminium reliefy ściennie (o wymiarach: 273 × 266 cm, 312 × 266 cm) umieszczone na skale w formie „portalu” – wejścia do zamkniętej w kamieniu przestrzeni jaskini. Autorka tematu Cristina Iglesias nazywa swoją pracę „krajobrazem w krajobrazie, wzorem wśród naturalnych wzorów natury”²¹⁹. Rzeźba nawiązuje dialog z otoczeniem, stapia się z nim w jedno – staje się jego integralną częścią. Stanowi wrota prowadzące do wnętrza skały symbolizującej pierwotne sacrum, miejsce odosobnienia, kontemplacji i kontaktu z transcendencją.

Dom z kamienia (wys. 550 cm) w gminie Evenes jest formą z pogranicza instalacji architektonicznej i rzeźby. Postrzegana od zewnątrz przypomina kamienny dom, wznoszący się dumnie niczym grecka świątynia ostro odcinająca się na tle nieba i krajobrazu. Artysta nadał swojemu dziełu kształt przypominający tradycyjny drewniany kościółek *stav*, o wyraźnie zaakcentowanych, wertykalnych podziałach, obecnych również w otoczeniu obiektu, widoku potężnych gór. Drewno zostało celowo zastąpione granitowymi blokami kojarzącymi się z trwałością i wiecznością. Wielkość obiektu umożliwia schronienie, a dzięki niewielkim otworom można obserwować okolice – przez każdy z nich postrzega się inny fragment rzeczywistości, co w sumie daje jej pełny obraz prowadzący do odczucia nowego rodzaju pokory – to ona sprawia, że odkryć można fundamentalną zasadę opisującą świat w swej różnorodności. Przypominają się słowa Arnego Næss: „Gdy zaczęliśmy wyruszać w najwyższe góry w Norwegii, zrobiłem namiot, a w nim niewielkie okno, którego nie można było zamknąć. Zasypiając, mogłem więc patrzeć przez ten mały otwór na wierzchołki gór” [191, s. 3]. Dzięki kontaktowi i uczestnictwu, byciu i relacji doświadczą się symbo-

²¹⁸ W oryginale: ”Å søke en plass hvis skjønnhet ikke er like selvfølgelig som mange andre plasser i omgivelsene, kan tolkes som en påminnelse om å girom for konsentrasjon og gi tid for å søke den skjønnhetsverden som finnes i alle ting” [M. Jaukkuri, za: [284]].

²¹⁹ W oryginale: ”Her er ideen om skjønnhet hentet fra naturens mønstre, former som i kraft av gjentagelsen danner et 'landskap i landskapet', eller 'et mønstret felt blant vegetasjonen' ” [M. Jaukkuri, za: [284]].

licznej, pozytywnej wartości gór. Wewnętrzne ściany *Domu z kamienia* pokryto dodatkowo rysunkami, można je w ciszy kontemplować [320].

Dom medytacji w gminie Tjeldsund jest pustelnią – miejscem zatrzymania się i wyciszenia w biegu przez życie. Nadano jej współczesną architektoniczną formę umożliwiającą panoramiczny widok na fiord i góry. Zlokalizowana przy szlaku turystycznym akcentuje wyjątkowe miejsce, łącznie z przystankiem na drodze wiodącej do celu. W jej wnętrzu każdy może oddać się refleksji. Ściany wypełnione są karteczkami z zapisem myśli, które tworzą „wspólny strumień przepływu świadomości”²²⁰.

Archetypy i łączące się z nimi wzorce osobowe pojawiają się w mitach i opowieściach każdego narodu. Są one niczym niewidzialne nici, których splot tworzy wspólną wszystkim ludziom historię. Pozwalają lepiej zrozumieć różne sytuacje życiowe – tworzą tym sposobem poczucie przynależności i tożsamości poszczególnych jednostek do rodzimej kultury. Ciągłe podkreślanie odrębności i niepowtarzalności kulturowej bez wątplenia jest wyróżniającą się cechą narodową Norwegów.

Archetypowe wzorce widoczne są w realizacjach *Cztery ekspozycje* (norw. *Fire Eksponeringer*; art. Gediminas Urbonas, realizacja 1993) w Saltem i *Człowiek z morza* (norw. *Mannen fra havet*; art. Kjell Erik Killi Olsen, realizacja 1994) w Bø.

Trzy z czterech zgeometryzowanych betonowych wnęk, wydrążonych w oczyszczonym z darni zboczu góry w gminie Saltdal, wchodzących w skład kompozycji w Saltem mieszczą rzeźby oddające archetypowe wzorce składające się na tożsamość narodową Norwegów. To narty i wiosła, symbolizujące przedmioty użytkowe stworzone przez ludzi, oraz kamienne ptasie gniazdo – element odnoszący się do natury. Wszystkie one są integralną częścią życia, choć ich powszechność występowania może sprawiać, że stają się niedoceniane i prawie niezauważalne. Różnej wielkości betonowe nisze są postrzegane z różnych punktów przestrzeni jak „trójwymiarowe, czarno-białe obrazy”, mocno eksponowane w naturalnym krajobrazie [M. Jaukkuri, za: [284]].

Człowiek z morza to rzeźba (wys. 430 cm) wzniesiona blisko fiordu – jest hołdem złożonym morzu i ludziom z nim związanym (temat mocno akcentowany w norweskich sagach). Forma rzeźbiarska przedstawia człowieka morza, który właśnie porzucił dawne, stanowiące jego sens istnienia, życie. Sylwetka tej, jakby na nowo narodzonej postaci, naznaczona jest minionymi istnieniami i wynikającymi z nich doświadczeniami. Dotychczasowe życie uczyniło dla jego dalszej egzystencji mocny fundament, dało siłę do tworzenia nowej kondycji człowieka rozpoczynającego życie na lądzie. Postać usytuowana na wzgórzu i skierowana frontem do Vinjesjøen trzyma w rękach ofiarę – zalamujący światło kryształ symbolizujący życiodajną energię słońca. Na plecach postaci artysta umieścił niszę dla potomków, przyszłych bohaterów nowego mitu. *Człowiek z morza* stoi na granicy dwóch światów morza i lądu – akcentuje tę granicę w krajobrazie i przypomina, że życie Norwegów zawsze związane było z morzem [320].

²²⁰ W oryginale: "Individets refleksjon blir en del av en felles bevisshetsstrøm" [M. Jaukkuri, za: [284]].

Forma, czerpiąca z bogactwa mitów, która oddaje to, co nieuchwytnie dla oka, ale co ma wpływ na odbiór i sposób widzenia świata, skłania się ku obserwatorowi i znacznie poszerza jego zdolność postrzegania i rozumienia świata.

Zamek elfów (norw. *Alveborg*; art. Hreinn Fridfinnsson, realizacja 1993) w Hattfjelldal odkrywa przed widzami świat norweskich mitów i czyny widocznymi niewidzialne „struktury geometrii naszego wszechświata”²²¹. Utworzona z czterech identycznych aluminiowych trójkątów Platońska forma czworościanu (wys. 320 cm) oddaje harmonię wszechświata, stanowi ramę przestrzenną dla umieszczonych w niej kamieni. Oszlifowane granity i kryształ górski, odczytywany także jako światło świadomości, symbolizują trolle i elfy, niewidzialni pomocnicy ludzi znani ze skandynawskiej mitologii. Artysta wykreował przestrzeń postrzeganą za bezpieczne schronienie dla istot, które nie mogą być zauważone i zrozumiane dla wszystkich. Jedynie ci, którzy się duchowo zaangażują, mogą przeniknąć do wnętrza „zamku” i dostrzec niewidoczny świat ukryty w mitach i geometrii [284]. Uniwersalność przekazu tego dzieła sprawia, że umysł może swobodnie wędrować, dopuszczać wielość interpretacji. Anna Jacobsen podkreśla, że obiekt powstał na dawnym cmentarzu Saamów w Hattfjelldal, stąd też odbierają oni rzeźbę w bezpośrednim nawiązaniu do swojej mitologii. Trójkąt jest motywem często stosowanym w ornamentyce Saamów, a trzy kamienie symbolizują trzy ważne postaci z saamskich mitów: Saavaahka, Oksaahka i Joksaahka, których istnienie związane było z opieką nad wszystkimi formami życia. Anna Jacobsen pisze: „Tworząc na starym cmentarzu, artysta nie jest do końca świadomy, co tworzy, dlatego często jest zaskoczony uzyskanym wynikiem” [140].

Od *Zamku elfów* do kolejnych projektów coraz wyraźniej zaakcentowana będzie rola obserwatora i jego możliwości percepcyjnych w odbiorze tematu i miejsca. W relacjach temat–krajobraz–obserwator ten ostatni uzyskuje priorytetową rangę.

3.2.4. Natura–temat–obserwator: rzeźba jako forma poszerzająca spectrum postrzegania świata

Zwiększenie ekspresji postrzeganego krajobrazu i miejsca możliwe jest dzięki odpowiednio zaprojektowanej formie rzeźbiarskiej. Jej charakter, kształt, skala i materiał, z którego została wykonana, mogą wywoływać transformację tematu i tła – krajobrazu, w zależności od zmian położenia obserwatora. Następuje dodatkowo stopienie tematu i krajobrazu w rzeźbiarską, niepodzielną całość, co w efekcie tworzy poczucie obecności człowieka w naturze. Forma rzeźbiarska pozwala także dostrzec skalę

²²¹ W oryginale: „Hreinn Fridfinnssons skulptur Alveborg oppviser et nettverk av referanser til myte, musikk og geometri. Han synliggjør mytens fortelling eller den måten en usynlig geometri strukturerer vårt univers på” [M. Jaukkuri, za: [284]].

i proporcje elementów znajdujących się w otoczeniu, a dzięki ruchowi obserwatora zapewnia wielość kadrów krajobrazu.

Lokalizacja tematu w krajobrazie niejednokrotnie generuje poczucie łączności człowieka z naturą. *Człowiek morza* (norw. *Havmannen*; art. Antony Gormley, realizacja 1995) w Mo i Rana to granitowa rzeźba usytuowana już w obrębie morza, malowniczego Ranfjordu, w odległości 15 m od brzegu. Ludzka bezimienna postać, wysokości 1015 cm, odwrócona jest tyłem do miasta, ze wzrokiem skierowanym na otwarte morze (il. 84). Temat ten, jak zauważa autor dzieła, nie jest pomnikiem człowieka, oddaje raczej stan psychiczny ludzi patrzących w kierunku morza. Przemawia



a)



b)



c)

Il. 84. *Człowiek morza* (norw. *Havmannen*) w Mo i Rana: a) zbliżenie, b) punkt widokowy, c) widok z nabrzeża; (fot. E.C.)

do każdego indywidualnie. „Rzeźba ta – pisze Maaretta Jaukkuri – tworzy poczucie obecności człowieka w przyrodzie”, przez medytację formy wewnątrz naszych indywidualnych przestrzeni powstają wewnętrzne wyobrażenia²²². Zamiana środowiska



a)



b)

Il. 85. Człowiek morza (norw. *Havmannen*) w Mo i Rana:
a) widok z uliczki mieszkaniowej, b) widok z nadbrzeżnej promenady;
(fot. E.C.)

²²² W oryginale: "Skulpturen ser ut til å være falt i sine egne tanker, vendt mot sitt indre rom både som en fysisk og psykisk tilstand" [M. Jaukkuri, za: [284]].

obiekty z miejskiego na otwarty krajobraz pokazuje, jak wiele rzeźby tracą wtłoczone między budynki, a ile zyskują treści w kontakcie z morzem i krajobrazem. Zmieniające się cyklicznie pływy morskie zakrywają lub częściowo odsłaniają rzeźbę, dzięki czemu staje się ona w sposób bardziej widoczny częścią natury. Kiedy przemierza się promenadę biegnącą wzdłuż morza, postać *Człowieka morza* widoczna jest z różnej perspektywy, na wciąż zmieniającym się tle: morza, portu, skał i niskiej drewnianej zabudowy miasteczka o wielobarwnej, ciepłej kolorystyce. Usytuowano ją również na zakończeniu osi głównej uliczki handlowej, opadającej w kierunku morza, jako element domykający, pełniący funkcję dominanty przestrzennej (il. 85). Rzeźba ta stanowi również w szerszym kontekście przestrzennym wizytówkę gminy Rana [320].

Transformacja formy tematu i tła – krajobrazu, w zależności od zmiany punktu obserwacji, widoczna jest w realizacji *Głowa* (norw. *Hode*; art. Markus Raetz, realizacja 1992) w Eggum (gmina Vestvågøy). Projekt ten należy do najbardziej znanych i najczęściej przywoływanych dzieł artystycznych, powstałych w ramach projektu Skulpturlandskap Nordland. Autor rzeźby Markus Raetz starał się oddać w tym temacie „nieustający proces obserwacji”, bowiem, jak zauważa artysta: „To, jak widzimy, jest częścią bycia żywym, to też nadaje sens naszemu życiu”²²³. Rzeźba przedstawia ludzką głowę, wykonaną ze stopu żelaza, umieszczoną na granitowym obelisku (całość ma wysokość 178 cm). Formę tę ustawiono na pastwisku dla owiec, w miejscu, gdzie góry łagodnie opadają w kierunku morskiego brzegu. Wraz z ruchem obserwatora wokół tego spektakularnego ludzkiego portretu zmienia on kształt 16 razy. W ekstremalnym ustawieniu jest postrzegany odwrócony obraz głowy. Równoległe z transformacją formy rzeźby zmianie ulega także jego tło. Każda nowa odsłona odkrywa kolejne uroki miejsca pełnego różnorodnych kształtów i kolorów, zmieniających się wraz z dobowym cyklem i porami roku. Raz w tle widoczne są góry, innym razem morze i wciąż przemieszczające się owce [320]. Obserwator stopniowo odkrywa złożone relacje tematu ze wszystkim dookoła oraz ścisłą zależność między zmysłem wzroku i ruchem w przestrzeni. Dzięki temu zwiększa się jego wrażliwość postrzegania świata i pojawia się refleksja, że każda rzecz we wszechświecie jest powiązana z tym, co ją otacza. Cytując Paula Coelho: „Malarz przykłada do szyby kartkę papieru w taki sposób, by nie było widać widocznej za nią ulicy. [...] Potem wycina w papierze kilka kwadracików i wyjaśnia: Tak jak w każdym z tych kwadracików zawiera się obraz jednej ulicy, tak w każdym z nas jest ten sam wszechświat” [66, s. 55]. Poszczególni ludzie budują zwykle swoją wizję świata na podstawie postrzeganych przez nich zaledwie ułamków rzeczywistości. Christian Norberg-Schulz pisze: „Percepcja przestrzeni jest procesem złożonym, w którym bierze udział wiele zmiennych. Nie postrzegamy świata wspólnego nam wszystkim, [...] ale różne światy będące produktem naszych motywacji i minionych doświadczeń” [194, s. 10]. Dzięki odpowiednim instrumentom można od-

²²³ W oryginale: „Hvordan vi observerer tingene rundt oss. Denne kontinuerlige iakttagelses – prosessen er en del av det å være levende, og den gir livet mening” [M. Raetz, za: [320]].

kryć, że w każdej żywej istocie zawiera się cały wszechświat, za którego harmonijne funkcjonowanie odpowiedzialne są wszystkie formy bytu, a w szczególności człowiek.

„Instrumentalny” charakter formy i ruch obserwatora, dający w efekcie wielość kadrów otoczenia, widoczne są w realizacji *Wzniesienie* (norw. *Varde*; art. Per Kirkeby, realizacja 1992) zlokalizowanej koło Bjærangsfjord (gmina Meløy). Spektakularny punkt widokowy umieszczony między górskimi zboczami, opadającymi w kierunku fiordu, to skromna budowla wymurowana z ok. 3500 cegieł, na którą składa się siedem filarów o wysokości 320 cm łączonych romańskimi łukami. Tak ukształtowana budowla podkreśla miejsce w sposób szczególny, zarówno dzięki swojej formie o historycznych detalach architektonicznych, jak i ich rzeźbiarskiemu zestawieniu nawiązującemu w sposób bezpośredni do miejscowej kultury. Wielkość i skala obiektu, umożliwiające schronienie się w nim i obserwację otoczenia, zapewniają obserwatorowi ciągłą zmianę widoku. Ażurowość formy stwarza okazję do postrzegania krajobrazu przez rzeźbę – daje wielość kadrów przestrzeni składających się na jej niepodzielną całość. To „skanowanie” otoczenia „instrumentem”, jakim jest dzieło artystyczne, przybliża miejsce i zmusza obserwatora do wnikliwej analizy [284].

Pojedynczy „skan”, będący wycinkiem pozostającego w ciągłym ruchu otoczenia, zastosowano w *Spojrzeniu na morze* (norw. *Havsøye*; art. Sigurdur Gudmundsson, realizacja 1992) w Sortland. Rzeźba, zlokalizowana nad brzegiem morza, złożona jest z dwóch archetypowych form: domu i łodzi, wyrażających podstawowe potrzeby człowieka, czyli przysłowiowy dach nad głową i pracę. Dom wspierający się na łodzi ma romboidalny otwór stanowiący rodzaj okna na otwarte morze. Skadrowany obraz ulega ciągłej zmianie. Morze i niebo są niekończącą się grą światła i ruchu [320].

Bez tytułu (norw. *Uten tittel*; art. Dan Graham, realizacja 1996) w Vågan, na Lofotach, to obiekt z pogranicza rzeźby i instalacji, mieszczący się w kategorii „wydarzenie”²²⁴. Wklęsły ekran (o wymiarach 250 × 300 cm) ustawiony przy drodze prowadzącej do Leknes na podobieństwo lustra nieprzerwanie rejestruje cykle i obrazy natury. Usytuowanie między morzem a drogą sprawia, że instalacja odbija podwójny, nieustannie zmieniający się obraz. Z tego powodu może być ona postrzegana z jednej strony jako rama w krajobrazie chwytająca elementy otoczenia (przejeżdżające samochody, przepływające łodzie, przesuwające się po niebie chmury i zmieniające się światło), z drugiej – jako generator obrazów. Obserwator nie jest biernym świadkiem fenomenu odbitego obrazu, ale może w nim uczestniczyć, stać się jego integralną częścią lub zmienić punkt obserwacji, aby zobaczyć więcej czy inaczej. Ten spektakularny zapis wyraża dodatkowo naturę w kontakcie z technologią, jest jej obrazem w ruchu, zestawionym ze zdobyczami techniki, w którym jedna strona ekranu odbija krajobraz Lofotów pełen ciszy i harmonii, a druga – ruchliwą drogę kojarzącą się z miejskim gwarem [320].

²²⁴ W oryginalnie: „Kunstverket er både et bilde, et objekt og en arkitektonisk form, men fremfor alt er det en begivenhet” [M. Jaukkuri, za: [284]].

Ciągła zmiana kadrów przestrzeni łączy się ściśle z pojęciem drogi i jest ona ukierunkowanym procesem związanym z przemieszczającym się w czasie i w przestrzeni obserwatorem. Projekt *Trzy płomienie* (norw. *Tre Éldar*; art. Hulda Hákon, realizacja 1997) w Vefsn jest przykładem tego, jak dodane do krajobrazu elementy rzeźbiarskie tworzą zaskakujące kadry otoczenia zmuszające obserwatora do refleksji i działania. Scenerią dla projektu jest las brzozowy – miejsce związane z codziennym życiem. Poprowadzona przez las kręta ścieżka została wyłożona granitowymi płytami z wrytymi krótkimi zapisami myśli i pytaniami do potencjalnego wędrowca. Wzdłuż drogi umieszczono trzy rzeźby wyobrażające płomienie – symbol wiecznego ognia, prowokujące adepta do zmiany sposobu myślenia i otworzenia się na nowe możliwości w życiu. Pokonujący tę trasę „pielgrzym” ma szansę rozstrzygać różne swoje egzystencjalne problemy [320]. Wyjątkowość i tajemniczość miejsca pogłębiają niebieskie kwiaty pojawiające się tylko na krótko – są przypomnieniem, że każde życie jest progresywnym procesem od narodzin do śmierci [284].

Kolejny projekt *Bez tytułu* (norw. *Uten Tittel*; art. Tony Cragg, realizacja 1993) powstał w Bodø – to spotkanie na granicy łądu i morza naturalnych elementów krajobrazu z wytworami wysoko zaawansowanych technologii. Na wcinającym się daleko w morze falochronie wykonanym z naturalnych kamieni artysta ustawił siedem różnych rzeźb w formie perforowanych granitowych bloków. Każdy obiekt ma oryginalną i niepowtarzalną formę, dzięki czemu przed przemieszczającym się wzdłuż mola obserwatorem odsłaniają się wciąż nowe kształty, zmieniające się i prześwietlone promieniami słońca. Obraz falochronu – drogi został wzmocniony przez zestawienie naturalnych gładów, kojarzących się z masywnością i trwałością, z ażurowymi, wydrążonymi w środku kamieniami sugerującymi lekkość, erozję i upływ czasu. Jak zauważył autor projektu: „Nasze postrzeganie życia wynika z tego, co nas otacza”²²⁵. A otaczającą przyrodę można niekiedy dostrzec dopiero wówczas, gdy kontrastowo połączy się to, co naturalne, z tym, co jest efektem ludzkiej działalności.

Jednym ze sposobów opisanego skadrowanego obrazu jest określenie odległości między elementami krajobrazu, a także ich wielkości, skali i proporcji. Dzięki temu możliwe staje się uczynienie relacji architektura–rzeźba–natura. Wykreowane przez człowieka dzieło dodane do krajobrazu odgrywa rolę „miary” podkreślającej atrybuty naturalnej kompozycji. To „mierzenie krajobrazu” – dostrzeganie i podkreślenie skali obiektów, ich proporcji i odległości między nimi widoczne jest w dwóch projektach: *Protractus* (art. Kristján Gudmundsson, realizacja 1993) w Skjerstad i *Dookoła* (norw. *Omkring (O)*; art. Waltercio Caldas, realizacja 1994) w Leirfjord.

Granitowa rzeźba *Protractus* (wys. 316 cm) w gminie Bodø ma formę przyrządu służącego do zmiany skali i kątów na płaskiej powierzchni. Patrząc przez nią, obser-

²²⁵ W oryginale: „Utgangspunktet for Craggs skulpturer er ofte at materialene omkring oss bærer i seg mange fortellinger, og at de reflekterer hvordan vår livsopfatning blir gjort synlig i det som omgir oss. Skulpturen er et møte mellom natur og teknologi, natur og kultur” [T. Cragg, za: [320]].

wator dostrzega rozciągający się przed nim krajobraz w zmieniających się proporcjach. Stymuluje to i wyostrza jego percepcję, dzięki czemu przestrzeń rozszerza się i jej elementy uzyskują odpowiednie proporcje i wielkość. Rzeźba stojąca w pobliżu drogi prowadzącej na most nad Skjerstadvord, okresowo zalewana jest przez morze – stanowi pomost między dwoma światami: lądem z przypisaną mu historią a morzem kojarzonym z rozwojem żeglarstwa i z przyszłością [25].

Domy mieszkalne w gminie Leirfjord, gdzie zrealizowano projekt *Omkring (O)*, wznoszone są w odległości zapewniającej konieczne kontakty społeczne. I właśnie tę wartość – będącą rodzajem „miarki” nałożonej na krajobraz – uwieczniono w rzeźbiarskim temacie. Wysokie na 3,5 m i szerokie na 2,2 m dwa pionowo ustawione prostokąty połączono 18-metrowymi stalowymi rurami. Ten minimalistyczny, delikatny kształt w kolorze fioleto, dominującej barwy w tej części Norwegii, ustawiono na klifie w Anger Ness, skąd rozciąga się widok na fiord. Zaskakujący kształt obiektu zmusza widza do bacznej obserwacji otoczenia prowadzącej do dostrzeżenia rzeczywistych wymiarów, proporcji i dystansu między elementami krajobrazu – zarówno tymi stworzonymi przez naturę, potężnymi naturalnymi formacjami górskimi, jak i wykreowanymi przez człowieka, efemerycznymi domami mieszkalnymi. Elementy te tworzą spójny rzeźbiarski obraz – oddają wzajemne przenikanie się sztuki i natury.

Niekiedy zaproponowany przez artystę temat przez charakter formy, jej skalę i odpowiednio dobrany materiał scala elementy krajobrazu i tworzy tym samym rzeźbiarską niepodzielną całość. Doskonałym tego przykładem jest realizacja *Dni i nocy* (norw. *Dagger og Netter*; art. Sarkis Zabunyan, realizacja 1998) w Hadsel. Kierując spojrzenie z centrum Hadsel w stronę fiordu, obserwator może dostrzec dwie rzeźby o formach domów – krytych dwuspadowym dachem, ale o nietypowych dla obiektów mieszkalnych proporcjach: wys. 300 cm, szer. 200 cm, dł. 360 cm. Ich forma i zaskakujące wymiary przykuwają wzrok i zmuszają do bardziej uważnej percepcji krajobrazu. Cały postrzegany obraz stanowi niepodzielną całość. Tworzy ją kompozycja rzeźbiarska i jego środowisko. Pierwotnie zestawione ze sobą dwie formy o kontrastowych barwach czerni i bieli zostały wykonane z marmuru. W tym celu artysta wybrał dwa jego rodzaje: Norwegian Rose – jasny jako „wschód słońca” i Blue Olav – ciemny jako „kolor nocy”. Dodatkowo miały być perforowane setkami drobnych otworów o wymiarach: od 1–1,5 do 2–2,5 cm. Wąski trotnar – uliczka między obiektami prowadząca w głąb morza, o wymiarach 90 × 5,20 cm, także ma perforację. Ze względu na nietrwałość materiału, z którego wykonano obiekty, rozebrano je i zastąpiono wersją granitową z zastosowaniem granitu z Lødingen. Perforację zachowano jedynie w miejscach akcentujących zarys otworów okiennych i drzwiowych. Obiekty zalewane są okresowo przez morze i dzięki perforacjom woda może je bez przeszkód penetrować. Dodatkowo przez otwory do wnętrza rzeźb przenikają: promienie słoneczne, wiatr, śnieg i deszcz. Stale zmieniające się światło w regionie Nordland sprawia, że formy te uzyskują niezwykłą ekspresję. Odbijają się w lustrze wody, co daje w efekcie podwójny obraz. Perforowane kamienne obiekty, stanowiące ze względu na kształt prototyp tradycyjnego norweskiego domu, odnoszą się według Maaretty Jaukkuri:

„do introwertycznego i ekstrawertycznego funkcjonowania psychicznego, wewnętrznego i zewnętrznego sposobu postrzegania i przeżywania otaczającego świata, to również refleksja na temat pełni i pustki, domkniętości i otwartości, natury i kultury” [284, 320].

Do dwóch ostatnio zrealizowanych projektów należą: *Wewnętrzne podążanie za zewnętrznym 2006–2010* (norw. *Indre Følger ytre 2006–2010*; art. Per Inge Bjørlo, realizacja 2010) w Rødøy (rzeźba o formie srebrzystego, amorficznego amalgamatu wykonanego ze stali eksponowana na nabrzeżu) oraz pełna ekspresji, budząca wiele skojarzeń ze światem zwierząt (wieloryb, renifer) abstrakcyjna forma *a Prose, a Song, a Poem look youder* (art. Anawana Haloba, realizacja 2015) w Husøy (gmina Træna).

Od 2010 roku ruszył kolejny projekt Skulpturstopp, który objął realizacje rzeźbiarskie oddające specyfikę miejsc w otwartym krajobrazie wschodniej Norwegii. Przedsięwzięcie zostało zainicjowane przez Sparebankstiftelsen DNB, a zostali zaproszeni do jego realizacji również artyści z zagranicy. W ramach Skulpturstopp powstało dziesięć projektów: *Norwegian Wood Lattice Bisected By Curred 2 – way-mirror* (art. Dan Graham, realizacja 2010) w Vågå, *Flokk* (art. Gitte Dæhlin, realizacja 2011) w Sør-Fron, *Menneske i Moderskipet* (art. Antony Gormley, realizacja 2008) w Lillehammer, *Gripping* (art. Richard Deacon, realizacja 2014) w Gjøvik, *Allium* (art. Sverre Wyller, realizacja 2014) w Østre Toten, *The Gran Boathouse* (art. Rachel Whiteread, realizacja 2010) w Gran, *Hodet N.N.* (art. Marianne Heske, realizacja 2014) w Oslo, *Mental Genbank* (art. Inge Bjørlo, realizacja 2016) w Dovre, *Yes to all* (art. Sylvie Fleury, realizacja 2016) w Skedsmo i *14-7-2006* (art. Kirsten Ontwed, realizacja 2016) w Moss. W dwóch pierwszych w warstwie ideowej odniesiono się do natury: jej rytmów, cykli i procesów²²⁶, w pozostałych wprowadzono narrację i skupiono się na wątkach kulturowych miejsca [321].

Rzeźbę *Menneske i Moderskipet* w Lillehammer usytuowano przy północnym krańcu jeziora Mjøsa, blisko w Jernbaneparken, we wnętrzu nowoczesnego pawilonu (arch. Snøhetta). Jak większość prac tego artysty, dzieło wysokości 190 cm ma kształt ludzkiego ciała i zbudowane jest ze stalowych drobnych elementów, nadających mu cechy transparentności, przestrzenności i nietrwałości. Część z nich dochodzi do samej posadzki, gdzie się rozprasza w pojedyncze formy swobodnie rozrzucone w jego otoczeniu. Rzeźba widoczna jest przez szklaną fasadę pawilonu dla osób przyjeżdżających koleją – oddaje relację między ludzkim ciałem a przestrzenią zewnętrzną definiującą miejsce jej usytuowania [289].

Wykonana z aluminium abstrakcyjna forma *Gripping*, zaliczana do kategorii *skulptur-site-specific*, została usytuowana naprzeciwko Fjellhallen w Gjøvik – to 5-metrowy amalgamat kształtem nawiązujący do miejscowego przemysłu metalurgicznego.

Realizacja *Allium* jest rodzajem bramy wykonanej ze stalowych belek, giętych i uformowanych w cebulasty kształt, pomalowanych na ciemnoniebieski kolor. Ustawiona na drodze (prowadzącej do gospodarstwa Billerud Farm nad jeziorem Mjøsa) 15-metrowej wysokości forma kadruje fragment krajobrazu: farmę, jezioro i las.

²²⁶ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.5.

W sąsiedztwie rzeźby będącej symbolem i elementem identyfikacyjnym tego miejsca znajduje się Peder Balke Galeria [321].

Forma *The Gran Boathouse* usytuowana przy Randsfjorden w Røykenviken k. Gran nawiązuje w narracji do historii miasteczka. Rzeźbę tę autorka określiła „negatywową przestrzenią”. Pierwotnym twórczym była rybacka szopa na łodzie. W kontraście do sąsiedniego obiektu, pełniącego tę samą funkcję, ta jest szczelnie zamknięta i generuje pustą i martwą przestrzeń wewnątrz i dookoła formy.

Rzeźba *Hodet N.N.* powstała w dolinie Torshovdalen, w Sagen (pod Oslo) jest przykładem sztuki konceptualnej – to 7-metrowej wysokości, wykonany z brązu odlew głowy lalki. Rzeźbę ukierunkowano w stronę fiordu, razem z istniejącym amfiteatrem i naturalnym otoczeniem tworzy „przestrzeń akcji” dla odpoczywających tam ludzi. Jej powierzchnię pokrywają czerwone linie wyodrębniające obszary opisane literami na wzór, stosowanej w XVIII-wiecznej pseudonauce, frenologii, metody analizowania ludzkich czaszek [289].

Jedno z trzech ostatnio zrealizowanych dzieł (2016) to kompozycja rzeźb *Mental Genbank* w Hjerking (gmina Dovre), która akcentuje miejsce: krajobraz płaskowyżu Dovefjell (z dominującym szczytem Snøhetta) i historycznie uwarunkowaną przestrzeń z przebiegającym średniowiecznym traktem Pilegrimsleden. Pełne ekspresji, abstrakcyjne rzeźby stanowią pauzę, element zaskoczenia i refleksję w kontemplowaniu stworzonego przez naturę otoczenia [321].

Wprowadzenie atrakcyjnych form rzeźbiarskich autorstwa wielu światowej sławy artystów w krajobraz wschodniej Norwegii ma na celu ożywienie miejsc, które stają się częścią tych wyjątkowych realizacji, i uwydatnienie natury w jej pięknej harmonii ze sztuką. Przedsięwzięcie Skulpturstopp jest zaledwie początkiem planowanych kolejnych projektów, jakie wkrótce powstaną w tej tak chętnie uczęszczanej przez turystów części kraju.

Projekty artystyczne: Skulpturlandskap Nordland i Skulpturstopp to sposób na zaakcentowanie wielkiej różnorodności norweskich krajobrazów i miejsc oraz powiązania ich w znaczącą sieć Nord Weg – Północnej Drogi.

3.3. Instalacja architektoniczna w krajobrazie w funkcji uczytelnienia natury

Ludzie, którzy sami przecież są procesem, boją się tego, co niestałe i zawsze zmienne, dlatego wymyślili coś, co nie istnieje – niezmiennosc, i uznali, że to, co wieczne i niezmienne, jest doskonałe. Przypisali więc niezmiennosc Bogu. I w ten sposób stracili zdolność rozumienia go.

Olga Tokarczuk [248, s. 30]

Zmienność jest cechą zarówno natury, jak i architektury oraz sztuki. Zwrócenie się architektów i artystów w stronę krajobrazu oraz interpretacja jego wartości użytko-

wych i znaczeniowych są jednym z przejawów świadomości ekologicznej. Przemysłana ingerencja w kształt naturalnej topografii terenu, wnikliwe poznanie jej możliwości i ograniczeń prowadzi do stworzenia dzieła architektonicznego, które powstaje wprawdzie w wyniku nieznacznej modyfikacji krajobrazu, ale wciąż jest integralną jego częścią. Wyróżniającą się cechą tak kreowanej architektury jest jej zmienność w czasie. Stosowane naturalne materiały budowlane i nieinwazyjne, przyjazne środowisku formy poddawane stale naturalnej erozji zmieniają z czasem swój wygląd, aby w efekcie całkowicie zaniknąć i wtopić się w tło. Zgoda projektanta na poddawanie dzieła naturalnym procesom wywołuje u odbiorcy bardziej świadome użytkowanie krajobrazu, zwiększa wrażliwość na jego strukturę i charakter – w ten sposób uczy go również odpowiedzialności.

W ostatnich latach powstało w Norwegii wiele nowatorskich projektów wtopionych w otaczającą przyrodę i podkreślających dzięki rzeźbiarskiej formie piękno rodzimego pejzażu. Jest to architektura dążąca do symbiozy z naturą. Nadrzędnym elementem takiej kreacji dzieła staje się poszukiwanie takiej formy obiektu, która będzie sprzyjała rekompozycji krajobrazu przez uzupełnienie go o nowy „twór przestrzenny”. W projektach wykorzystywane są niejednokrotnie elementy naturalnego pejzażu (tło) – w ten sposób kreuje się ich wierną lub twórczo przetworzoną imitację.

Interesujące w swej indywidualności są obiekty umieszczone tuż przy 18 najchętniej uczęszczanych trasach turystycznych. Projekt ten, który jest określany National Tourist Routes – Narodowymi Szlakami Turystycznymi (norw. Nasjonale turistveger)²²⁷, sfinalizowany w 2015 r., obejmuje 1850 km drogi: Sognefjellet, Old Strynefjell Road, Hardanger og Helgoland i Coast North. Nowoczesne konstrukcje zostały zaprojektowane nie tylko przez norweskich architektów, architektów krajobrazu i artystów, lecz także przez twórców innych narodowości. Niektóre z miejscowości po wzbogaceniu się o nowe instalacje zyskały uznanie międzynarodowych środowisk architektonicznych. Te małoskalowe założenia stanowią urozmaicenie przestrzeni rekreacyjnej, są odpowiednio zaaranżowanymi parkingami mającymi obsłużyć wzmożony letni ruch turystyczny, punktami widokowymi sprzyjającymi fotografowaniu otoczenia, zabezpieczeniami na trudniejszych odcinkach górskich, w tym barierkami chroniącymi ruch drogowy, punktami informacyjnymi i orientacyjnymi w terenie, bazami noclegowymi dla samochodów campingowych. Są również terenami piknikowymi, gdzie można grillować i bezpiecznie rozpalić ognisko, miejscami schronienia i odpoczynku służącymi kontemplacji i obserwacji zwierząt, toaletami publicznymi i śmietnikami, schodami i ścieżkami prowadzącymi ze stoków górskich nad wodę lub wspinającymi się na skały, barami i centrami wystawowymi, a także towarzyszącymi im projektami artystycznymi. National Tourist Routes jest pierwszym norweskim

²²⁷ Idea National Tourist Routes została po raz pierwszy zasygnalizowana w 1993 r. Turistvegprosjektet zasponsorował Norwegian Public Roads Administration i fundacja Norsk Form. Projekty zaaksonowano w ramach wystawy „Detour” (kuratorzy to B. Westling, P. Johansson), która objechała Europę i USA w 2009 r. [229, s. 67].

przedsięwzięciem projektowym ukazującym istniejący krajobraz oraz wykreowaną przez człowieka infrastrukturę jako jedną, niepodzielną całość. U podstaw procesu wznoszenia każdej kolejnej instalacji architektonicznej leżała intencja, aby powstałe założenie stało się integralną częścią drogi w rozumieniu rodzaju systemu ruchu – medium sensualnego poruszenia, fragmentu i wizytówki krajobrazu, i szczególnego miejsca dającego możliwość otwartych widoków. Karl Otto Ellefsen pisze: „Krajobraz w tym projekcie jest conceptualny, ukazany początkowo jako ruch obserwatora poprzez nieznaną teren, który nigdy dotąd nie był postrzegany jako całość, ale jako fragmentaryczne, migawkowe doznania, które zwykle kolejno otwierają się wzdłuż przemierzanego systemu szlaków”²²⁸. Autor jako przykład podaje liczący 226 km odcinek National Tourist Routes przebiegający wybrzeżem Helgoland. Obserwator zbliża się stopniowo do morza z widocznym archipelagiem wysp, aby po chwili ujrzyć nieurodzajny, skalisty krajobraz, który stopniowo odsłania widok potężnych lodowców. Realizowane projekty umożliwiają połączenie tych doznań w jedną niepodzielną całość. Całościowe traktowanie krajobrazu – sumy elementów naturalnych i tych, będących efektem spełnienia w miejscach ludzkich potrzeb (co przekłada się na konkretny obiekt i zachodzące w nim relacje między: funkcją, formą, konstrukcją, użytymi materiałami oraz zastosowanymi rozwiązaniami technicznymi) – sprzyja ochronie naturalnego środowiska. Instalacje architektoniczne są odpowiedzią na wzmożony ruch turystyczny, a wskazywanie miejsc o atrakcyjnej lokalizacji do turystycznej aktywności chroni tym samym resztę otoczenia przed sukcesywną degradacją. W omawianym projekcie od samego początku zakładano, że jest on procesem, który będzie stale ewoluował i równocześnie pozwoli na osobliwe interpretacje powstających obiektów odnośnie do posiadanej użytkowej funkcji, z preferencją do kreowania: „bezpiecznej, ochronnej przestrzeni”, sposobu ukierunkowania kompozycji, stopnia otwarcia na otoczenie i integracji z krajobrazem, zakrzywania przestrzeni poprzez ruch okrężny, kontynuację lub zamknięcie drogi [87, s. 110].

Nina Berre i Hege Lysholm wskazują na pewną czytelną typologię realizowanych projektów. Część z nich stanowi kontynuację i przedłużenie naturalnych elementów krajobrazu. Projektowane instalacje architektoniczne bazują na tym, co pierwotnie zastano w konkretnej lokalizacji. W niektórych przypadkach ta kontynuacja wiąże się z zamiarem wykreowania nowego, charakterystycznego miejsca wzdłuż szlaku i dzięki zrealizowanemu założeniu nadania mu atrakcyjnej nazwy. Na każde z branych pod uwagę miejsc składa się zespół wzajemnie współzależnych elementów tworzących ich charakter: specyficzny krajobraz, ukształtowanie terenu, naturalne formacje skalne i roślinne, barwy i dźwięki. Dzieło architektoniczne będące elementem dodanym ma za zadanie podkreślenie tego charakteru i sprawienie, że staje się on bardziej czytelnym.

²²⁸ W oryginale: ‘That Landscap in the project is conceptualised firstly as movement through a landscape that is never by the observer comprehended as a whole, but as a set of experiences that are being offered along the komundulating routes’ [87, s. 110].

Idea założenia często łączy się bezpośrednio z występującymi w otoczeniu formami, kolorami, fizycznymi odczuciami obserwatora i z doбором odpowiednich materiałów. Instalacje przy trasach turystycznych charakteryzuje szczerłość i prostota konstrukcji oraz umiar i oszczędność detalu. Daje się zauważyć pewne eksperymentowanie w zestawianiu materiałów przez różne kombinacje: drewna, kamienia, surowego betonu, szkła. Elementem stanowiącym istotę danego miejsca staje się w wielu przypadkach woda w postaci fiordu, otwartego morza, potoku i wodospadu. Jego kontekst natomiast generuje bogactwo rozwiązań architektonicznych oddziałujących w przestrzeni na zasadzie kontrastu lub empatii.

Innym razem poszukuje się takiej interpretacji ustalonego miejsca, która kontynuuje jego historię i związane z nim wydarzenia. Takie dzieła muszą uzyskać funkcję narracyjną i w sposób klarowny interpretować miejscowy kontekst. Osobną grupę stanowią projekty mające na celu odnowienie, uporządkowanie i przywrócenie konkretnej lokalizacji, tak aby oddać jej niepowtarzalne piękno. Pewnego rodzaju rehabilitacja terenu ma za zadanie odnalezienie najprostszycy dróg i środków umożliwiających dogłębne przeżycie i doświadczenie miejsca. Za każdym razem architektura, tworząca z krajobrazem jedną całość, jest prosta i funkcjonalna, nastawiona na potrzeby użytkowników. Krajobraz definiuje się jako intensywnie doświadczany wszystkimi zmysłami [73]. Otwarcia widokowe stają się priorytetową wartością. Są starannie dobierane w wybranych i jednoznacznie określonych miejscach. Obserwator przez charakter instalacji może doświadczyć specyfiki lokalizacji – ukształtowania terenu i jego charakterystycznych elementów, uzyskuje tym samym pełne zrozumienie danego miejsca, znacząco poszerzając jego świadomość ekologiczną.

Projekty zrealizowane w ramach National Tourist Routes odznaczają się niekomercyjnym charakterem, stanowią równocześnie duży potencjał w publicznym budżecie, są głosem w dyskusji nad turystycznymi szlakami i manifestacją kulturowej tożsamości. Całościowy ogląd krajobrazu i towarzyszącej mu infrastruktury łączy w sobie kontemplacyjne spojrzenie na naturę z ideą profesjonalnego zaspokajania ludzkich potrzeb, które są nieuniknione. Dochodzi do tego wymóg: minimalnej interwencji w miejscowy krajobraz, użycie naturalnych (najlepiej lokalnych) materiałów, stosowanie oszczędnych środków wyrazu oraz doskonałych pod względem oświetlenia i otwarć widokowych lokalizacji. Jakość projektowanej architektury, w tym jej artystyczna ekspresja pozostają w ciągłym dialogu z jej użytkowym charakterem. Rzeźbiarski charakter projektów może być oceniany w kategorii narodowej tradycji lub uniwersalnych wzorców przestrzennych. W pierwszym przypadku współczesne realizacje są stale ewoluującymi twórcami przestrzennymi oddającymi ciągły rozwój i nieuniknioną reinterpretację lokalnej tradycji. Odbiór takich dzieł łączy się z estetyczną oceną wynikającą z chwilowej percepcji tematu. Jego interpretacja staje się jednoznaczna, bez potrzeby głębszej analizy dzieła. Projekt jednak zmienia się w czasie, żyjąc własnym życiem, co sprawia, że jego idea może być po latach różnie interpretowana, niezależnie od zamierzonej, pierwotnej koncepcji. W drugim przypadku

prosta instalacja o małej skali sięga do wspólnych, uniwersalnych wyobrażeń, co nadaje jej cechy ponadczasowości. Tym, co jednak łączy obie grupy, jest to, że stanowią one integralną część drogi. Są komplementarnym systemem stworzonym dla ruchu i artystyczną kompozycją, będącą kompilacją miejsc, z których można uzyskać atrakcyjne wglądy w otaczającą użytkownika przestrzeń. Oba działania służą w efekcie kontemplowaniu krajobrazu i głębokiemu zrozumieniu jego struktury. Instalacja architektoniczna odsłania złożone właściwości otoczenia, dzięki czemu może stanowić element chroniący je i podkreślający jego atuty.

Pierwsze pilotażowe projekty w ramach National Tourist Routes powstały w 1997 r. Należą do nich: zabezpieczenia przy wodospadzie Videfossen, obok drogi Gamle Strynefjellsvegen (arch. Jensen & Skodvin) oraz tereny piknikowe w Liasanden na Sognefjellsvegen. W latach 2000–2010 zrealizowano około 70 obiektów przy 18 odcinkach dróg. Cechą charakterystyczną łączącą wszystkie te realizacje jest według Niny Berre: „Eksperymentowanie z architekturą i innowacyjność z równoczesnym poszanowaniem i uwzględnieniem zaleceń inżynierów z urzędu dróg publicznych w zakresie trwałości, eksploatacji i konserwacji tych obiektów” [24, s. 13]. Można wyróżnić dwa aspekty projektów: wewnętrzny związany z dojrzałym kontekstem kulturowym oraz zewnętrzny pozostający pod obcym wpływem. Rozwiązania nastawione są docelowo na potrzeby samych Norwegów, w znaczeniu umocnienia ich tożsamości narodowej oraz ulepszenia obsługi i infrastruktury wzdłuż dróg krajowych, co wspiera aspekt wewnętrzny. W rozumieniu zewnętrznym obiekty te są „ikonicznymi wyobrażeniami jako identyfikacja miejsca, do którego przynależą, stanowiąc turystyczną atrakcję, podkreślającą w ciszy dzikość natury” [24, s. 13].

3.3.1. Most łącznikiem podkreślającym naturalną rzeźbę terenu

Martin Heidegger trafnie zauważa, że: „Pewne elementy architektoniczne umieszczone w krajobrazie skutkują „zaistnieniem miejsca” w tym samym czasie, gdy ujawniają się kolejno wszystkie jego składowe elementy, informując obserwatora o swojej przyrodzonej naturze”²²⁹. Przykładem ilustrującym tę zasadę jest dla autora idea mostu: „Most zbiera ziemię jako krajobraz wokół strumienia. Nie stanowi on połączenia pomiędzy brzegami, które już istnieją. Brzegi wyłaniają się jako brzegi dopiero wtedy, gdy most przekracza strumień”²³⁰. Pojęcia: „ziemia” i „krajobraz” nie są tu używane

²²⁹ W oryginale: ‘Certain architectural elements located in the landscape “give a place its existence” at the same time as all its constituents are revealed one by one informing an observer about their inherent nature’ [127, s. 158].

²³⁰ W oryginale: ‘A bridge collects the earth as the landscape around a stream. It does not constitute a connection between the banks that already exist. The banks emerge as banks only when the bridge crosses the stream’ [128, s. 152].

jako określenia wyłącznie topograficzne, ale po to, aby wskazać treści, które się uczytelniają przez zaistnienie w danej lokalizacji formy mostu. W szerszym filozoficznym kontekście za Christianem Norbergiem-Schulzem można powiedzieć, że: „Życie ludzkie «ma miejsce» na ziemi, a most manifestuje ten fakt” [196, s. 19].

Mosty pojawiają się często w norweskim pejzażu – i te wielkowskalarowe składające się na infrastrukturę miejską (np. Ypsilonbrua w Drammen (arch. Arne Eggen, realizacja 2008) i Brandangersund w gminie Gulen (inż. Rolf Magne Larsen, realizacja 2009)), i te w otwartym krajobrazie zlokalizowane przy szlakach turystycznych, wśród nich występują zarówno formy wielko-, jak i małoskalowe. Według Elżbiety Dzikowskiej buduje się je po to, aby „ułatwić życie mieszkającym na wyspach ludziom, zatrzymać ich w miejscach, gdzie osiedlili się kiedyś ich przodkowie i wreszcie, aby turyści znaleźli drogę do urzekających zakątków z dala od głównych szlaków” [76, s. 103].



a)



b)

Il. 86. Mosty drogowe: a) most Saltstraumbua nad Saltfjordem (fot. E.C.),
b) most łączący wyspy w archipelagu Lofoty (fot. Anna Wojtas-Harań)

Przykładem mostu drogowego, obok najdłuższej w Norwegii konstrukcji wawowej Skarnsundbrua nad cieśniną Skarnsund (realizacja 1991), jest obiekt Saltstraumbua zbudowany w miejscu połączenia Saltfjordu i Skjerstadjfjordu, znanego z najsilniejszych prądów wodnych na świecie. Most jest częścią Turystycznego Projektu Drogowego Rv 17 (arch. dr Ing A. Aas-Jacobsen AS, realizacja 1979). Charakterystyczny łuk konstrukcji tworzy w krajobrazie formę o cechach rzeźbiarskich – obiekt został nagrodzony w konkursie Beton 1980 dla wysokiej jakości architektury betonowej (il. 86a). U podstawy mostu, tuż nad brzegiem zaprojektowano Saltstraumen Opplevelsessenter (arch. Arkitektstudio AS, realizacja 1996) – szklano-drewniany obiekt o formie centralnej, otoczony pomieszczeniami wystawienniczymi z widokiem na miejsce, gdzie powstają najsilniejsze prądy wodne. Podobne konstrukcje o charakterystycznych, dynamicznych łukach łączą ląd z dziesiątkami wysepek morskich wzdłuż

zachodniego wybrzeża Norwegii, między innymi w rejonie archipelagu wysp Lofoty (il. 86b), oraz trasy nazywanej Drogą Atlantycką (norw. Atlanterhavsvegen), usytuowanej między Kristiansund i Molde. Ta ostatnia przecina zatokę Hustadvika i obejmuje osiem mostów, łączących Vevang z wyspą Averøy, wspartych na kilkunastu skalistych wysepkach (realizacja 1989) [241, s. 234]. Drugą grupę stanowią obiekty małoskalowe zlokalizowane przy szlakach turystycznych – kamienne, zabytkowe, wtapiające się w tło (il. 87) lub o zdecydowanie nowoczesnej formie punkty widokowe i części większych kompleksów wypoczynkowych w otwartym krajobrazie jak most Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen (il. 88).



Il. 87. Kamienny most w rejonie Geirangerfjord (fot. E.C.)



Il. 88. Most Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen (fot. Anna Wojtas-Harań)

Forma architektoniczna w formie mostu łączącego dwa brzegi i stanowiącego punkt widokowy podkreśla rzeźbę terenu oraz pozwala odczuć obecność potoku i wodospadu w założeniach Lillefjord na szlaku Havøysund (arch. PUSHAK arkitekter Langeland, Drage Kleiva, Melbye og Gromholt, realizacja 2006) i Likholefossen na szlaku Gaularfjellet (arch. Nordplan – Arild Waage, realizacja 2005). W pierwszym rozwiązaniu konstrukcja mostu z jednego końca łączy się płynnie ze skarpą, a w drugim przechodzi w drewniany kubik mieszczący toalety i miejsce na piknik. W założeniu Likholefossen łącznik stanowi finezyjną stalowo-drewnianą konstrukcję wspartą na dwóch masywnych filarach, umożliwiającą obserwację położonego poniżej wodospadu [62].

Innym interesującym rozwiązaniem jest punkt widokowy Tungeneset (arch. Code Arkitektur – Marte Danbolt, realizacja 2007) zlokalizowany na wyspie Senja w północnej Norwegii. Był to pierwszy projekt, który powstał w miejscu będącym uskokiem między dwoma fiordami. Roztaczający się stąd widok jest wyjątkowy: na wschodzie morze, a w kierunku północnym szczyt górski Okshornan. Założenie to stanowi połą-

czenie archetypowego motywu drogi i miejsca – celu. Z parkingu w kierunku plaży prowadzi kamienna, swobodnie wijąca się droga, zakończona u celu 80-metrową strukturą, która przez pierwsze 35 m jest prostą, zadaszoną rampą, aby później przejść w drewniany most o rzeźbiarsko ukształtowanych, miękko załamujących się liniach balustrady. Ta nietypowa konstrukcja kończy się na terenie piknikowym znajdującym się bezpośrednio na skałach, skąd roztacza się urzekający widok na morze. Jednym z założeń projektu było stworzenie jak najlepszych warunków do obserwacji otoczenia, uwzględniających zmieniające się pory roku i surowe warunki atmosferyczne. Ogrodzony, wyposażony w toalety i doskonale oświetlony parking przy drodze wyznacza granicę użytkowania terenu zimą. Prosta, zadaszona rampa przebiegająca między drogą a skalistym nabrzeżem zakończona jest małym punktem widokowym zatrzymującym turystów przy kapryśnej pogodzie. Dalsza część drogi, użytkowana zwykle przy sprzyjających warunkach pogodowych, prowadzi przez drewniany most zawieszony tuż nad skałami. Obiekt wykonano z syberyjskiego modrzewia odpornego na zmienne warunki pogodowe, zmieniającego z czasem barwę na srebrnoszarą, podobną do występujących w otoczeniu skał. Nieregularną balustradę mostu można skojarzyć z wrażeniem, jakie ma piechur, kiedy schodzi po skalistych nierównościach – odczuciem ruchu przez trudny, nierówny teren. W drodze do miejsca pikniku nad samym morzem stają się widoczne swobodnie rozrzucone siedziska o kolorze i kształtach przypominających odcięte fragmenty skał. Dobór form i użyte materiały sprawiają, że całe założenie wraz z upływem czasu coraz bardziej wtapia się w krajobraz [87, s. 118].

3.3.2. Platforma widokowa – płaszczyzna akcji

Niektóre instalacje z pogranicza rzeźby i architektury stanowią rodzaj sztucznie uformowanej platformy obserwacyjnej, zawieszonej nad naturalnymi formacjami: wodospadem, lasem lub otwartą plażą. Jest ona zwykle połączona z parkingiem i towarzyszącą mu infrastrukturą, taką jak punkt informacyjny i toalety. Imituje też często naturalną półkę skalną, z której można podziwiać okolicę, jest pewnego rodzaju płaszczyzną rozpiętą nad naturalnym ekosystemem, która umożliwia swobodne przemieszczanie się obserwatora – to w efekcie daje wielość widoków i związanych z nimi wrażeń.

Platformy widokowe umieszczane nad wodospadami stanowią bogatą paletę rozwiązań wykorzystujących naturalną tektonikę terenu. Bazują one na formach i kształtach występujących w wybranym miejscu, co zapewnia zmniejszoną do minimum ingerencję człowieka w miejscowy ekosystem.

Platforma widokowa Videfossen na szlaku Gamle Strynefjellsvegen w zachodniej części Norwegii (arch. Jensen & Skodvin, realizacja 1997) należy do jednej z pierwszych realizacji tego typu i obejmuje trakt najchętniej użytkowany przez cyklistów. W rozwiązaniu tym wykorzystano naturalną rzeźbę terenu i ukształtowano płaszczyzną widokową na podobieństwo istniejących na tym terenie szlaków. Platforma naśla-

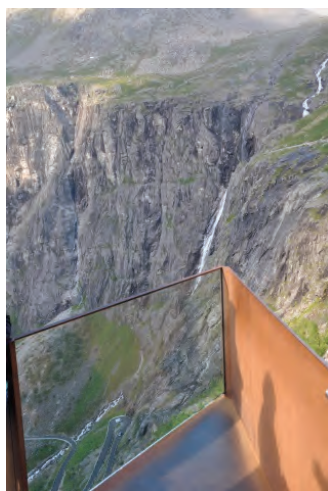
duże swym kształtem wijącą się serpentynowo rzekę i drogę Gamle, skąd otwiera się widok na wodospad. Projektanci zachowali naturalne podłoże, dodali jedynie pofalowaną w kształcie balustradę zabezpieczającą użytkowników przed osunięciem się do wody. Wykonano ją z korodującej stali, dzięki czemu z upływem czasu założenie upodabnia się do występującej w otoczeniu kory pni drzew i ich przebarwiających się na rudawy kolor gałązek.



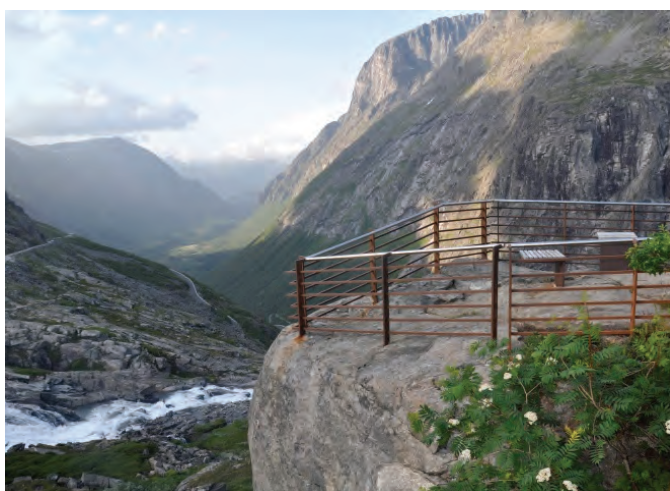
a)



b)



c)



d)

- Il. 89. Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen:
a) platforma widokowa (nr 1), b) podest widokowy (nr 2),
c) detal balustrady podestu (nr 2),
d) punkt widokowy (nr 3); (fot. Anna Wojtas-Harań)



a)



b)



c)

Il. 90. Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen – restauracja i punkt informacyjny:
a) widok ogólny, b) strefa wejściowa, c) wnętrze; (fot. Anna Wojtas-Harań)

Trollstigplatået na zachodnim wybrzeżu, na szlaku Geiranger–Trollstigen, obejmujący obszar norweskich fiordów (arch. Reiulf Ramstad Arkitekter AS i arch. krajozbrazu Multiconsult, realizacja 2010) to przykład przebudowy istniejącego już punktu widokowego, z którego otwiera się widok na wijącą się serpentynowo Drogę Trolli i wodospad Stigfossen. Pierwotnie założenie to składało się z parkingu, z niezbędną infrastrukturą, i górnej platformy, skąd prowadził wyłożony deskami trakt do zawieszanej nad wodospadem lekkiej, stalowej konstrukcji wykończonych drewnem [229, s. 67]. Projekt objął modernizację platformy (nr 1) oraz rozbudowę systemu mniejszych podestów widokowych wzdłuż dawnej ścieżki przebiegającej kamienistą granią – z tego miejsca podziwiać można płaskowyż Trollstigen (il. 89a). Na zakończeniu

szlaku zlokalizowano domykający podest widokowy (nr 2) z balustradami wykonanymi z betonu i skorodowanej stali (il. 89b, c). W jego sąsiedztwie usytuowano jeszcze mały punkt widokowy (nr 3) (il. 89d). Przy parkingu wzniesiono restaurację i punkt informacyjny (il. 90) z niewielkim zapleczem noclegowym (il. 91, 92) [62].



a)



b)

Il. 91. Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen – parking z przestrzenią piknikową:
a) widok od strony potoku, b) widok od strony drogi; (fot. Anna Wojtas-Harań)



a)



b)

Il. 92. Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen: a) ukryta w terenie kubatura,
b) ukryte w nabrzeżu potoku kubatury użytkowe; (fot. Anna Wojtas-Harań)

Również na szlaku Geiranger–Trollstigen położony jest inny punkt widokowy połączony z małą gastronomią. Gudbrandsjuvet (arch. Jensen & Skodvin, realizacja 2010) to forma skonstruowana dookoła klifu, o mocno sfalowanych krawędziach, z naturalną kamienną posadzką i zestawionymi kontrastowo drewnianymi (pełnymi) oraz stalowymi (ażurowymi) balustradami. Nadwieszona nad wodospadem platforma widokowa została połączona z systemem mostów. Pofalowana linia ażurowego ogro-

dzenia oraz jego konstrukcja zapewniają użytkownikom bezpieczeństwo w każdym punkcie założenia. Duża krzywizna wewnętrzna balustrad umożliwi turystom wygodne oparcie nawet przy deszczowej pogodzie. Stalowe, korodujące elementy balustrady upodabniają ją do sosnowych gałęzek, co w efekcie daje wrażenie wtopienia się całej konstrukcji w naturalny, leśny krajobraz. Przestrzeń widokowa została dodatkowo wyposażona w siedziska. Platforma tuż przy parkingu zrobiona jest z elementów prefabrykowanych, które mogą swobodnie dopasowywać się do terenu, o balustradach na przemian transparentnych i pełnych (śnieżnobiałych), dających interesujące efekty wizualne. Mosty wykonane są z różnych materiałów, stosownie do danego miejsca. Całe założenie jest – dosłownie – zawieszane nad naturalnym terenem i tworzy złożone geometrycznie układy platform i balustrad. Parking, piesze przejścia oraz towarzyszące platformie budynki w przypadku ewentualnego zalania mogą, dzięki teleskopowej konstrukcji, podnieść się o około 1 m [88, 144]. Usytuowanie platformy w sercu lasu, tuż nad wodospadem umożliwia bezpośredni kontakt z przyrodą i atmosferę soniczną miejsca. Według Małgorzaty Tomczak „to istny koncert będący połączeniem śpiewu ptaków, szumu wody, skrzypienia drzew. Mimo ingerencji w naturę Norwegowie potrafią ją pozostawić dziewiczą” [250, s. 46].

Interesującym obiektem chroniącym dzięki swojej formie istniejący ekosystem jest Sohlbergplassen na szlaku Rondane (arch. Carl-Viggo Hølmekbakk, realizacja 2005). Perforowana, betonowa platforma, przepuszczająca przez liczne owalne otwory światło słoneczne została zawieszona nad sosnowym lasem i dlatego nie zakłóca toczącego się pod nią życia przyrody. Roztaczający się z niej wspaniały widok na wodę i ośnieżony masyw górski Rondane stanowi kadr krajobrazu wiernie oddany przez słynnego norweskiego malarza Haralda Sohlberga w obrazie *Vinternatt i Rondane* (z 1913–1914, obecnie w Nasjonalgalleriet). Ta niezwykła, delikatna struktura o miękkiej, delikatnej formie rzutu, swobodnie penetrowana przez drzewa stanowi sztuczną, stworzoną przez człowieka warstwę w przestrzeni – dzięki niej odkrywa się miejsce wyjątkowe, gdzie przeszłość jest współobecna z teraźniejszością [62].

Platformy widokowe stanowią często plastyczny akcent kolorystyczny w naturalnym krajobrazie. Rzeźbiarskie cechy formy uzyskiwane są przez odpowiednio dobrane materiały tworzące w przestrzeni barwne płaszczyzny niejednokrotnie stanowiące kolorystyczną kontynuację istniejących formacji. Punkt widokowy Svandalsfossen na szlaku Ryfylke, położony w południowej części kraju (arch. Haga Grov / Helge Schelderup, realizacja 2006), jest rozwiązaniem plastycznym wykorzystującym właściwości zastosowanych materiałów – połączono śnieżnobiałą bielą betonu podestu z ciemnym drewnem zabudowanych, pełnych balustrad. Biały, gładki podest rozciągnięty horyzontalnie w przestrzeni naśladuje śnieg zalegający na górskich zboczach, a ciemnobrązowe balustrady harmonijnie integrują się z występującą w otoczeniu roślinnością.

Osobną grupą są podesty widokowe jako instalacje architektoniczne reprezentujące drobne formy rzeźbiarskie, które przez swoją wydłużoną formę ukierunkowują

ruch turystów i umożliwiają w ten sposób interesujące otwarcia widokowe. Do najciekawszych rozwiązań należy założenie Stegastein, na szlaku Aurlandsfjellet (arch. Todd Saunders / Tommie Wilhelmsen, realizacja 2006). Parking i punkt widokowy przy fiordzie Aurland skonstruowano na podobieństwo miękko wygiętej klamry wykończonej drewnem i umocowanej na fragmencie skalnej ściany. Autorzy projektu interpretują go następująco: „Instalacja na wysokości około 650 m w warstwie ideowej wyraża pragnienie architektów, aby wynieść odwiedzających jak najwyżej i dać im możliwość doświadczenia wolności w otwartej przestrzeni z widokiem na Aurlandsfjorden” [250, s. 40]. Obserwator, kiedy przemierzy 30-metrowy dystans i zbliży się do krawędzi podestu, może odnieść wrażenie niechybnego osunięcia się w liczącą setki metrów przepaść. Chroni go jednak domykająca założenie „transparentna balustrada, która stanowi fizyczną, ale nie psychiczną granicę kontaktu z naturą” [250, s. 42]. Zastosowane, zmieniające swój wygląd wraz z wpływem czasu materiały: drewno, beton i łatwo korodująca stal mają z założenia stopniowo wtapiać obiekt w otaczający go krajobraz.

Inne przykłady to: Nedre Oskarshaug na szlaku Sognefjellet (arch. Carl-Viggo Hølmekbakk, realizacja 1997) – punkt widokowy z elementem rzeźby, o formie przeswitującego blatu połączonego z dwoma pionowymi taflami szkła, oraz Askvågen na szlaku Atlanterhavsvegen (arch. 3RW Arkitekter – Jakob Røssvik, arch. krajobrazu Smedsvig, realizacja 2005) – uformowany na zakończeniu falochronu (mola) punkt widokowy na morze, między Bud i Vevang, stanowiący część Drogi Atlantyckiej. Autorzy projektu wykorzystali naturalną rzeźbę terenu, aby uczynić poszarpane przez wiatry, skaliste i dzikie wybrzeże bardziej dostępnym dla turystów oraz umożliwić im głębsze odczucie bliskości oceanu, jego siły i naturalnych pływów – przez umieszczenie podestu widokowego ujętego szklanymi taflami balustrad na końcu masywnej grobli, głęboko wcinającej się w morze. Droga prowadząca do kamiennego podestu została dodatkowo zaakcentowana potężnymi kamieniami, na podobieństwo starożytnych alei procesyjnych.

Interesującym przykładem jest również punkt widokowy Bergsbotn na wyspie Senja (arch. Code Arkitektur, realizacja 2010). Projekt zlokalizowano w miejscu, gdzie z drogi ukazuje się pierwszy widok na morze po długiej podróży przez wyspę. W ten sposób uzyskano efekt uwrażliwienia obserwatora na obecność tego naturalnego elementu krajobrazu. Podobną do mostu strukturę o długości 44 m i szerokości 4 m nadwieszono 10 m nad taflą morza. Stalowe żebra konstrukcji podestu współgrają z prostymi i wygiętymi drewnianymi elementami wykonanymi z przebarwiającego się z czasem na kolor srebrnoszary syberyjskiego modrzewia.

Warto w tym miejscu jeszcze wymienić punkt widokowy w archipelagu wysp Vesterålen (il. 93) – drewniany trakt prowadzący do punktu widokowego skąd można podziwiać panoramę z licznymi wyspami. U celu wędrówki trakt obniża się tarasowo i łagodnie schodzi w kierunku morza.



a)



b)

Il. 93. Podest widokowy w archipelagu wysp Vesterålen:
a) widok strefy wejściowej, b) punkt widokowy; (fot. Anna Wojtas-Harań)

3.3.3. Instalacja architektoniczna jako element figuralny zestawiony z tłem

Wiele interesujących przykładów indywidualnych rozwiązań współczesnych form architektonicznych odnaleźć można na północy Norwegii. Obiekt dzięki silnie zgeometryzowanej formie często funkcjonuje w przestrzeni na zasadzie kontrastu.

Snefjord na szlaku Havøysund (arch. PUSHAK arkitekter, realizacja 2005) to założenie składające się ze swobodnie rozrzuconych w terenie drewnianych schronów w kształcie surowych sześcianów ostro odcinających się na tle surowego krajobrazu i tradycyjnych norweskich *hytte*.

Samotne, pojedyncze formy wieżowe, wyraźnie odznaczające się na tle gór, służą zwykle do obserwacji ptaków. Dwa takie obiekty zaprojektowano w archipelagu wysp Lofoty: Lofoten Grunnfør i Gårdsvatn Fugletittartårn (arch. 70 Nord – Gisle Løkken, realizacja 2004 i 2005) – to położone na płaskim terenie drewniano-szklane kubiki, z których roztacza się widok na morze i ośnieżone górskie szczyty.

Wzdłuż Narodowych Szlaków Turystycznych, obok rozbudowanych instalacji architektonicznych, uwagę przykuwają małe formy o cechach rzeźbiarskich stanowiące ramę przestrzenną dla części serwisowej parkingów. Przykładami takich obiektów są tęczowe formy Gullesfjord Building Weigt Control Station (arch. Einar Jarmund, Hakon Vigsnaes, realizacja 2011) w rejonie Tromsø (punkt informacyjny) i kubatura mieszcząca toalety w Lillehammer (il. 94) oraz budynek w Hereiane na szlaku Hardanger (arch. Asplan Viak – Knut Hellad / 3RW Arkitekter – Suzanne Pushberger, realizacja 2007); jego ściany i stromy dach zostały pokryte w całości szarą, kamienną okładziną. Kolorystycznie podkreślone otwory drzwiowe i lokalizacja budynku na miękko uformowanym podeście z elementem pagórka czyni go wyjątkowym i niepowtarzalnym.



a)



b)

II. 94. Obiekt rzeźba jako część serwisowa parkingu:
a) w rejonie Tromsø (fot. Anna Wojtas-Harań), b) w Lillehammer (fot. E.C.)

Część z zaprojektowanych w miejscach punktów widokowych obiektów funkcjonuje w przestrzeni na zasadzie podobieństwa. Interesujące zestawienie materiałów zastosowano w założeniu Flydalsjuvet na szlaku Geiranger–Trollstigen (arch. 3RW Arkitekter – Sixten Rahlff, arch. krajobrazu Smeldsvig, realizacja 2006) zlokalizowanym na wyniesionym o kilka stopni betonowym podeście, umieszczonym na półce skalnej z widokiem na fiord. Kompozycja składa się z liniowo zestawionych kubików o drewnianej konstrukcji wieńcowej, ustawionych na transparentnych elementach. Taki dobór materiałów powoduje, że obiekt sprawia wrażenie unoszenia się nad betonową platformą. Zaprojektowano tu toalety i miejsca na piknik. Faktura i kolorystyka założenia, wynikające z zastosowanego budulca, sprawiają, że doskonale integruje się ono z tłem [62].

Na odcinku drogi liczącym 42 km Rondane Tourist Road, przebiegającym po wschodniej stronie gór Rondane z Enden (na południu) do Folldal (na północy), mniej więcej w połowie jego długości zlokalizowano Turystyczne Centrum Informacji Strømbu Service Centre and Rest Area, Folldal (arch. Carl-Viggo Hølmebakk, realizacja 2009). Korzystne usytuowanie obiektu, na pograniczu gór i rzeki, sprawia, że jest on doskonałą bazą startową dla górskich wycieczek pieszych, a także miejscem różnych aktywności dla społeczności lokalnej. Mała skala obiektu, zawieszono go około 1 m nad wodą i nad naturalnie ukształtowanym terenem, otwartość rzutu, umożliwiająca dostępność funkcji z dwóch stron (kiosk, punkt informacyjny, pokój wypoczynkowy z kominkiem i widokiem na rzekę), harmonijne wkomponowanie bryły w teren oraz transparentność i pewna subtelna ulotność elewacji sprawiają, że budynek rozwija wątki obecne w krajobrazie. Zwłaszcza zimową porą prawie nie odróżnia się od tła. Od strony parkingu zaprojektowano pochyłość prowadzącą użytkowników na taras widokowy znajdujący się na dachu obiektu. Toalety umieszczono w osobnym budynku tworzącym z resztą założenia integralną całość.

Leśny hotel Juvet Landscape na szlaku Geiranger–Trollstigen (arch. Jansen & Skodvin Arkitektkontor / Gudbrandsjuvet, realizacja 2010) usytuowany na terenie parku krajobrazowego koło Ålesund jest przykładem założenia, które w swej ideowej warstwie miało zapewnić fizyczną izolację użytkowników od naturalnego otoczenia, z zachowaniem jednak ich psychicznej łączności z leśnym środowiskiem. To przykład architektury w skali i charakterze sprzyjającej kontemplacji. Projekt zlokalizowano na zakończeniu drogi, w obrębie lasu, co nadaje mu dodatkowo symboliczną wymowę – zagubienia się i wejścia w przyrodę. Obejmuje on siedem, wolno stojących obiektów o prostych, zmodułowanych, kubistycznych kształtach. Są one swobodnie rozrzucone w terenie o wyraźnie zróżnicowanej rzeźbie, pełnym skał, starych drzew i egzotycznej roślinności. Budynki – pokoje zdystansowane od leśnego podłoża przez lekkie uniesienie kubatury nad gruntem stanowią jednoprzestrzenne wnętrza połączone z sanitariatami, otwierające się dużymi przeszkleniami na krajobraz. Prześwitująca przegroda tworząca efemeryczną granicę między wnętrzem i zewnątrz pogłębia odczucie bycia w lesie. Przeszklenie znajduje się w każdej jednostce mieszkalnej zawsze od strony zapewniającej najbardziej spektakularny widok. Zastosowane tafle wysoce refleksyjnego szkła odbijają otoczenie – leśny, górski krajobraz, który w postaci długich cieni ścielących się na posadzkach i ścianach również wnika do wnętrza budynku, dzięki czemu obiekt staje się częścią łą. Pozostałe trzy ściany pokryte są modrzewiowymi panelami o matowym, szarym odcieniu, co sprzyja jeszcze lepszej integracji każdego modułu z otoczeniem. Wnętrza uzyskały ciemną kolorystykę, tak aby uwagę gości przykuwał rozświetlony widok rozciągający się za oknem.

Juvet Landscape jest przykładem założenia zawieszonoego nad lokalnym ekosystemem, podczas gdy przystanek Liasanden na szlaku Sognefjellet (arch. Jensen & Skodvin, realizacja 1997) to wytyczona przez człowieka droga przez leśny krajobraz, nie naruszająca rosnących tam drzew. Miętko wyrzeźbiony w tkance leśnej trakt przebiega na wysokości 1500 m n.p.m. Znajdujące się na całym odcinku trasy drzewa zabezpieczono na wypadek kontaktu z karoserią samochodu – obwiązano je sznurem zdystansowanym od pnia drewnianymi deszczułkami.

3.3.4. Instalacja architektoniczna jako ukierunkowana kompozycja przestrzenna

Zachowanie równowagi między kierunkami horyzontalnymi i wertykalnymi występującymi w norweskim krajobrazie widocznie wpływa na sposób modelowania i rzeźbienia terenu, podkreśla szacunek dla otoczenia i silną więź z przyrodą. Większość punktów widokowych powstało na granicy spotkania gór z morzem. Stanowią one często kombinację płaszczyzn pionowych i poziomych, zakomponowanych w terenie i otwartych na krajobraz.

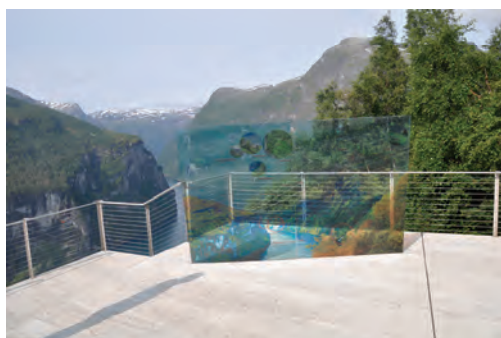
Przystanek z serwisem, punktem informacyjnym i parkingiem Hellåga na szlaku Helgelandskysten Nord (arch. Nordplan AS – Arild Waage, arch. krajobrazu Landskapsfabrikken – Inge Dahlman, realizacja 2006) znany jest z urzekających widoków na lodowiec Svartisen. Autorzy projektu w ukierunkowanej kompozycji przestrzennej wykorzystali istniejącą tektonikę terenu. Skalista, poszarpana porywistymi wiatrami linia brzegowa Helgelandskysten dzięki zastosowaniu harmonijnie wkomponowanych schodów stała się łącznikiem między szlakiem a oceanem. Z parkingu schody prowadzą w dół, otwierają widok na Sjonafjorden i morze. W obrębie założenia zaprojektowano budynek serwisowy o finezyjnym kształcie oraz kamienne ławy i stoły [62].



a)



b)



c)



d)

Il. 95. Założenie Ørnesvingen na szlaku Geiranger–Trollstigen: a) widok od strony fiordu, b)–d) widok od strony drogi; (fot. Anna Wojtas-Harań)

Założenie Ørnesvingen (il. 95) na szlaku Geiranger–Trollstigen (arch. 3RW Arkitekter – Sixten Rahlff, art. May Eikåsberk, arch. krajobrazu Smeldsvig, realizacja 2006) znajduje się w jednym z najpiękniejszych zakątków Norwegii, w miejscu skąd roztacza się widok na Geirangerfjord z wodospadem Siedem Sióstr (norw. De Syv Søstre).

Na naturalnej półce skalnej uformowano przestrzeń widokową ze śnieżnobiałych, schodzących tarasowo betonowych platform. Przechodzą one płynnie w płaszczyznę wody spływającą do fiordu na podobieństwo sztucznego wodospadu. W obrębie założenia zaprojektowano również parking z zapleczem sanitarnym [47, s. 67].

Kolejna realizacja to Vargebakkane na szlaku Valdresflye (arch. Knut Hjeltnes, realizacja 2006) zlokalizowana w środkowej Norwegii. Jest to półkoleście uformowany punkt widokowy z parkingiem i drewnianymi siedziskami schodzącymi amfiteatralnie w kierunku roztaczającej się panoramy. Projekt powstał z wykorzystaniem istniejącego parkingu, którego forma stwarzała ciągłe zagrożenie dla ruchu kołowego. Nowa koncepcja zakładała rozmieszczenie miejsc postojowych na powierzchni odpowiadającej połowie koła. Takie usytuowanie miało umożliwić obserwację krajobrazu z wnętrza samochodu w sytuacji, gdyby warunki atmosferyczne były niekorzystne, np. w ulewny deszcz. Wymiary i proporcje założenia skutecznie wyeliminowały niebezpieczeństwo parkowania i cofania pojazdów. Wzdłuż obwodu żwirowego parkingu, z zaznaczonymi miejscami postojowymi, wykonano betonowy pierścień z miętko ukształtowanych profili, trwałych i odpornych na zmienne warunki pogodowe. Za tą granicą umieszczono przyjazne, wykonane z „ciepłego materiału” sosnowe ławki. Te dwie strefy służą spacerowaniu i odpoczynkowi połączonemu z podziwianiem widoków.

Następnym przykładem jest obiekt w Torvdalshalsen na Lofotach (arch. 70 Nord – Gisle Løkken, realizacja 2005). Stanowi on drewnianą, wielopoziomową kompozycję składającą się z kombinacji pionowych i poziomych płaszczyzn, pełnych i ażurowych, z zaprojektowanymi miejscami do siedzenia i szerokim widokiem na wodę, centralną część wyspy Vestrågøy i Muzeum Wikingów w Borg. Założenie to porównywane jest do „minimalistycznej, wykreowanej przestrzeni, stanowiącej drewniany mebel pośrodku pustkowi” [250, s. 42]. Najbardziej masywna, pionowa ściana w jego obrębie, stanowiąca ekran informacyjny dla turystów, wydziela przestrzennie część rekreacyjną od parkingu [62].

Również na Lofotach w Eggum (arch. Snøhetta AS, realizacja 2007) zlokalizowana jest interesująca realizacja. Jako kompozycja z pierwotną intencją ukierunkowania jej na otaczające widoki miejsce to uzyskało także funkcję narracyjną i stało się zaskakującą transformacją wcześniejszej, historycznej budowli. Obiekt ten składa się z zestawionych kontrastowo dwóch form: amfiteatralnie ukształtowanego zagłębienia w terenie oraz kamiennej budowli usytuowanej na wzniesieniu i tworzącej z nim integralną całość. Na granicy tych negatywowo połączonych kształtów znajduje się mały obiekt w postaci drewnianego, surowego kubika. Mieści on część serwisową – liczący 20 m² wielofunkcyjny pokój z kuchnią i toalety. Obłożony ułożonymi w przemyślny wzór deskami, które morze wyrzuciło na brzeg²³¹, jest on częściowo zagłębiony

²³¹ Tzw. „dryfujące drewno” pochodzi głównie z drewnianych konstrukcji służących w całym rejonie archipelagu Lofotów do suszenia ryb. Konstrukcje te, budowane przy przystaniach rybackich, ulegają z czasem naturalnej destrukcji i ich fragmenty dryfują wzdłuż wybrzeża Morza Norweskiego, aby po wyłowieniu być użytym ponownie [250, s. 41].

w skarpie i dostępny z kamiennych schodów wiodących do obniżenia terenu. Wybór lokalizacji założenia nie jest przypadkowy. Eggum jest dawną rybacką wioską położoną bezpośrednio przy morzu. Od wieków stanowiła ona najlepszy punkt obserwacyjny w całym rejonie Vestrâgøy. Obiekt powstał w „strefie Borga”, w miejscu dawnej budowli z czasów II wojny światowej, stacji radarowej, wykorzystywanej przez Niemców. Stała się ona źródłem kamienia – z niego ukształtowano całe założenie i sąsiadujący z nim parking. Kamienne bloki użyte do budowy konstrukcji na wzniesieniu, amfiteatru i wydzielonej przestrzeni parkingu dały w rezultacie efekt połączenia zarówno poszczególnych elementów kompozycji, jak i całego założenia z krajobrazem. Tarasowo ukształtowany teren zdeterminował lokalizację parkingów dla samochodów campingowych i osobowych, a także drewnianego budynku usługowego. Miejsca postojowe zostały tak rozmieszczone, aby parkujący kierowcy mieli otwarty widok na morze [250].

Prezentowane przykłady obiektów z pogranicza rzeźby i architektury przyjmują otwartą, uwolnioną od granic przestrzennych formę związaną bezpośrednio z otoczeniem – chodzi o wykorzystanie tarasowo ukształtowanego terenu i miejscowych materiałów, takich jak: kamień, żwir i piasek. Dzięki zatarciu się granic między obiektem a krajobrazem oraz ukierunkowaniu kompozycji przestrzennej na widok powstałe dzieło może być odbierane i użytkowane przez szerszą widownię.

3.3.5. Instalacja architektoniczna jako interpretacja miejscowego kontekstu i kontynuacja historii miejsca

Niektóre realizacje wzdłuż National Tourist Routes zlokalizowano w miejscach, z którymi łączą się wydarzenia z dalszej lub bliższej przeszłości. Takie unikatowe lokalizacje spełniają funkcję narracyjną i interpretują miejscowy kontekst. Miejsca pamięci należą do przestrzeni sacrum – w niej zostaje przerwana homologiczna ciągłość i, jak zauważa Mircea Eliade, „człowiek [...] wraca do prapoczątku” [84, s. 17]. Do tego typu rozwiązań należy wspomniane wcześniej założenie w Eggum na Lofotach, transformacja dawnych poniemieckich instalacji z czasów II wojny światowej w kamienny amfiteatr, Allmannajuvet w Ryfylke i Steilneset minnsted w Vardø na szlaku Varanger.

Allmannajuvet w Ryfylke jest miejscem, gdzie powstała pierwsza osada górnicza dająca początek górnictwu miastu Sauda. Celem projektu było nie tylko zaakcentowanie wyjątkowego uroku miejsca, lecz także przekazanie pełnego treści przesłania o historii miasta dzięki zastosowaniu naturalnych miejscowych materiałów.

Steilneset minnsted w Vardø na szlaku Varanger, najbardziej na północ wysunięta instalacja architektoniczna (arch. Peter Zumthor & Partner, Louise Bourgeois, realizacja 2011), jest poświęcona pamięci 91 ofiar (77 kobiet i 14 mężczyzn), które zostały

w XVII w. spalone na stosie z powodu podejrzeń o uprawianie magii²³². Całe założenie usytuowane na przylądku Steilneset składa się z dwóch obiektów będących połączeniem odtworzonej drogi, jaką przebyły ofiary, i miejsca unicestwienia – to liczące 400 m zadaszone piesze przejście o konstrukcji drewnianej, z podwieszonymi, domykającymi obiekt w płaszczyznach bocznych arkuszami białego materiału, oraz wolno stojący kubik wykonany z gładkich, czarnych, odbijających krajobraz tafli szkła. W płócienną konstrukcję wkomponowano 91 małych okienek, usytuowanych na różnych wysokościach. W każdym z nich pali się lampka – w północnej Norwegii to znak, że gospodarz jest w swoim domu. Przy każdej żarówce wisi historia ofiary spisana białymi literami na czarnym tle. Wśród nich poruszająca relacja o mężczyźnie, który rozmawiał z kamieniami. Wewnątrz kubika, w kuliście ukształtowanym zagłębieniu umieszczono krzesło otoczone dużymi owalnymi lustrami, na jego siedzisku płonie „wieczny ogień”. Prostota i jednoznaczne przestrzenne odwzorowanie motywu drogi ofiar ku zagładzie sprawia, że realizacja ta jest i unikatowa, i doskonale wpisująca się w krajobraz. Stanowi ona również memento dla kolejnych pokoleń, rodzaj przekazu, aby nigdy nie piętnować odmienności [87, 261].

System Narodowych Szlaków Turystycznych stanowią projekty realizowane z myślą o przyszłościowych, nowych formach rekreacji i podróżowania pozwalających dotrzeć nawet do tych najbardziej niedostępnych i dzikich miejsc, co nie zawsze jest równie korzystne dla samej natury.

Obok małoskalowych form pojawiają się w otwartym krajobrazie również struktury o cechach rzeźbiarskich wieloelementowych kompozycji, tworzone przez tradycyjne układy zabudowy farmerskiej. Dzięki swojej zwartej formie i jednoznacznie określonej kolorystyce porządkują one przestrzeń i stanowią łatwo rozpoznawalne barwne akcenty w krajobrazie.

3.4. Kompozycje wieloelementowe w otwartym krajobrazie

Niewielka gęstość zaludnienia kraju, ok. 13 osób/km², sprawiła, że substytutem wsi stała się w Norwegii zabudowa farmerska. Zagrody (norw. *tun, tunet*) w otwartym krajobrazie zarówno w przeszłości, jak i obecnie komponowane są z niewielkich budynków o zróżnicowanej funkcji związanej z mieszkaniem lub typem gospodarki. Każda farma tworzy uporządkowaną strukturę rozrastającą się w czasie nawet do kilkunastu elementów, która w zależności od kontekstu miejsca, czyli ukształtowania terenu, klimatu, warunków regionalnych i historycznych, przyjmuje inną organizację

²³² „Największe natężenie polowań przypadło na lata 1620–1621, 1652–1653 i 1662–1663” [261, s. 187].

przestrzenną (il. 96). Halvor Vreim wyróżnia następujące formy farm w zależności od rzeźby terenu:

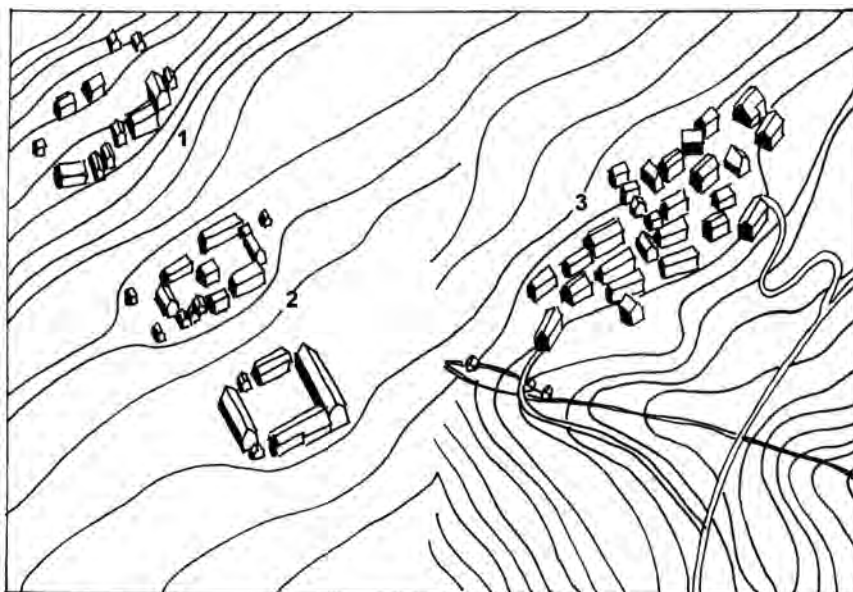
1) szeregowe (norw. *rekketun*), w których elementy kompozycji zestawiane są liniowo, wzdłuż poziomic (okręg Agder, Telemark, Nordmøre og Romsdal),

2) gniazdowe – jednodziedzińcowe (norw. *inntun/uttun*) i dwudziedzińcowe (norw. *totun*) o nieregularnym kształcie (okręg Gudbrandsdalen),

3) gniazdowe o czworobocznym regularnym kształcie, półotwarte (norw. *åpent firkanttun*; okręg Østlandet),

4) gniazdowe o czworobocznym regularnym kształcie, domknięte (norw. *lukket firkanttun*; okręg Trøndelag oraz Nord-Østerdal),

5) w kształcie grona (norw. *klyngetun*; okręg Vestlandet oraz wzdłuż wybrzeża z Nord-Trøndelag do granicy w kierunku Finnmark) [257, s. 36].



Il. 96. Formy zabudowy farmerskiej w zależności od rzeźby terenu:

- 1) szeregowa (norw. *rekketun*), 2) gniazdowa – jednodziedzińcowa (norw. *inntun/uttun*)
i dwudziedzińcowa (norw. *totun*), 3) grono (norw. *klyngetun*);
(rys. E.C. na podstawie pracy [257, s. 36])

Czytelność wymienionych układów jest tym większa, że mają one charakter figuralny w stosunku do krajobrazu, czemu sprzyja powszechnie stosowana zasada rozrzuconej koncentracji. Dzięki niej krajobraz zachowuje ciągłość i staje się tłem dla wykazujących cechy rzeźbiarskie kompozycji. Zasady ograniczenia i bliskości elementów składowych tych układów nadają im większą gęstość w stosunku do otoczenia. Dzięki temu postrzegane są w sposób jednoznaczny i charakteryzują się jednym

dającym się zidentyfikować miejscem [49]. Koncepcja miejsca tworzona jest więc przez pojęcia bliskości, centralizacji i ograniczenia. Zasada ta widoczna jest już w gospodarstwach, pochodzących z epoki żelaza²³³. Kolor poszczególnych obiektów tworzących kompozycje to biel budynków mieszkalnych, a czerwień gospodarczych – dzięki temu zostaje przekazana informacja o funkcji, jaką pełnią, czyli zostaje wygenerowany rozpoznawalny kod przestrzenny w krajobrazie.

Z każdą formą kompozycji wieloelementowej łączą się odpowiednio różne typy domów. Eiler Sundt wyróżnia ich trzy w zależności od regionu: na południu kraju – *sørlandshus*, w części centralnej – *jærhus*, a północnej – *trønderlån* [245].

Działka siedliskowa w obrębie farmy użytkowana była w przeszłości zwykle przez jedną rodzinę, często wielopokoleniową. Taki sposób życia, który umożliwiał funkcjonowanie małej grupie mieszkańców w pełnej lub częściowej izolacji od reszty populacji, przetrwał do dziś i stanowi przykład wzajemnej odpowiedniości struktur przestrzennych i społecznych. Nie bez znaczenia były warunki geograficzne i przyrodnicze sprzyjające rozproszonemu osadnictwu. Rozbudowa zespołu wiązała się ściśle z rozwojem małej społeczności. Niektórzy członkowie po osiągnięciu dojrzałości wnosili sobie własne domy w obrębie istniejącej już grupy zabudowań. W ten sposób każde założenie otrzymywało z czasem niepowtarzalną, indywidualną formę, wielkość i charakter. Podobnie jak zamieszkująca je rodzina ewoluowało – stawało się żyjącą częścią przestrzeni w zmieniających się granicach. Domy stawiane były blisko siebie, w różnych konfiguracjach, stąd dziedzińce wewnętrzne w farmach gniazdowych miały często nieregularną, swobodną formę, układy szeregowe rozwijały się liniowo w przestrzeni, a gospodarstwa w kształcie grona nieprzerwanie pączkowały, co skutkowało zwiększaniem ich wielkości [59]. Elementy składowe takich jedynych w swoim rodzaju, niepowtarzalnych kompozycji różniły się wielkością, ale łączyła je zwykle prosta archetypowa forma domów oraz jednolity użyty do budowy lokalny materiał. W efekcie układy te uzyskiwały charakter założeń o cechach rzeźbiarskiej kompozycji, stanowiących continuum przestrzenne naturalnego krajobrazu – można było do nich wejść i z różnej perspektywy postrzegać ich artystyczny charakter.

Trzy podstawowe kompozycje przestrzenne widoczne w formach norweskich gospodarstw farmerskich mogą być odczytywane jako przestrzenne wyobrażenia „obrazów otwartych”, uniwersalnych motywów doświadczenia świata, Mircea Eliade wprowadził pojęcia: „obraz środka”, „obraz drogi” i „obraz więzów” [82]. Obraz środka jest motywem uniwersalnym, w którym elementy składowe kompozycji porządkowane są wokół elementu nadrzędnego, zlokalizowanego w centrum układu. W obrazie drogi elementy budujące układ porządkowane są wzdłuż linii ukierunkowującej całe założenie, a w obrazie więzów – według hierarchii ważności relacji zachodzących między nimi. Według Carla Gustava Junga stanowią one odwzorowanie dynamicz-

²³³ Farma Jernaldergården w Ullandhaug z lat 350–550 składała się z trzech domostw otoczonych dodatkowo kamiennym murem [228; 241, s. 153].

nych procesów psychicznych, które otrzymują fizyczną postać w zależności od kontekstu miejsca, rzeźby terenu, klimatu, czasu i charakteru zamieszkującej je społeczności. Tak stają się przestrzenną manifestacją archetypów [146, 148]. Christian Norberg-Schulz jako jeden z pierwszych teoretyków architektury zauważył tę prawidłowość (czytelną również w jego rodzimym otoczeniu) dlatego zdefiniował *genius loci* następująco: „Są to strefy zawarte w strukturze krajobrazu, odznaczające się odrębnym charakterem, odpowiadające dającej się opisać strukturze. [...] Struktura ta opisywana jest w kategoriach miejsc, dróg i stref. [...] Każde założenie architektoniczne wyraża możliwości krajobrazu i artykułuje miejsca dane mu przez przyrodę” [194, s. 24]. W idei wskazano więc na niekwestionowany porządek przestrzeni i holistyczną naturę świata, zgodnie z którą przestrzeń egzystencjalna człowieka odwzorowuje *genius loci*, a przy tym zachowuje naturalną, hierarchiczną strukturę otoczenia. Obraz środka, widoczny w grupowych układach mieszkaniowych, stanowi równocześnie obraz ludzkiej psyche – Jaźni, czyli w rozumieniu Junga wielości w jedności oraz zogniskowania różnorodnych funkcji psychicznych wokół punktu centralnego [146]. Założenia w formie gniazda lub grona tworzą miejsca postrzegane przez człowieka jako *imago mundi*, obraz świata z punktem centralnym i osią – *axis mundi* przechodzącą przez środek wewnętrznego dziedzińca lub centrum skupiska domów. Całość odznacza się wyraźną granicą – *temenosem*, ograniczającą zamieszany obszar, postrzegany jako przestrzeń bezpieczna [49]. Obraz drogi widoczny jest w układach liniowych zabudowy towarzyszących drogom, rzekom i głębokim zatokom morskim oraz w sposobie organizacji przestrzeni siedliska ludzkiego. Występowanie takiego elementu jak chata noclegowa dla przygodnego turysty nawiązuje do motywu wędrówki, jest stałym elementem gospodarstw farmerskich. Te niewielkie budynki mają zwykle jednoprzestrzenne wnętrza mieszczące dwa miejsca do spania. W Norwegii obowiązuje prawo (norw. *Allemannsretten*), zgodnie z którym można spędzić noc w obrębie terenu prywatnego pod warunkiem niezakłócania spokoju ludziom, zwierzętom i przyrodzie. Zwyczaj ten wywodzi się z zamierzchłej przeszłości, gdy odizolowane od siebie i rozproszone po licznych dolinach gospodarstwa stanowiły jedyne miejsca odpoczynku i schronienia dla potencjalnych wędrówców [53].

Wschodnia Norwegia pod względem krajobrazowym to w przeważającej większości rozległe płaskowyże usiane jeziorami i rozrzeźbione głębokimi dolinami. Powszechną formą siedliska stała się tu zabudowa gniazdowa jednodziedzińcowa (norw. *inntun/uttun*) będąca próbą kosmizacji istniejącego otoczenia. Zwarty kształt założeń porządkował przestrzeń, stwarzał i podkreślał miejsce. Stanowił „ogrodzenie” bezpośrednio odzwierciedlające potrzebę funkcji i społecznego bycia razem. Układ grupowy w kształcie gniazda doprowadził do wykształcenia dwóch form zamieszkania: wspólnoty rodzinnej i sąsiedzkiej. Tworzyły je zróżnicowane i rozbudowane układy przestrzenne oparte jednak każdorazowo na podstawowym schemacie topologicznym miejsca zamieszkania definiowanym jako krąg domostw z wewnętrznym placem. W okręgach: Numedal, Hallingdal i Valdres wykształcił się typ o podwójnym, niere-

gularnym w kształcie wewnętrznym podwórzu gospodarczym (norw. *totun/dobbel-tunet*). Wokół pierwszego dziedzińca lokowano zwykle budynki mieszkalne i magazynowe, a dookoła drugiego – obiekty inwentarskie. Najwięcej tego typu gospodarstw występuje na północ od Oslo, w Gudbrandsdalen, rozległej dolinie otoczonej potężnymi górami. Większość występujących tu farm mogła mieć 100 lat temu nawet do 30 budynków [91, 213]. Do najbardziej znanych zachowanych założeń należą: Lesja Prestegard (1812, 1822, 1920–1929) w Lesja, Horda (1790–1799, 1898) i Søre Harildstad (1773–1779) w Heidal, Nedre Kvarberg (1725–1799, 1812, 1820), Valbjør (1700–1799, 1800–1850), Nigard-Sø’Sanbu (1700–1799) i Kleppe Nordigård (1623) w Vågå, Hågå (1700–1799) w Nord-Fron, Uppigard Sulheim (1500–1599, 1650–1699) w Lom, Kruke (1686–1699, 1800–1899) w Øvre Heidalen oraz dwudzięciocowa Bjørnstad (1709, 1870) w Vågå [90, s. 22–45, 60–75, 86–95, 98–111, 114–129, 132–143].

Tradycyjne wielobudynkowe grupowe założenia przestrzenne, pochodzące z wieku XVII, XVIII i XIX, można obejrzeć w skansenach rozsianych po całej Norwegii, m.in. w Maihaugen k. Lillehammer²³⁴, na półwyspie Bygdøy w Oslo, w Bergen i Kauganger.

XVIII-wieczna farma Bjørnstad z Vågå (obecnie eksponowana w skansenie Maihaugen k. Lillehammer) jest przykładem założenia o prosumpcyjnym charakterze, w sumie liczy 19 obiektów (il. 97). Gospodarstwo ma układ dwudzięciocowy. Wokół pierwszego podwórza skupione są trzy domy: dwa sezonowe (zimowy i letni) oraz kurna chata z centralnie usytuowanym paleniskiem²³⁵ (il. 97c). W tej części założenia wzniesiono również: spichlerz – tradycyjny *loft*, pracownię – warsztaty z rezerwą mieszkaniową na piętrze, stajnię, kuźnię i kurnik. Wokół odrębnego dziedzińca znajdują się wyłącznie pomieszczenia gospodarcze, tj.: stodoła, magazyny, schowki, obora, owczarnia i chlew (il. 97d). W bliskim sąsiedztwie zespołu zlokalizowano wolno stojącą saunę. Wszystkie obiekty grupowane wokół nieregularnych w kształcie dziedzińców odznaczają się różną wielkością, zbliżoną archetypową formą i jednolitym materiałem budowlanym. Do budowy zespołu użyto drewno i naturalny kamień. Zabudowania przekryto dachem, którego pokrycie stanowi darń na torfowym podłożu układanym na warstwie brzoźowej kory [53, 55].

²³⁴ Skansen De Sandvigske Samlinger na wzgórzu Maihaugen został założony w 1894 r. przez Andreea Sandviga. Jego silna determinacja dotycząca gromadzenia skarbów kultury wynikała z nasilającego się zjawiska wykupywania i wywożenia z kraju norweskich zabytków przez bogatych Szwedów. Powstało w ten sposób muzeum, które skupia ponad 100 zabytkowych, drewnianych budowli wraz z pełnym wyposażeniem wewnątrz. Są wśród nich także stare, gniazdowe gospodarstwa farmerskie mające niejednokrotnie kilkusetletnią historię [241, s. 74].

²³⁵ Kurna chata należy do najstarszych budowli naziemnych w Norwegii. Była to budowla jednoizbowa, bezokienna, o wieńcowej konstrukcji. Wejście lokalizowano w ścianie frontowej, kalenicowej. Doświetlenie wnętrza stanowił otwór w dachu, przez który wydostawał się dym z otwartego paleniska. Jedyne wyposażenie stanowiły ławy okalające izbę. Późniejsze rozwiązania charakteryzowały się dodatkowym gankiem przekrytym odrębnym dachem [15, s. 9].



a)



b)



c)



d)

Il. 97. Forma gniazdowa dwudzielnicowa o nieregularnym kształcie – gospodarstwo Bjørnstad z Vågå z XVIII w. obecnie eksponowane w Maihaugen k. Lillehammer:

a) strefa wejściowa, b) dziedziniec mieszkalny, c) dom mieszkalny zimowy i kurna chata, d) dziedziniec gospodarczy; (fot. E.C.)

We wschodniej części kraju gospodarstwa gniazdowe mają charakter głównie hodowlany i agroturystyczny. Integralną częścią farm hodowlanych są pasterskie szałas-y, często z osobno stojącą sauną, zlokalizowane na płaskowyżach Pallestova i Hardangervidda. Wiele z nich wykupywanych jest obecnie przez mieszkańców miast z przeznaczeniem na domki letniskowe (norw. *hytte*). Fieldowe płaskowyże porośnięte roślinnością tundrową z szarymi lub czerwonymi szałasami z drewna i kamienia rozciągają się na wysokości 800 m ponad poziomem wielkich dolin, gdzie położone są właściwe gospodarstwa farmerskie. Rozwijająca się turystyka wpływa na oblicze i sposób funkcjonowania farm. Wschodnia część kraju jest chętnie odwiedzana przez turystów, stąd część tych struktur uległo transformacji w kompleksy hotelowe lub powstały przy nich campingi. Do najbardziej znanych agroturystycznych gospodarstw należy XI-wieczna farma Elveseter u stóp masywu Jotunheimen. Farma Aasletten w Øyer, w dolinie rzeki Lågen zaadaptowana została na pensjonat (il. 98). Obok niej

wniesiono domki campingowe. W malowniczej, szerokiej dolinie rzeki Otta rozrzucone są niewielkie gospodarstwa, które z wstęgami pól i sadów tworzą barwne skupiska zabudowy na tle surowych i potężnych gór. Zarówno w rejonie Lillehammer (wschodnia Norwegia), jak i Strynu (Fiordy Zachodnie) można spotkać układy gniazdowe o bardziej regularnym kształcie wewnętrznego podwórza (il. 99).



a)



b)

Il. 98. Forma gniazdowa jednodziedzińcowa o regularnym kształcie – gospodarstwo Asletten zaadaptowane na pensjonat i camping w Øyer: a) widok części mieszkaniowej, b) widok na spichlerz i pomieszczenia gospodarcze; (fot. E.C.)



a)



b)

Il. 99. Forma gniazdowa jednodziedzińcowa o regularnym kształcie: a) w Lillehammer, b) w rejonie Strynu; (fot. E.C.)

W północno-zachodniej części kraju ukształtował się typ zagród gniazdowych otwartych, o kwadratowej formie dziedzica (norw. *åpent firkanttun*), a w okręgu Trøndelag – układ domknięty (norw. *lukket firkanttun*), w nim tradycyjne gospodar-

stwa składają się z pomalowanego na biało dwukondygnacyjnego domu mieszkalnego o wydłużonym kształcie (norw. *trønderlån*), krytego skośnym dachem i lokalizowanego zwykle na wzniesieniu, oraz z niskich budynków gospodarczych w kolorze głębokiej czerwieni (il. 100). Najwięcej tego typu farm znajduje się w równinnym rejonie rolniczym Trondheimsfjorden [245].



a)



b)

Il. 100. Forma gniazdowa o regularnym kształcie w rejonie Trøndelag:

a) wydłużony dom typu *trønderlån*, b) dobudowana od frontu część o funkcji agroturystycznej; (fot. E.C.)

W okręgu Nordland farmy od XVIII w. związane były z działalnością rolniczą lub portem. Niektóre z nich mogły liczyć nawet ponad 20 zabudowań, np. pochodząca z 1660 r. Sjønstå Gård k. Fauske. W 1776 roku gospodarstwo podzielono na dwa: Øvergården z 11 budynkami i Nergården z 10 domami. Najstarsze zabudowania wzniesiono w konstrukcji wieńcowej, a dachy pokryto darnią. W obrębie klastra istnieją jeszcze 22 budynki przylegające do wewnętrznego dziedzińca i stoczni. Miejsce to od 2005 r. jest częścią krajobrazu kulturowego. Inny przykład to Kjerringoy Handelssted z XIX w. k. Bodø – farma stanowiąca wzorcowy model północnej norweskiej osady targowej. Powstała na miejscu wcześniejszej struktury, pochodzącej z początku XVII w., położonej w bliskim sąsiedztwie brzegu morza z budynkami stoczni. Założenie o formie półotwartej składa się z 15 domów zgrupowanych w klastrze wokół dziedzińca ogrodowego z ciepłolubnymi drzewami i warzywnikiem [254, 330].

W okręgu Setesdal i Telemark oprócz gospodarstw gniazdowych pojawiają się odmienne w formie układy. Tam, gdzie wielkie doliny wciskają się między strome zbocza skalistych gór i ulegają wyraźnemu zwężeniu, zabudowa mieszkaniowa przechodzi w liniową formę dominującą w tej części kraju (norw. *rekketun*). Układy te charakteryzują się szeregowym ustawieniem budynków tworzących gospodarstwo (il. 101). Woda jako stały element krajobrazu występuje tu w postaci rzek i potoków – staje się rdzeniem i niejednokrotnie inspiracją dla tego typu założeń. Szeregi domów

tworzą krótkie pasma zabudowy ciągnące się wzdłuż dróg i strumieni lub są usytuowane na wzniesieniach. W układach tego typu wydaje się najbardziej czytelny związek między miejscem a drogą stanowiący odzwierciedlenie podstawowej zasady obecnej w norweskich krajobrazach.



Il. 101. Forma szeregową (na drugim planie)
– gospodarstwo w rejonie Fiordów Zachodnich (fot. E.C.)



a)



b)

Il. 102. Forma grona: a) gospodarstwo nad Geirangerfjord (fot. E.C.),
b) gospodarstwo przy wodospadzie Tvindefossen k. Voss (fot. Anna Wojtas-Harań)

Na zachodzie kraju o postrzępionej linii wybrzeża poprzecinanej głębokimi zatokami morskimi – fiordami wcinającymi się głęboko między góry, zabudowa uzyskuje jeszcze bardziej zwartą formę. Nieregularny układ budynków tworzy kształt grona

mniej lub bardziej rozproszonego, w zależności od ukształtowania terenu (norw. *klyngetun*). Takie farmy występują w zach. Setesdal, Røldal, Hardanger, Voss, Romsdal i zach. Trøndelag [7]. Grono stwarza możliwość swobodnej koncentracji elementów wykorzystujących niewielkie fragmenty wypłaszczeń na skalistych zboczach (il. 102).

Farmerskie kompozycje wieloelementowe wyrażają kosmizację miejsca potwierdzającą nietrwałość wszystkich zjawisk we wszechświecie. Zmienność otaczającej rzeczywistości (w tym także powszechne doświadczenie zmienności ludzkiego ciała) oznacza, że zależy ona od określonych czynników. Środowisko mieszkaniowe jest tworzone, kształtowane, przeobrażane i podlega rozpadowi w zależności od aktualnych uwarunkowań. Jest ono częścią większej całości, jej integralnym elementem składowym, który na nią oddziałuje i równocześnie podlega jej wpływowi. Jego istnienie jest procesem dynamicznym – powstaje, różnicuje się, rozbudowuje w przestrzeni lub z braku dogodnych warunków obumiera. To, co zwraca szczególną uwagę w norweskiej architekturze, to występowanie ciągłości przestrzennej miejsca. Na bazie pierwotnej struktury powstaje kolejna i następna będąca zawsze jej kontynuacją i doskonałym dopełnieniem. Dobrym tego przykładem są gospodarstwa farmerskie – siedlisko ludzkie stanowi tu proces połączonego pola, na które składają się: rzeźbiarsko ukształtowana forma założenia mieszkaniowego, struktura społeczna zamieszkującej ją społeczności oraz *genius loci* wyrażający uwarunkowania miejsca. Wiele spośród współczesnych gospodarstw farmerskich ma długoletnią historię ukazującą wielokrotną transformację ich struktury. Kompilacja luźno ustawionych budynków o zróżnicowanym przeznaczeniu pozwala niejednokrotnie dostrzec elementy całkiem nowe i te tworzące wcześniejsze oblicze zespołu. Są to z reguły finezyjne w kształcie spichlerze (norw. *lofty*) oraz dawne domy mieszkalne o charakterystycznym układzie pomieszczeń i konstrukcji²³⁶. W obrębie działki siedliskowej wznoszono w przeszłości dwa typy domów służących zamieszkaniu, użytkowanych odpowiednio w sezonie letnim i zimowym²³⁷. W rejonach północnych kraju podział ten obowiązuje do dziś,

²³⁶ Niektóre zachowane domy mieszkalne pochodzą z XVII–XIX w. Najstarsze mają rzut złożony z trzech pomieszczeń: przedsionka, głównej izby i alkierza. Z przedsionka, dostawionego do ściany kalenicowej, wchodziło się do głównego pomieszczenia (norw. *stua*), które sięgało dachu. Stąd pierwotnie uchodził dym z otwartego paleniska, potem stawiano tam kominek. Główna izba łączyła się z alkierzem. Strop znajdował się bezpośrednio nad nim – tu lokalizowano miejsca do spania. Późniejsze budynki uzyskały symetryczne rozplanowanie z wejściem w formie ganku w ścianie kalenicowej. Zachowało się też wiele dwukondygnacyjnych domów z kominkiem. Charakteryzowały się one tym, że schody prowadzące na piętro znajdowały się przy ścianie kalenicowej w obudowanym pomieszczeniu [252, s. 42, 43].

²³⁷ Dom użytkowany zimą odznaczał się masywnością formy i często był pozbawiony okien. Ciężka, wieńcowa konstrukcja nadawała budowli rzeźbiarski charakter. Domostwo letnie z zabudowaną ażurową ścianą galerią charakteryzowało się lekkością, otwartością na świat, przestronnością i większą dostępnością światła [213].

tyle że w obrębie jednego domu mieszkalnego (norw. *innhus*²³⁸) – latem mieszka się w części dolnej i górnej, a zimą tylko w górnej.



a)



b)



c)

Il. 103. Forma gniazdowa jednodzieńcowa o nieregularnym kształcie
– gospodarstwo nad jeziorem Strynsvatnet k. Strynu: a) widok ogólny, b) dziedziniec wewnętrzny,
c) dawna stodoła zaadaptowana na pokoje noclegowe dla turystów; (fot. E.C.)

W wyniku specjalizacji funkcji i zmian typu gospodarki farmy ulegają ciągłym przeobrażeniom. Największe zmiany miały miejsce pod koniec XIX w. W związku z mechanizacją prac gospodarskich i składowaniem dużej ilości słomy powstały duże budynki stodoł – ze stajniami na parterze i magazynami na poddaszu. Obecnie wiele

²³⁸ Norw. *innhus* – budynek mieszkalny, ale też magazyn produktów spożywczych i pomieszczeń do spania w zagrodzie [213].

gospodarstw jest adaptowana na cele agroturystyczne. Powstają przy nich także pola campingowe, czym nadają założeniom niepowtarzalny urok i całkiem nowy wygląd. Wielkowieściowe stodoły pełnią dziś funkcję stolarni, składów drewna, zajazdów czy gospód. Przykładowo w dawnej zagrodzie Hasle Gård w rejonie Sondefjord (z lat 1860–1920) domy mieszkalne zaadaptowano na hotel i restaurację, a w dawnej stodole urządzono sklep, winiarnię i dodatkowe pokoje do wynajęcia. Farma nad jeziorem Strynsvatnet k. Strynu składa się z trzech domów mieszkalnych, stodoły i chaty noclegowej (il. 103). Dzisiaj cały zespół został przystosowany do funkcji agroturystycznych. Po roku 2000 pojawił się nowy kierunek adaptacji dawnych farm hodowlanych i rolniczych, utrzymany w nurcie głębokiej ekologii i odczytywany jako transformacja dawnej struktury farmerskiej i jej otoczenia w ekowioskę (norw. *økotun*)²³⁹ [307].

Kompozycja wieloelementowa budowana z różnej wielkości form, dopełniających się funkcjonalnie, staje się również inspiracją dla współczesnych realizacji. Projekt autorstwa Brendeland & Kristoffersen Arkitekter zatytułowany *Aktivhus* (realizacja 2012) usytuowano w bezpośrednim sąsiedztwie tradycyjnego gospodarstwa o układzie gniazdowym w Stjøvdal. Założenie zostało wymodelowane z wykorzystaniem wewnętrzno dziedzińca, dzięki czemu uzyskano materialną granicę między dwiema kategoriami przestrzeni, powiązaną z kubaturą obiektów mieszkalnych. Układ odwzorowuje archetypową formę nie tylko w sposobie organizacji przestrzennej, lecz także w charakterze zastosowanych materiałów wykończeniowych oddających zasadę relacji wewnętrzne – zewnętrzne. Do wykonania elewacji użyto materiał w ciemnym odcieniu, a wewnątrz obłożono jasnym drewnem zestawionym z bielą ścian.

W otwartym krajobrazie napotkać można również wielokubaturowe obiekty zestawiane z tłem na zasadzie kontrastu lub podobieństwa, które stanowią niejednokrotnie wizytówkę i dominantę przestrzenną miejsca.

3.5. Budynek o cechach rzeźbiarskich w otwartym krajobrazie

Obiekty kształtowane zgodnie z zasadą organicznej strukturalności względem otoczenia podkreślają naturalne formy obecne w norweskim krajobrazie, takie jak: wcinające się głęboko w morze zatoki, półwyspy, cyple i groble, a także rysujące się miękko górskie szczyty. Kształtowana w ten sposób architektura umożliwia tworzenie kształtów pełnych ponadczasowych treści, akcentujących potencjał miejsca i pozostających w głębokich relacjach z naturą. Współczesne obiekty użyteczności publicznej zawdzięczają swoje piękno powszechnej idei przenikania się i łączenia – architektury, sztuki i natury. Ważną rolę odgrywają w tej symbiozie dwa stałe elementy, obecne

²³⁹ Więcej na ten temat w p. 5.4.1.

w norweskim krajobrazie, są nimi: góry i woda. Szczególne znaczenie mają miejsca, których przestrzeń została w taki sposób zaprojektowana, aby podkreślić jej związki z przeszłymi wydarzeniami i kulturą oraz ściśle do niej przypisanymi wybitnymi osobowościami. Mogą one również akcentować fenomen przyrodniczy występujący w lokalnym środowisku.

Budynek wykazujący cechy rzeźbiarskie, podobnie jak instalacja w otwartym krajobrazie, może funkcjonować w przestrzeni na zasadzie kontrastu, kamuflażu lub podobieństwa. W pierwszym przypadku odcina się on od tła – otoczenia przez nietypowy dla danego miejsca kształt, kolor czy fakturę. Jako kamuflaż obiekt zostaje częściowo ukryty w naturalnych formach krajobrazu, zachowuje jednak swój odrębny charakter. Stonowane i wykonane z rodzimych materiałów założenie natomiast, na podobieństwo reliefu, całkowicie lub częściowo ukryte w terenie wtapia się w tło i staje się wyróżnialne dopiero z bliska.

W budynkach o cechach rzeźbiarskich występuje odpowiednio zaaranżowana, wewnętrzna przestrzeń odznaczająca się własną plastyką i charakterem. Obiekty kulturalne związane z wybitnymi indywidualnościami (m.in.: Muzeum Pettera Dassa w Alstahaug (arch. Snøhetta AS, realizacja 2007) i wspomniane Centrum Knuta Hamsuna w Hamarøy (arch. Steven Holl i LY Arkitekter, realizacja 2009) oraz te nawiązujące do kultury, tradycji i przyrody danego regionu, np. Muzeum Rybołóstwa w Karmøy (arch. Snøhetta, realizacja 1998), Muzeum Saamów Varanger w Nesseby – Unjárga (arch. Kjell Borgen i Bing Lorentzem, realizacja 1995, rozbudowa 2003), Centrum Kultury Saamów w Kautokeino (BORACH Arkitekter, realizacja 1981), Muzeum Archeologiczne Hedmarku w Hamar (arch. Sverre Fehn, realizacja 1967–2005), Muzeum Lodowców w Aukrust (arch. Sverre Fehn, realizacja 1992–1995) i Centrum Arktyki w Hammerfest (arch. a-lab, realizacja 2009)) pełnią rolę Muzeów Narodowych skupiających na sobie zainteresowanie turystów z całego świata. Obiekty te stały się przysłowiowym kamyczkiem inicjującym rozwój miejsc i reaktywującym lokalne społeczności²⁴⁰.

Muzem Rybołóstwa (norw. Fiskerimuseum) w Karmøy o surowej prostej formie jest usytuowane na skalistym wzniesieniu. Zgodnie z ideą kontynuacji budynek niczym roślinę powiązано z ziemią, która stanowi jego naturalną podwalinę. W efekcie ta minimalistyczna forma założenia działa w przestrzeni na zasadzie kontrastu – podkreśla dziki i odludny krajobraz tego regionu. Budynek muzeum charakteryzuje się jedynym dużym przeszkleniem otwierającym przestrzeń wystawienniczą w kierunku morza. Ukierunkowanie przestrzeni we wnętrzu pozwala skupić uwagę zwiedzających na ekspozycji korespondującej z miejscem – jego kulturą, ale też i z rozciągającą się za oknem wodą. Zwarty kształt kostki dobitnie je podkreśla i niczym kapsuła czasu przenosi potencjalnego obserwatora w inne, odległe, związane tematycznie z prezentowaną ekspozycją.

²⁴⁰ Więcej na ten temat w podrozdz. 5.2.

Muzeum Pettera Dassa (norw. Petter Dass-museet) w Alstahaug, w okręgu Nordland, to przykład obiektu w znacznej części ukrytego w górskiej grani, łagodnie opadającej w kierunku fiordu. Budynek muzeum został perfekcyjnie wkomponowany w naturalną skałę przez wypełnienie wyciętej w niej pustej przestrzeni prostą, minimalistyczną formą o dwóch transparentnych ekranach elewacji. Pozostawiła ona wzdłuż jednej ze skalnych ścian dwumetrowe przejście na taras widokowy. Interesujący rezultat uzyskano dzięki zestawieniu tego naturalnego rysunku skały z obłożoną blachą odbijającą otoczenie fasadą budynku. Z drugiej strony obiekt ściśle przylega do naturalnej grani. Stąd można się dostać schodami zewnętrznymi na pierwszą kondygnację uformowaną trójpoziomowo i mieszczącą przestrzenie ekspozycyjne. Wtopienie obiektu w naturalnie ukształtowane zbocze oraz efekt odbicia, uzyskany dzięki zastosowanym materiałom, umożliwiły częściowe jego ukrycie w otaczającym środowisku. „Bryła Muzeum – pisze Nina Berre – zmieniła profil terenu i przedefiniowała tamtejszy pejzaż” [269, s. 50]. Krajobraz złagodził kontury założenia, które stało się jego integralnym elementem. Nowoczesna, przeszklona fasada muzeum wyłania się ze skalnej grani na podobieństwo cennego dzieła sztuki oprawionego w kunsztowne ramy. Stanowi ona rozcięcie w krajobrazie definiowane jako łącznik między dwiema kategoriami przestrzeni: przestrzenią uwarunkowaną historycznie i otwartym krajobrazem, załącznikiem nowych możliwości [61]. W tym celu część parteru mieszcząca przestrzeń konferencyjno-seminaryjną z gastronomią została przeszklona na przeszwał. Dzięki temu uzyskano efekt połączenia widoku na wodę i niebo (symbolizujące przyszłość) z widokiem na miejscowy, zabytkowy kościół, cmentarz przykościelny i historyczne zabudowania plebanii z XVIII w. (symbolizujące przeszłość). Zaprojektowana forma stanowi zatem swego rodzaju pomost między przeszłością i przyszłością tego miejsca, jest continuum przestrzennym środowiska, w którym żył i tworzył norweski poeta Petter Dass na przełomie XVII i XVIII w. Obiekt ten można również rozpatrywać jako łącznik między środowiskiem naturalnym i kulturowym²⁴¹. Intencją projektanta było zintegrowanie budynku z krajobrazem przy użyciu takich materiałów budowlanych, jak: beton, stal i szkło. Zastosowane przeszklenia od strony cmentarza i zatoki Alstahaugvågen wzmacniają efekt ścisłego związku budynku z naturą. Mieszczą się w nim: przestrzenie wystawiennicze, biurowe i konferencyjno-seminaryjne z gastronomią – wszystkie wprowadzają potencjalnego użytkownika w przestrzeń twórczości Pettera Dassa [330]. W bezpośrednim sąsiedztwie Muzeum, w terenie odkrytym zaprojektowano instalację z pogranicza rzeźby i architektury zatytułowaną: *Jesteś tutaj // Jesteś tutaj* autorstwa dwóch norweskich artystek – Ann Kristin i Grethe Irene Einarsen. Rzeźbom wykonanym z nierdzewnej stali, odbijającym niczym lustro budynki i fragmenty krajobrazu nadano formy antropomorficzne, animalistyczne i kubistyczne. Uzyskany dzięki tworzywu, z którego zostały wykonane, efekt lustra nadaje tym kształtom nierealny, efemeryczny i surrealistyczny charakter. Wciąż zmie-

²⁴¹ Więcej na ten temat w podrozdz. 5.2.

niający się odbity w nich obraz ma na celu uwrażliwić obserwatora na lokalne środowisko przyrodnicze i kulturowe, cyklicznie odmieniające swój wygląd w zależności od pory roku [330].

Rzeźbiarska forma obiektu może funkcjonować w przestrzeni otwartej również na zasadzie „empatii”, tworzy wówczas z tłem spójną i komplementarną całość. Staje się to możliwe dzięki zaprojektowanej, odpowiedniej skali założenia lub rozbiciu go na mniejsze formy z wykorzystaniem naturalnych, rodzimych materiałów wykończeniowych.

Muzeum Saamów Varanger (norw. Varanger samiske museum) usytuowane jest w Nesseby – Unjárga, w rejonie Finnmark, w bliskim sąsiedztwie terenów mieszkaniowych Saamów. Dookoła założenia rozciąga się otwarty krajobraz porośnięty jedynie brzozaami. Muzeum działa przez cały rok jako centrum sztuki dla lokalnej społeczności, mieści następujące funkcje: hol, kawiarnię, punkt informacyjny, przestrzenie ekspozycyjne i biura. Parterowy budynek o mocno rozrzeźbionej formie jest przykładem architektury ziemi, funkcjonującym w krajobrazie właśnie na zasadzie „empatii”. Przekryto go skośnymi dachami miejscowo pokrytymi darnią, a ściany zewnętrzne obłożono drewnianymi panelami o ciemnym odcieniu i pionowej artykulacji. Jedynie w okolicach okien i strefy wejściowej zastosowano barwne, zdecydowane akcenty, w tradycyjnych saamskich kolorach: żółtym, zielonym, czerwonym i niebieskim. W patio umieszczono na jednej ze ścian grafikę saamskiego artysty Aage Gaupa – abstrakcyjną kompozycję, malowaną czerwoną farbą na desce. Obraz stanowi serce całego układu i ważny punkt orientacyjny jego wewnętrznej przestrzeni. Na posadzkach zastosowano wykończeniowy łupek. W miesiącach letnich pionowa artykulacja ścian i miękkie wykończenie darnią dachów sprawiają, że obiekt wtapia się w krajobraz. Zimą natomiast, gdy śnieg pokrywa wszystko dookoła, budynek staje się częścią krajobrazu i jest całkowicie niewyróżnialny z tła [330].

W założeniu Nordycki Dom (ang. The Nordic House; arch. Ole Steen, realizacja 1983) na Wyspach Owczych (Dania) dużą kubaturę obiektu rozwiązano dzięki rozbiciu i przekształceniu jego formy w miniaturowy krajobraz. Budynek ten stanowi przykład architektury ziemi wpisującej się w lokalne środowisko o charakterystycznych wzgórzach, porośniętych bujną trawą. Jedynie pasy szkła i stali, widoczne w szarej skale, informują o mieszczącej się w głębi ziemi użytkowej funkcji. Całe założenie przekryto łagodnie wznoszącymi się i opadającymi darniowymi dachami. Podobną zasadę, opierającą się na efekcie „empatii”, zastosowano w Centrum Kultury Saamów (norw. Kautokeino Kulturbygg) w Kautokeino. W otwartym krajobrazie wzniesiono dużą formę, nawiązującą kształtem do tradycyjnego namiotu *lavvo*, rozbitą jednak na mniejsze, piramidalnie ukształtowane kubatury, które tworzą sztuczny, miniaturowy krajobraz o bogatej tektonice [330].

Muzeum Archeologiczne Hedmarku (norw. Hedmarksmuseet) w Hamar to założenie powstałe na bazie reliktywów wcześniejszych budowli – ruin XIII-wiecznego pałacu biskupiego i dawnych XVIII-wiecznych folwarcznych zabudowań. Obiekt ten jest

doskonałym przykładem organicznej strukturalności widocznej w łączeniu i wzajemnym przenikaniu się materiałów i form architektonicznych, pochodzących z różnych przedziałów czasowych, z rzeźbiarsko uformowanym terenem. W rezultacie uzyskano założenie na planie czworoboku z wewnętrznym dziedzińcem, w którego obrębie zaprojektowano plastycznie ukształtowaną, betonową rampę wprowadzającą gości odwiedzających budynek do wnętrza i prowadzącą ich przez atrakcyjnie zaaranżowane przestrzenie ekspozycyjne. Elementami zaakcentowanymi w idei muzeum są – czynnik czasu i związki z naturą. Materiały i związane z nimi formy architektoniczne reprezentujące przeszłość to kamień i drewno (budujące ściany obiektu) oraz rzeźbiarskie fragmenty ruin w obrębie dziedzińca i w formach sklepień, a także w otwartej więźbie dachowej. Współczesne natomiast to beton, szkło i stal widoczne w konstrukcjach służących ekspozycji artefaktów, czyli betonowej rampie i wewnętrznych, szklano-stalowych instalacjach wsporczych, a także nowych, wertykalnie ukształtowanych fragmentach elewacji (il. 104). W bezpośrednim sąsiedztwie muzeum znajduje się skansen ze zbiorami zabytkowych budynków i sprzętów farmerskich z XVIII w. i XIX.



Il. 104. Muzeum Archeologiczne Hedmarku (norw. Hedmarksmuseet) w Hamar (fot. E.C.)

Norweskie Muzeum Lodowców (norw. Norsk Bremuseet) w Aukrust, k. Balestrand stanowi harmonijnie zestrojone z tłem continuum przestrzenne. Obiekt zlokalizowano na malowniczym płaskowyżu wyrzeźbionym przez lodowiec Jostedalsbreen, tuż u jego podnóża i u wejścia do fiordu Fjærland. Forma obiektu tworzy z tłem – fiordem i lodowcem na szczycie oraz stromymi zboczami masywu górskiego, spójną i komplementarną kompozycję przestrzenną. Wrażenie jedności naturalnych form i tej wykreowanej przez naturę potęgują odpowiednio dobrane materiały budowlane i wykończeniowe – drewno, beton i szkło, oraz linearnie rozciągnięta w przestrzeni bryła

całego założenia. Dzięki temu obiekt staje się integralną częścią formy lodowca. Wrażenie to potęgują znajdujące się w jego bezpośrednim sąsiedztwie rzeźby animalistyczne przedstawiające mamuty, które przenoszą obserwatora w czasie – do epoki lodowcowej. Muzeum Lodowców, stanowiące punkt centralny w panoramie Fjærland, jest hołdem złożonym naturze dzięki elastycznemu dopasowaniu się do jej naturalnie ukształtowanych form i rytmów, tworzeniu w jej duchu i dla niej samej. Podobne odniesienia odnaleźć można w bryle i organizacji przestrzeni Centrum Arktyki (norw. Arktisk Kultursenter) w Hammerfest [330].

Budynki o cechach rzeźbiarskich jako formy nieinwazyjne, kształtowane na podstawie adekwatnych do sytuacji rozwiązań i archetypów przestrzeni mogą wspierać rozwój infrastruktury i turystyki w obrębie lokalnych środowisk. Odgrywają one znaczącą rolę w budowaniu narodowej tożsamości oraz umacnianiu związków z naturą i rodzimą kulturą, stają się Muzeami Narodowymi²⁴² – rozpoznawalnymi znakami miejsc i niejednokrotnie ich przestrzennymi dominantami.

Zmiana tła eksponowanego obiektu z otwartego krajobrazu na przestrzeń zurbanizowaną tworzy nowe relacje strukturalne z otoczeniem. Krajobraz kulturowy nasycony jest lokalnymi archetypami definiującymi miejsca, które wprowadzają narrację i nadają im ciągłość, jednocześnie zapewniają trwanie w czasie. Tłem dla kreowanego dzieła staje się zarówno przestrzeń wewnętrzna obiektów, jak i zewnętrzna warunkująca ich specyfikę i ostateczny charakter.

²⁴² Więcej na ten temat w podrozdz. 5.2.

4. Architektura i rzeźba w krajobrazie zurbanizowanym

4.1. Projekt artystyczny – element kreujący krajobraz kulturowy

Przestrzeń sztuki czasami niepostrzeżenie przechodzi, czasami ostentacyjnie wkracza w przestrzeń architektury i podobnie przestrzeń architektury przechodzi w przestrzeń sztuki.

Leszek Maluga [173, s. 189]

Działalność artystów i architektów odgrywa duże znaczenie w procesie napełniania treścią zaprojektowanych przestrzeni, zwłaszcza jeśli ich skala znacznie przerasta skalę człowieka. Dotyczy to zarówno przestrzeni miejskich (m.in.: parków, ulic, promenad, dziedzińców i placów), jak i wielkowymiarowych obiektów, których przeznaczenie i sposób użytkowania w sposób znaczący ogranicza i narzuca rygorystyczne wymogi co do rozwiązań przestrzennych i estetycznych. Nadanie przestrzeni architektonicznej ludzkiej skali oraz cech organicznej strukturalności będącej częścią większej całości, tak bliskiej obrazowi natury, jest zadaniem, jakie może być realizowane na kilka sposobów. Jest nim na przykład dodanie do struktury kompozycyjnej miejsca elementu o cechach rzeźbiarskich bądź też uczynienie istniejących już form formami o takich cechach. W obu przypadkach zaakcentowany zostaje charakter kontekstu przestrzennego odczytywanego w dominujących kierunkach (tworzących jego strukturę), barwach i fakturach. Elementem dodanym do miejsca może być artystyczny projekt, czyli rzeźba figuralna, animalistyczna lub abstrakcyjna, a także kompozycja rzeźb o różnym stopniu uporządkowania, następnie obiekt z pogranicza rzeźby i instalacji architektonicznej lub małokubaturowa forma łącząca w sobie cechy budynku i rzeźby.

Kiedy rozpatruje się kontekst miejsca – stanowiący zewnętrzną strukturę przestrzenną dla wykreowanego dzieła – należy rozgraniczyć go na zewnętrzną, otwartą przestrzeń i wewnętrzną, już w obrębie większej formy architektonicznej. Obiekt

rzeźbiarski w każdej z nich akcentuje strukturę miejsca, a elementy, które te przestrzenie tworzą w relacji z nim, wzmacniają jego ekspresję. Szczególną rolę kompozycyjną odgrywa tektonika terenu oraz faktury i kolory innych form przestrzennych, w tym tych naturalnych, jak: woda, skały i zieleń tworzące tło. Działania rzeźbiarskie w obrębie wielkokubaturowych budynków polegają na transformacji ich wnętrza na przykład przez zmniejszenie optyczne wielkości płaszczyzn ścian i sufitów dzięki zabiegom plastycznym, zmianę odczucia długości przejść i korytarzy, a także wyglądu elewacji przy zastosowaniu rozwiązań multimedialnych, „rzeźbienia światłem” i efektu zaskoczenia w postaci punktowych kompozycji plastycznych zapewniających identyfikację i orientację w przestrzeni. We wszystkich tych działaniach można dostrzec szczególną równowagę między inspiracją czerpaną z kontekstu miejsca a twórczą innowacyjnością niosącą nowe treści wzbogacające *genius loci*. Nina Berre określa tę właściwość „podwójną skłonnością norweskich architektów do wykorzystywania, ugruntowanych tradycją budowania, zdolności adaptacyjnych obiektów do zróżnicowanej topografii terenu, połączonej z umiejętnością przededefiniowania tejże tradycji, w celu osiągnięcia nowatorskiego efektu”²⁴³.

Punktem wyjścia do zrozumienia roli współczesnego norweskiego rzeźbiarstwa w kreowaniu różnych pod względem charakteru kontekstów przestrzennych składających się na całościowy obraz miasta jest jego historyczna ewolucja. Tło przemian historycznych wpływało w dużym stopniu na charakter powstającej w danym okresie rzeźby, jej funkcję oraz relacje z preferowanym rodzajem otoczenia. Począwszy od XIX wieku aż do późnych lat XX, zarejestrowano w Norwegii widoczny wzrost ilościowy przedstawicieli klas wyższych. Bezpośrednim tego następstwem było zwiększenie ilości klasycznych rzeźb figuralnych, które uzyskały status „powiernika ideałów klas wykształconych” [298, s. 1]. Za szczególny wyraz tej postawy uważany jest park Gustava Vigelanda²⁴⁴ (norw. Vigelandsparken) w Oslo odczytywany jako odwzorowanie „interpretacji ludzkiego cyklu życia” [298, s. 1]. Arve Bringaker zwraca uwagę na występującą w założeniu nowatorską manierę w sposobie użycia przez artystę granitu, umożliwiającą uzyskanie znacznie prostszej formy rzeźby w porównaniu z wizerunkami wykonanymi z brązu. W celu porównania obu technik stosowanych przez rzeźbiarza można przytoczyć podobiznę Bjørnstjerne Bjørnsona zrealizowaną w Teaterparken w Bergen (realizacja 1917) oraz dzieło autorstwa Ingebrigta Vika przedstawiające kompozytora Edwarda Griega w Byparken w Bergen (realizacja 1917). Bringaker podkreśla też umocnienie przez Vigelanda koncepcji „figuralnej

²⁴³ W oryginale: ‘This is due to several factors that include the ability of Norwegian architects to make use of traditional skills in adapting buildings to topographically demanding terrain, and the same time being able to redefine tradition to achieve innovative results’ [N. Berre, za: [239, s. 1]].

²⁴⁴ G. Vigeland właśc. Gustav Thorsen (1869–1943) norweski rzeźbiarz, uczeń Rodina, tworzył pod koniec XIX w., twórca rzeźb symbolicznych i secesyjnych. Wypracował specyficzną odmianę symbolizmu opartą na naturalistycznym studium ludzkiej postaci. W zbiorach polskich znajduje się jedyna rzeźba artysty *Pocafunek* (gips, 1897) w Muzeum Narodowym w Krakowie [241, s. 51; 305].

reprezentacji”, która stała się ważnym wyznacznikiem wpływającym przez kolejne dziesięciolecia na rolę rzeźby w krajobrazie kulturowym Norwegii [298, s. 1].

Część parku Frogner, nazywana parkiem Gustawa Vigelanda, tworzona była na przestrzeni 30 lat (realizacja 1914–1944) – stała się ostatecznie niezwykle kompozycją przestrzenną zachęcającą potencjalnego obserwatora do refleksji nad ludzkim losem i przeznaczeniem. Prace nad liczącym około 80 ha założeniem rozpoczęto w 1907 r., a zakończono w latach 40. XX w. (były kontynuowane później, już po śmierci Vigelanda). Pierwotnie artysta miał wykonać tylko projekt fontanny, z czasem jednak park został miejscem realizacji większości jego rzeźb, które stały się punktem wyjścia dla kompozycji o wielowątkowych treściach ideowych [89]. Vigeland fascynował się ludzkim ciałem, upatrywał w nim naczynie potężnych emocji, erotycznych doznań i egzystencjalnego niepokoju. Wpływ Auguste’a Rodina widoczny jest w filozofii artysty, w której studiowanie ludzkiej cielesności jest kluczem do „pogłębionej refleksji duchowej” [282, s. 1]. Najwcześniejsze jego prace wykonane w brązie są do pewnego stopnia inspirowane dziełami Rodina [298]. W parku znajduje się 212 rzeźb – składa się na nie prawie 600 postaci wykonanych z granitu, brązu i kutego żelaza. Wszystkie przedstawiają etapy ludzkiego życia oraz związane z nimi stany emocjonalne człowieka. Wiele z nich nawiązuje do złożonych relacji między mężczyzną a kobietą. Stanisław Przybyszewski w książce *Na drogach duszy* tak opisuje te „pełne biologicznej energii” rzeźby: „Splot dwóch ciał w jedno wielkie święto instynktu, chwila świętej miłości, w której człowiek z trzech wymiarów wchodzi w inny świat, staje się bezczasową, bezprzestrzenną, metafizyczną istotą, zlewa się z całą naturą i zapada się w wieczność. [...] Sztuka Vigelanda nie ma nic wspólnego z nowymi prądami, [...] nie jest ani starą, ani nową, jest po prostu sztuką: życiem, namiętnością, szałem i głębią, jest objawieniem duszy” [212, s. 68]. Rzeźbiarz operuje miękką linią, upodabnia swoje kompozycje do form organicznych, dzięki czemu podkreślają one poczucie więzi z naturą.

Przewodnym motywem w parku Gustava Vigelanda jest droga w obrębie określonego granicami miejsca. Łączy ona zorganizowane wzdłuż jednej osi strefy oznaczające się różnym charakterem. Każdy odwiedzający to interesujące założenie odbywa swoistą wędrowkę, od jednego punktu do następnego, na podobieństwo kolejnych stopni wtajemniczenia w istotę życia i ludzkiego losu. Artysta posługuje się motywami symbolicznymi, takimi jak: most, źródło, schody, krąg i oś świata. Buduje z nich scenerię, w której rozmieszcza własne rzeźby i w ten sposób zaludnia wykreowany przez siebie świat. Jest on rządony przez naturalne procesy i cykle, jakim podlegają wszystkie bez wyjątku formy życia, także człowiek.

U wejścia do założenia ogrodowego znajduje się kamienny most (il. 105) zawieszony nad taflą zbiornika wodnego z ustawionymi po obu jego stronach 58 rzeźbami z brązu (realizacja 1926–1933). Jest szczególnym rodzajem drogi łączącym przestrzeń codzienności z tą bardziej mistyczną służącą kontemplacji i refleksji. Obie kategorie przestrzeni, choć tak odmienne, należą ostatecznie do jednej całości. Na moście widoczne są rzeźby mężczyzn, kobiet i dzieci – reprezentują oni różne grupy wiekowe,

stany emocjonalne i relacje międzyludzkie. Do najbardziej znanych należy *Złuszczący się chłopiec* (norw. *Sinnataggen*) (il. 105f). Dwukrotnie pojawia się motyw koła jako



a)



b)



c)



d)



e)



f)

105. Park Gustava Vigelanda w Oslo – most z rzeźbami:
a) widok mostu od strony strefy wejściowej, b)–f) rzeźby na moście; (fot. E.C.)

symbolu wieczności i komplementarności, przypominający, że życie ludzkie jest cyklicznym procesem od narodzin aż do śmierci. Obok małego jeziora znajduje się również okrąg małych dzieci. Po przekroczeniu mostu droga prowadzi do fontanny (realizacja 1907), najwcześniejszego elementu całej kompozycji. Przedstawia ona sześciu gigantów dźwigających czarę, z której splywa do basenu woda – symbol życia i płodności (il. 106). Ten uniwersalny, kosmiczny symbol artysta zestawiał z 20 grupami rzeźb, nazwanymi „drzewami życia” (il. 106b). Połączył w nich motyw drzewa z postacią ludzką prezentującą różne etapy życia – od dzieciństwa, przez dorosłość, aż po starość. Nathan Hale dopatruje się w tej oryginalnej stylizacji rzeźb romantycznego wyrazu stosunku człowieka do przyrody [116].



a)



b)

Il. 106. Park Gustava Vigelanda w Oslo – fontanna: a) widok ogólny, b) detale; (fot. E.C.)

Po ominięciu kompozycji akwaticznych droga prowadzi licznymi stopniami na wyższy taras do punktu kulminacyjnego parku, gdzie znajduje się liczący 14,12 m wysokości kamienny *Monolit* (norw. *Monolitten*; realizacja 1924–1943) (il. 107, 108) oraz na zamknięciu kompozycji całego założenia – *Krąg życia* (norw. *Livshjulet*; realizacja 1934) (il. 109). Obie formy ukształtowane są z ludzkich ciał i symbolizują odwieczną wędrówkę człowieka od narodzin aż do śmierci – to obraz ciągłego wspinania się ludzi, jednych po drugich, w drodze na szczyt i powtarzania wciąż na nowo cyklu życia. Kompozycje te zaprojektowano w sposób umożliwiający ich obejście i kontemplację ze wszystkich stron. Dzięki temu droga tworzy kręgi oddające stan skupienia i utrwalenia (il. 107a). *Monolit* to kompozycja wyjątkowa. Wykuty z jednego bloku granitu stanowi formę spirali wznoszącej się ku górze. Na samym dole potężnego obelisku natomiast znajdują się rzeźby postaci ludzkich pojedynczych i w grupach (il. 107b). Nieco wyżej splecione ludzkie ciała lekko skręcają się spiralnie, aby zatrzymać się mniej więcej w połowie wysokości kompozycji. Od tego miejsca tempo skręcenia wzrasta i szybko rośnie, aby na samym szczycie osiągnąć punkt kulminacyjny w postaci drobnych ciał niemowląt. Wokół formy wertykalnej umiesz-

czono 36 grup rzeźb wykonanych z granitu, przedstawiających relacje międzyludzkie na różnych etapach życia. Każda z rzeźb, składająca się z co najmniej dwóch postaci, to: mężczyzna i kobieta, matka i dzieci, rodzice i dzieci, młodzi mężczyźni (il. 108). Starość jako ostatni etap ludzkiej wędrówki reprezentowana jest w kilku grupach. Wykonany z brązu *Livshjulet* zbudowany jest z ludzkich ciał obracających się w wiecznym kręgu (il. 109). Cały park otaczają kute w misterne wzory bramy również autorstwa Gustawa Vigelanda. W jego obrębie znajduje się również Muzeum Gustawa Vigelanda (norw. Vigeland – Museet) zorganizowane w domu, w którym artysta mieszkał i tworzył. Vigelandsparken to monumentalne przedsięwzięcie krajobrazowe. W kompozycji urbanistycznej parku niezmiennie przeplata się motyw wędrówki – procesu



a)



b)



c)

Il. 107. Park Gustava Vigelanda w Oslo – *Monolit* (norw. *Monolitten*):
a) widok na centralną kompozycję w kontekście drogi, b) zbliżenie, c) detale; (fot. E.C.)



a)



b)



c)



d)

Il. 108. Park Gustava Vigelanda w Oslo – *Monolit* (norw. *Monolitten*):
a)–d) rzeźby w obrębie centralnej kompozycji; (fot. E.C.)



a)



b)

Il. 109. Park Gustava Vigelanda w Oslo – *Koło życia* (norw. *Livshjulet*):
a) widok w kompozycji parku, b) detale; (fot. E.C.)

życia i powtarzającego się cyklu narodzin i śmierci. Natura stanowi tu tło zarówno dla rozgrywającego się w rzeźbach ludzkiego dramatu (m.in. lęków egzystencjalnych związanych z nieuchronnie zbliżającym się kresem), jak i dla przejawów pasji [114]. W miesiącach letnich cała kompozycja tonie w kwiatach przy dźwiękach płynącej wody. Zimą otoczenie zyskuje surowy wyraz, co nadaje kamiennym kompozycjom dramatyczny, monumentalny charakter.

Po roku 1945 rzeźba pojawia się w kontekście przestrzeni publicznej i jest odczytywana jako „udokumentowanie zwycięstwa, pokoju i pełnej powagi wiary w przyszłość, panujące ówczesnie w Norwegii” [298, s. 1]. Można zauważyć w tym czasie niepokojące zjawisko odejścia od prawdziwego zadania stawianemu rzeźbiarstwu, jakim jest wyrażenie indywidualności twórcy oraz całkowita wolność od doktryn społecznych i komercji. Panujące niepodzielnie rzeźbiarstwo monumentalne realizowane było w formie zamówień na życzenie inwestora²⁴⁵. Patronat objęły lokalne władze, czego efektem stały się prywatne zamówienia na pomniki wzbogacające przestrzenie parków oraz instytucji związanych z edukacją i kulturą. Sytuacja uległa zmianie wraz z założeniem w 1946 r. Związku Rzeźbiarzy Norweskich (norw. Norsk-billedhoggerforening, NBF). Kontrola nad rzeźbiarskimi konkursami i prywatnymi zamówieniami znalazła się wówczas w rękach związku zawodowego artystów. W powstających w tym czasie realizacjach można zauważyć próby syntezy podejmowane przez twórców idei naturalizmu i abstrakcjonizmu. Dzieła rzeźbiarskie wskazują na poszukiwanie prostoty, która przejawia się raczej w minimalizowaniu formy niż w dążeniu do czystej abstrakcji. „Upraszczano pewne główne kształty rzeźby – pisze Arve Bringaker – w celu wyjaśnienia podstawowych intencji, jakie miała wyrażać. W kreowaniu równowagi i rozmiaru rzeźby detale często były wymazywane na korzyść idei przewodniej. Szczególnie ta grupa artystów zwiększyła zasięg zamówień publicznych z bardziej monumentalnych do wszystkich form artystycznych zaprojektowanych specjalnie na zamówienie dla osiedli mieszkaniowych i mniej lub bardziej prestiżowych budynków użytku publicznego i prywatnego” [298, s. 1]. Jako przykład należy wymienić w tym miejscu dzieła takich rzeźbiarzy, jak: Knut Steen, Tone Thiis Schjetne, Annastif Ohlen, Kre Orud i Nils Aas. Niezwykle dynamiczny i pełen ekspresji pomnik Wielorybników (norw. Hvalfangstmonumentet) autorstwa Knuta Steena wzniesiony w Midtåsen Sculpture Park w Sandefjord (realizacja 1960) oraz kolejne realizacje tego artysty, m.in.: *Rudolf Nielsen* w Oslo (realizacja 1953) i *Nike* w Tromsø (realizacja 1967), doskonale oddają panujące wówczas trendy.

²⁴⁵ „Duże nakłady środków finansowych i zasobów ludzkich, konieczne do ukończenia rzeźby w dużym formacie, powodowały uzależnienie artysty od kupującego, który ponosił finansową odpowiedzialność za zamówienie. W kraju z tradycją i raczej konserwatywną postawą wobec sztuki stan ten nie był inspiracją dla śmiałości czy modernizmu” [A. Bringaker, za: [298, s. 1]].



Il. 110. Pomnik polskich marynarzy z ORP Grom – Plac Gromu (norw. Grom Plass) – rzeźba figuralna w przestrzeni osiedla domów jednorodzinnych w Narviku (fot. E.C.)



Il. 111. *Tańczące dziewczęta* (norw. *Jenter i Vinden*) – rzeźba figuralna w przestrzeni ciągu pieszego w Narviku (fot. E.C.)

Aż do lat 60. XX w. w Norwegii króluje rzeźbiarstwo figuralne przejawiające się w formie przedstawień wykonanych przeważnie z brązu i kamienia. Najbardziej reprezentatywnymi przedstawicielami tego kierunku byli: Joseph Grimeland, Arne Durban i Per Ung. Rzeźby wypełniły przestrzenie miejskie od Oslo, przez Bergen, Stavanger, Trondheim – aż po Narvik i Tromsø [22, 280]. Sposób i charakter ich ekspozycji wpłynął na późniejsze rozwiązania realizowane w kolejnych dziesięcioleciach w postaci elementów pomnikowych w obrębie osiedli, np. pomnik polskich marynarzy z ORP Grom – Plac Gromu (norw. Grom Plass) usytuowany na zielonym skwerze nieopodal Rombaksfjord w Narviku (art. Jan Bohdan Chmielewski, realizacja 1979) (il. 110), figuralne i animalistyczne w przestrzeniach ciągów pieszych oddające zwykle ruch i witalność, m.in. *Tańczące dziewczęta* (norw. *Jenter i Vinden*) w centrum Narviku (art. Tone Thiis Schetne, realizacja 2008) (il. 111), *Łyżwiarz* (norw. *Hjallis*) przy Kongens gata w Trondheim (art. Per Ung, realizacja 1998), *Jelenie w ruchu* (norw. *Kronhjort*) usytuowane na skrzyżowaniu Erling Sakkes Munkegata w Trondheim (art. Arne Vigeland, realizacja 1983) (il. 112) i student w tanecznej pozie z partnerką – *Student na Starym Mieście* (norw. *Studenten i den gamle stad*) autorstwa Nilsa Aasa (realizacja 1996) w Nordre gate w Trondheim. Rzeźby akcentowały również



Il. 112. *Jelenie w ruchu* (norw. *Kronhjort*) – rzeźba animalistyczna w przestrzeni ciągu pieszego w Trondheim (fot. E.C.)

place, ważne miejsca i obiekty. Dobrym przykładem jest tu pomnik zlokalizowany w centralnym punkcie Honningsvåg – Północny Wiatr (norw. Boreas) autorstwa Erlinga Saatedta (realizacja 1971) (il. 113). Ekspresyjna forma będąca wyobrażeniem zastygłego w artystycznym kształcie ruchu – wirów powietrznych, wykonana ze stali nierdzewnej, wieńczy wycelowany w niebo kamienny monolit. W jego sąsiedztwie usytuowano

rzeźby o charakterze użytkowym, pełniące funkcję siedzisk stylizowanych na rybackie łodzie. Kolejne przykłady to: pomnik Ludwika Holberga w towarzystwie dwójki dzieci – bohaterów komedii *Pernille i Henrik* (art. Dyre Vaa, realizacja 1962) przed Nationaltheatret w Oslo (il. 114), *Wilk* (norw. *Skrubbefar*, autor Dyre Vaa, realizacja 1970)



Il. 113. Północny Wiatr (norw. Boreas) – pomnik w przestrzeni placu w centrum Honningsvåg (fot. E.C.)



Il. 114. Pomnik Ludwika Holberga (norw. Pernille og Henrik) – rzeźba akcentująca przestrzeń przed Teatrem Narodowym w Oslo (fot. E.C.)

– rzeźba przy wejściu do Trondheim Kunstmuseum i *Miłość, która nigdy nie zginie* (norw. *Kjærligheten som aldri forsvant*; autor Kjell Erik, Killi Olsen, realizacja 1989) (il. 115) – modernistyczna rzeźba przy Trondheim Kunstindustri Museum.



Il. 115. *Miłość, która nigdy nie zginie* (norw. *Kjærligheten som aldri forsvant*) – modernistyczna rzeźba akcentująca przestrzeń przy Kunstindustri Museum w Trondheim (fot. E.C.)

Ważnym wydarzeniem artystycznym na początku lat 60. XX w. było wykreowanie przez norweskiego malarza i rzeźbiarza Trygneho Torgensena pierwszego rzeźbiarskiego wizerunku trolla – bohatera narodowych, ludowych opowieści²⁴⁶. Stworzony w 1964 r. pierwszy model stanowił osobistą interpretację autora tej mitycznej postaci. Opierała się ona na licznych przekazach obecnych w norweskim: folklorze (baśniowych opowieściach), literaturze (utworach Jonasa Lie’a i Henryka Ibsena), muzyce (utworach Edwarda Griega) oraz malarstwie (dziełach Theodora Kittelsena). Zwłaszcza ostatnia z tych inspiracji widoczna w obrazach i rysunkach wybitnego malarza wydaje się najbardziej interesująca. Zastanawiająca jest analogia między wykreowaną przez Kittelsena postacią a sposobem budowania przez Norwegów form przestrzennych. Malarski wizerunek trolla zdaje się wyrastać z samej głębi skalistego podłoża, jego kończyny natomiast i głowa przypominają poskręcane konary drzew sięgające nieba. Kittelsen przedstawia go zawsze jako strażnika natury, który jest jej niepodzielną częścią. Trolle, zamieszkujące lasy i góry, według ludo-

²⁴⁶ W norweskich przekazach ludowych pojawiają się dwa rodzaje mitycznych postaci: istoty przypominające elfy (norw. *nisse*) i bohaterowie narodowych przypowieści (norw. *trolle*) [329, s. 1].

wych wierzeń obdarzone były ponadnaturalną mocą. To właśnie góry miały powstać ze skamieniałych ciał tych mitycznych istot²⁴⁷. Wyrzeźbiony przez Trygneho Torgensena w Tynset pierwszy wizerunek norweskiego trolla dał początek masowej ręcznej produkcji rzeźb wykonywanych pierwotnie z naturalnych materiałów. Dzięki temu każda rzeźba była jedyna w swoim rodzaju, chociaż tworzona na podstawie pierwowzoru (norw. Ny Form). Dodatkowo dzieła te starzały się w charakterystyczny dla siebie sposób, w zależności od tego, gdzie były eksponowane. W kolejnych latach zapełniły one ulice i wnętrza obiektów norweskich miast i miasteczek [329]. Współcześnie rzeźby te pełnią rolę strażników strzegących wejść do obiektów lub akcentują ważne przestrzennie miejsca. Troll w centrum Geiranger wita gości przy wejściu do pasażu handlowego (il. 116). Rzeźba trolla w Nordkapphall na Przylądku Północnym, usytuowana jest tuż przy schodach prowadzących do wydrążonego w skale tunelu zakończonego tarasem widokowym na Morze Barentsa (il. 117).



Il. 116. Rzeźba trolla strażnika przy wejściu do kompleksu usługowego w Geiranger (fot. Anna Wojtas-Harań)

²⁴⁷ Do najbardziej interesujących, naturalnie wyrzeźbionych formacji antropomorficznych skał należą Trolle z Trollholmsund w okolicy Lakselv, w północnej Norwegii. Zwarta grupa białych dolomitów ostro odcina się na tle szarych skał, tuż nad brzegiem fiordu Porsangen [329, s. 2].



Il. 117. Rzeźba trolla strażnika w Nordkapphall
na Przylądku Północnym (fot. E.C.)

Równoległe współlistnienie rzeźbiarstwa figuralnego z abstrakcyjnym, począwszy od lat 70., dało przyczynek do rozwoju alternatywnych form ekspresji co do wyboru materiału, motywu oraz kontekstu rzeźby²⁴⁸. Zostały uruchomione nieznane dotąd mechanizmy umożliwiające powrót do dawnych wartości pozwalających artyście na pełne wyrażenie siebie w swoim dziele. Abstrakcyjna rzeźba, uważana aż do końca lat 70. za przeciwną formę ekspresji w stosunku do rzeźby figuralnej, pojawia się najdobitniej w twórczości Arnolda Haukelanda. Konstruowane przez artystę stalowe konstrukcje o często dynamicznym charakterze stanowiły według Arvego Bringakera: „[...] całkowicie abstrakcyjne figury, których motyw nie mógł być sprowadzony do żadnego rozpoznawalnego przedmiotu figuralnego” [298, s. 1]. Jako przykład mogą posłużyć dwie rzeźby artysty zrealizowane w Byparken w Bergen: *Regnharpen* i *Rød vind* (realizacja 1978). Knut Steen – twórca głównie rzeźbiarstwa figuralnego – obok stosowanego dotąd brązu i granitu wprowadza do swoich realizacji nowe materiały, takie jak: marmur, stal i beton. Do najciekawszych dzieł artysty należą: *Oppgangssage* w Hønefoss (realizacja 1979), *Aurora* w Oslo (realizacja 1982), *Kong Olav Kyrre* w Byparken w Bergen (realizacja 1998) oraz ośmiometrowa statua przedstawiająca króla Olava (norw. *Kong Olav*) w Gulen (realizacja 2007). Obok klasycznych pomni-

²⁴⁸ W latach 1970–1985 zarejestrowano w Norwegii podwojenie liczby rzeźbiarzy. W tym czasie Szkoły Sztuk Pięknych w Bergen i Trondheim uzyskały status akademii i zaczęły oferować młodym artystom alternatywne sposoby nauczania w stosunku do tych, które mogli uzyskać w Oslo [298, s. 2].

ków, m.in. Henryka Ibsena w Teaterparken w Bergen autorstwa Nillsa Aasa (realizacja 1981), pojawiają się dzieła o zaskakującej estetyce, np. pomnik Salome – Pera Unga przy hotelu Admiral w Bergen (realizacja 1987). Miejscem ekspozycji powstających w tym czasie rzeźb nie były już tylko wystawy, galerie, budynki użyteczności publicznej i miejskie parki, lecz także krajobraz – i otwarty, i kulturowy, czyli skwery, place, ulice oraz promenady. Idea rzeźbiarstwa nabrała w tym czasie nowych treści. Najlepiej wyrażają je słowa Arvego Bringakera, wybitnego współczesnego rzeźbiarza: „Zadaniem artysty była kreacja rzeźby jako obiektu, który wyrażałby pewien rodzaj materialnej koncentracji na społecznym aspekcie otoczenia. W tym jednym obiekcie mogły być wyrażone zarówno mitologiczne idee, jak i czysto tradycyjny kunszt” [298, s. 2]. Akcentowano wielką wartość materiału lokalnego wskazującego jednoznacznie na pochodzenie rzeźby. Dzięki temu można ją było powiązać z określonym miejscem, kulturą i tradycją. Powstające w tym czasie dzieła oddają wciąż pogłębiający się konflikt między jednostką oraz tradycyjną norweską kulturą a społeczeństwem przemysłowym. Jednostka – ze swoją indywidualnością – postrzegana jest jako pozostająca w harmonii z naturą, podczas gdy uprzemysłowienie zdaje się tę harmonię naruszać i prowadzić do stopniowej dehumanizacji. Nurt ten zyskał prawdziwie norweski charakter przejawiający się w perfekcji kunsztu takich rzeźbiarzy, jak: Bård Breivik²⁴⁹ i Gunnar Torrund. Arve Bringaker tak opisuje, wyraźnie różniące się między sobą, ścieżki rozwoju obu artystów: „Gunnar Torrund kierował się w stronę ponadczasowej ludzkiej ekspresji, w której nieograniczone pozostałości mitu i rytuału stawały się naturalną częścią jego wizualnego krajobrazu. Bård Breivik koncentrował się bardziej na formie, planowaniu miasta organicznego i integracji natury w swoich rzeźbach, zamawianych do miejsc publicznych” [298, s. 2]. Doskonałym odzwierciedleniem twórczości Gunnara Torrunda jest instalacja w Bergen zatytułowana *Åpen II*, zlokalizowana przy Johanneskirken, Sydneshaugen (realizacja 1995). Dzieła artystyczne tworzone przez Breivika uosabiają samą istotę życia zaklętą w kamieniu. Pojawiające się w nich motywy nieodmiennie kojarzą się ze wzrostem, witalnością i strukturalnością formy – z monolitem o organicznie odkształconym kształcie pnącym się ku górze, spiralą jako wibrującą, progresywną, wciąż rozwijającą się formułą, z „portalem” jako formą kadrującą wycinek przestrzeni lub stanowiącą „okno do alternatywnego świata” sacrum czy z kamiennymi strukturami przestrzennymi będącymi swego rodzaju „naczyniami”, które nadają kierunek spływającej kaskadowo wodzie. Rzeźby stanowią elementy wolno stojące, występują pojedynczo lub grupowo w przestrzeniach placów, ulic, ciągów pieszych i parków, niejednokrotnie są strukturalnie połączone z dużymi formami architektonicznymi lub ze sztucznie uformowaną topografią terenu. W tym ostatnim przypadku przedmiotem działań rzeźbiarskich staje się naturalnie ukształtowany teren poddany twórczej transformacji. Organicznym odkształceniom ulegają również wnętrza budynków – integralna

²⁴⁹ Bård Breivik został pierwszym profesorem rzeźby w Akademii Sztuk Vestlandets, a potem w Akademii w Sztokholmie [298, s. 2].

część strukturalnie budowanej miejskiej tkanki. Wprowadzenie form rzeźbiarskich do tak kształtowanego obrazu miasta zbliża i upodabnia go do natury, czego prostą konsekwencją jest uwrażliwienie na nią odbiorcy i zaszczerpienie w nim empatii.

Pojawiające się w przestrzeniach miejskich wolno stojące rzeźby niosą w sobie niejednokrotnie uniwersalne treści. Monolity Breivika, kształtowane organicznie o miękkiej, bliskiej naturze linii, pojawiają się w różnych kontekstach i za każdym razem odpowiednio definiują przestrzeń kulturową. Najwcześniejsza realizacja artysty z 1980 r. w Henie Onstad Kunstsenter w Høvikodden w Oslo to wieżowa forma o strukturze siatkowej, zestawiona z drugą – kolistą, podobnie konstruowaną. Uzyskane transparentne, ażurowe kształty doskonale integrują się z tłem – zielenią parkową, stanowią jej sztucznie wykreowaną, wertykalną kontynuację, wprowadzają w tak uformowaną przestrzeń element zaskoczenia i refleksji. Zrealizowany sześć lat później organicznie odkształcony, kamienny monolit Hydro Sandsli zestawiono z odmiennym tłem – szklaną kurtyną elewacji i uzyskano efekt zwielokrotnienia wizerunku dzieła i podkreślenia rangi przestrzeni wejściowej do budynku. Kamienne, bazaltowe monolity wzniesione w Trondheim Sparebank (realizacja 1994) są częścią większej kompozycji rzeźb w obrębie placu. Jeden z monolitów, niczym żywa roślina, zdaje się wspinać po elewacji budynku, podczas gdy inny strzeliście wyrasta ku niebu. Powstała w 2012 r. wieżowa forma *Auto 23* w Bergen to wykonany ze srebrzyście błyszczącego kruszywa obelisk o miękkiej organicznej linii, któremu autor nadał cechy natury w geometrycznie kształtowanej przestrzeni miejskiego placu. Kamienny, biały monolit usytuowany na rondzie w Fauske podkreśla kolistą strukturę komunikacyjną i akcentuje wjazd do miasta (il. 118).



Il. 118. *Auto 23* – abstrakcyjna rzeźba – kamienny monolit na rondzie w Fauske (fot. E.C.)

Do form stanowiących wizytówkę norweskiego artysty należą kubiki o organicznie odkształconych ścianach, wykonane z błyszczącego, srebrnego kruszywa, wzniesione w Bergen i Oslo. W obu realizacjach regularny, zgeometryzowany kształt kostki deformują spiralne wzory o cechach reliefu, co w efekcie nadaje rzeźbie charakter żyjącego, wibrującego bytu odbijającego, załamującego i rozpraszającego światło. Obie formy można określić jako rzeźby o perspektywicznej głębi. *Kuben Bergen* (realizacja 2010) usytuowano w bezpośrednim sąsiedztwie wody przy nabrzeżu, na schodkowo ukształtowanym trotuarze, a *Kuben Oslo* (realizacja 2011) zestawiono z klasycystycznie ukształtowaną elewacją uniwersytetu (norw. Universitetet).

Kamienne portale to kolejny powracający motyw pojawiający się w twórczości Breivika. Odnaleźć je można w obrębie placów, parków i stref wejściowych do budynków. Stanowią one rodzaj ramy kadrującej przestrzeń sacrum przed kościołem w Kristiansand (realizacja 2008), Muzeum Sztuki w Lillehammer (ang. Lillehammer Art Museum, norw. Lillehammer Kunstmuseum; realizacja 1992) (il. 119) oraz w przestrzeniach parkowych – Vigelandsparken w Oslo i Christieparken w Bergen (realizacja 1989).



Il. 119. Abstrakcyjna rzeźba – kamienny portal przy Lillehammer Kunstmuseum w Lillehammer (fot. E.C.)

Interesujące kompozycje akwaticzne nadające kierunek spływającej kaskadowo wodzie widoczne są w projektach: Trondheim Sparebank (realizacja 1994), stanowią one integralną część przestrzeni placu Klosterenga Oslo (realizacja 1999) jako harmonijna kontynuacja przestrzeni parku, oraz Muzeum Sztuki w Lillehammer (realizacja 1992) w postaci kaskady wodnej w muzealnym ogrodzie (il. 120).



Il. 120. Abstrakcyjne rzeźby w ogrodzie muzealnym przy Lillehammer Kunstmuseum w Lillehammer (fot. E.C.)

Rzeźby Breivika obok właściwej im organiczności, tak bliskiej naturze, niejednokrotnie stają się immanentną częścią struktury budynku. Doskonałym tego przykładem jest Torgallmenningen Bergen (realizacja 1998). Zaprojektowane przez artystę rzeźby stanowią odkształcone organicznie podpory zadaszenia przy budynku. Podparty w ten sposób dach przekrywa przestrzeń handlową, pozostającą w granicach ciągu pieszego. Kolejna realizacja UiO Institutte for Informatyk (IFI) w Oslo to budynek, którego elewację budują płaszczyzny będące swego rodzaju rzeźbiarskim reliefem przedstawiającym wariacje na temat formy spirali (realizacja 2011). Rzeźby zostały wkomponowane w strukturę przeszklenia tworzącego parter obiektu. Przegląd ten zamyka dzieło Gravitone 7 Asker (realizacja 2012). Rzeźba jest integralną częścią podpory narożnika budynku – otacza kolistym kształtem pionowy element wsporczy podtrzymujący konstrukcję obiektu [285].

Częstym motywem, pojawiającym się w działaniach artysty, obejmującym szerszy kontekst przestrzenny (np. krajobraz miejskiego parku) jest droga. Może być ona pokonywana ukształtowanym miękką linią traktem pieszym – jak w założeniu Klosterenga Oslo (realizacja 2010) – lub wąskimi, kamiennymi schodami w realizacji Borealis II, w Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden w Oslo (realizacja 1985).

Bård Breivik stał się inicjatorem tzw. kamiennych sympozjów, czyli międzynarodowych spotkań rzeźbiarzy²⁵⁰. Na potrzeby tego przedsięwzięcia zapoczątkowano

²⁵⁰ Przedsięwzięcie „kamienne sympozja” zapoczątkowano w Szwecji w 1984 r., a kontynuowano w Norwegii, w Larvik w 1985, gdzie odbywają się co dwa lata aż do dziś [298, s. 2].

nową nordycką tradycję używania lokalnych kamieniołomów granitu w Diabas i Larvik. Idea ta pozwoliła poszerzyć granice oddziaływania rzeźby w szerzej pojmanym kontekście. „Skłanianie się w stronę monumentalizmu, identyfikacja z formami natury oraz wyróżniający się charakter kamienia połączone z brakiem intelektualizmu może prowadzić – pisze Arve Bringaker – do stworzenia czysto norweskiego języka rzeźbiarstwa w kamieniu” [298, s. 2]. Doskonałym przykładem mogą tu być kamienne rzeźby Kristiana Blystada, Hagbarta Solløsa i Knuta Wolda, które powstały zarówno w otwartym krajobrazie, jak i w strukturach urbanistycznych norweskich miast.



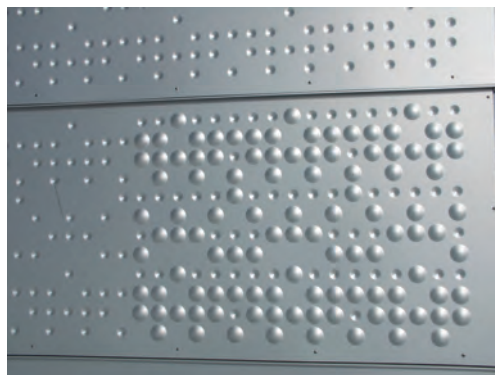
a)



b)



c)



d)

Il. 121. Dach Narodowego Teatru Opery i Baletu w zatoce Bjørnviika w Oslo:
 a) bogata tektonika kamiennego poszycia, b) zestawienie kamienia (trotuar) i szkła
 (obudowa drewnianego kokonu mieszczącego sale widowiskowe), c) zestawienie kamienia (trotuar)
 i aluminium (wieża), d) detal aluminiowego poszycia Stage Tower; (fot. E.C.)

Øien Kjersti wskazuje na znaczącą rolę rzeźb Kristiana Blystada w przestrzeni miejskiej – począwszy od małoskalowych form jak *Stant* przy Altona Plass w Bergen (realizacja 1995), a skończywszy na wielkoskalowych realizacjach, takich jak zapro-

jektowanie tektoniki dachu Narodowego Teatru Opery i Baletu w Oslo i przyległego do niego terenu (realizacja 2008) [160] (il. 121).

Hagbart Solløs tworzy kamienne monolity w otwartym krajobrazie podobnie jak Knut Wold (choć ten realizuje również w przestrzeniach stricte miejskich) – to pełne naturalnej równowagi i harmonii dzieła: perforowane, bazaltowe i granitowe monumenty kadrujące fragmenty krajobrazu oraz imponujące drewniane struktury o zadanej tektonice, nawiązujące do tradycyjnych norweskich form budowlanych. Chodzi między innymi o takie projekty Wolda, jak: *Sognefjell* w Melfjell (realizacja 1995) – kamienny monument w otwartym krajobrazie, *Zynkluft II* w Tynset (realizacja 1989) – budowane strukturalnie rzeźby nawiązujące do form tradycyjnych norweskich spichlerzy, *2 O* w Oslo (realizacja 2003) – grupa kamiennych rzeźb na nabrzeżu w przestrzeni publicznej miasta czy *Hem – Art* w Stange (realizacja 1997) – granitowy, perforowany monument, wkomponowany w sylwetę dachu budynku [302].

Lata 80. przyniosły realizacje rzeźbiarskie o charakterze instalacji oddających indywidualizm autora jako jednostki, a początek lat 90. nowy trend preferujący drastyczną zmianę kontekstu dzieła z galerii i muzeów na przestrzeń bliższą życiu. Zjawisko to zmanifestowało się pomysłem zapraszania przez artystów ludzi do własnych domów, w których rzeźby stanowiły integralną część wyposażenia. Ten nowy zaskakujący kontekst stał się alternatywną przestrzenią ekspozycji dzieła, gdzie „mogło ono wnikliwie komentować miejsce i sytuację” – z biernego stawało się czynnym uczestnikiem przestrzeni [298, s. 2].



Il. 122. *Shaft* – abstrakcyjna rzeźba autorstwa Richarda Serry'ego przed wejściem na Bankplassen w Oslo (fot. E.C.)

Rzeźbiarska twórczość zaczęła być odczytywana jako coś więcej niż samo dzieło, poszerzała jego oddziaływanie daleko poza fizyczne granice. Budowane strukturalnie stało się ono integralną częścią miejsca i krajobrazu. Dodatkowo w realizacjach zaczęto stosować całkiem inne tworzywa niż te tradycyjne, niekiedy nawet materiały uzyskiwane z recyklingu. Powstawały obiekty z pogranicza rzeźby i instalacji, jak na przykład wspomniana już wcześniej *Gigaphone* zrealizowana w Trondheim przez parę architektów Geira Brendelanda i Olava Kristoffersena. Stalowa konstrukcja o kształcie ściętego stożka to rodzaj zaprojektowanej alternatywnej przestrzeni architektonicznej, zapewniającej sensualne doznania zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz obiektu. Przed wejściem do Muzeum Sztuki Współczesnej (norw. Museet for Samtidskunst) na Bankplassen w Oslo znajduje się kolejna pełna ekspresji forma z pogranicza rzeźby i instalacji. Wykonany z metalu kształt o nazwie *Shaft*, autorstwa Richarda Serry'ego (realizacja 1989), zaprasza potencjalnego obserwatora do wejścia w wytyczoną przez formę przestrzeń tworzącą z architekturą budynku muzeum całkiem nową jakość (il. 122).

Wśród form rzeźbiarskich kreujących równoległą, alternatywną przestrzeń należy wymienić tematy tworzące narrację. Może ona dotyczyć miejsc historycznych (stanowiących ważny element budujący narodową tożsamość Norwegów) lub akcentować związki człowieka z naturą. W rejonie Kvadraturen, odrestaurowanego pierwszego rynku miejskiego Oslo, usytuowano fontannę autorstwa Wenche Gulbrandsena. Zaprojektowana forma z wyobrażeniem rękawicy Christiana IV – *Rękawica* (norw. *Hansken*, realizacja 1997) pełna jest wątków narracyjnych przypominających historię tego wyjątkowego miejsca. Związki człowieka z naturą widoczne są natomiast w kompozycji *Polamana kolumna* (ang. *The Broken Column*), na którą składają się 23 rzeźby o ludzkim kształcie, usytuowane na terenie Stavanger (art. Antony Gormley, realizacja 2003). Są one symbolicznie zwrócone w kierunku morza, skąd pochodzą wszelkie formy życia [325]. To kontynuacja tematu *Człowiek morza* (norw. *Havmannen*) z 1995 r., zrealizowanego w Mo i Rana.

W projekcie ze Stavanger ludzka, bezimienna postać w kolejnych odsłonach wyrusza się z morza i pojawia się symultanicznie na lądzie, w przestrzeniach miejskich o różnym charakterze. Przemieszczający się obserwator odnosi wrażenie oglądania tej samej formy w różnych częściach miasta, tak jakby wędrowała wraz z nim. Efekt ten został uzyskany przez artystę dzięki stworzeniu 23 identycznych wizerunków wzorowanych na jego sylwetce. Rzeźby te w przeciwieństwie do kamiennego *Człowieka morza* mają barwę ziemi i kojarzą się z nową kondycją człowieka. Jest ona czytelna w jego transformacji – z zakorzenionego w naturze i w miejscu, co wiąże się ze stałością, w mobilnego, utożsamianego z drogą i z rozwojem technologicznym, co symbolizuje zmianę. Wykonane z piaskowanego żelaza formy mierzą 195 cm wysokości, a każda kolejna umieszczona jest o 195 cm wyżej w terenie niż poprzednia (stąd tytuł instalacji: *Polamana kolumna*, bowiem wszystkie razem po zestawieniu utworzyłyby 12-piętrową, wertykalną kompozycję). Najniżej położona rzeźba (–1,49 m n.p.m.) znajduje się w przeważającej części pod wodą, tuż przy wysepce Natvigs Minde,

w basenie portowym, druga – w porcie między Honnørbryggen i targiem rybnym, trzecia – wewnątrz prywatnego garażu na Strandkaaien, czwarta – wewnątrz sklepu przy Breigata 4, piąta – pod wzgórzem Valberget, na schodach, szósta – w centrum miasta przy Kulturhuset, siódma – przed katedrą, ósma – na moście Kirkegårdsbrua, dziewiąta – na ulicy przy serwisie Statoil, dziesiąta – wewnątrz budynku basenu Stavanger, jedenasta – wewnątrz budynku Sądu Stavanger, dwunasta, trzynasta i czternasta – na skrzyżowaniu ulic, piętnasta – na zielonym skwerze, szesnasta – w prywatnej przestrzeni domu przy Hetlandsgata 55, siedemnasta – na przystanku w Musegata, osiemnasta – wewnątrz klasy, w szkole St. Svithun, dziewiętnasta – na boisku sportowym Kiellandsmyrå, dwudziesta – na pl. Larsa Herterviga, dwudziesta pierwsza – na dziedzińcu szkoły w Solvang, a dwudziesta druga – w Mosvannspark, ostatnia rzeźba (najwyżej położona: 41,41 m n.p.m.) znajduje się wewnątrz Muzeum Sztuki w Stavanger nad jeziorem Mosvatnet. Forma rzeźbiarska wykonana z piaszkowego żelaza zaznacza swoją obecność we wszystkich miejskich kategoriach przestrzeni, od ogólnodostępnych, publicznych po całkowicie prywatne. Miejsca lokalizacji łączą się w znaczącą sieć powiązań komunikacyjnych, wytyczają drogi – szlaki piesze i rowrowe obejmujące centralne dzielnice, czyli: Mosvatnet, Vestre Plata, ściśle centrum miasta, Valand i Storhaug [325].

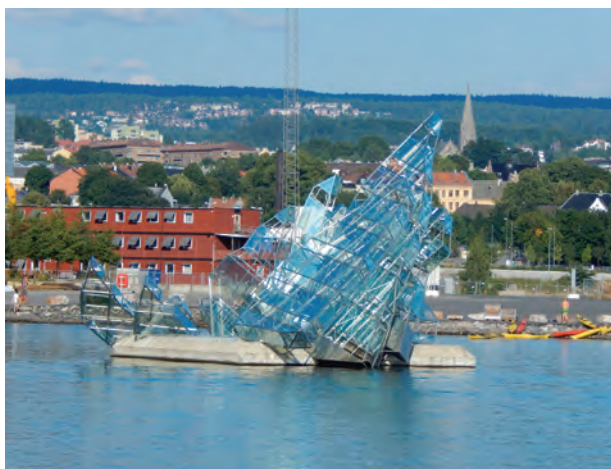
Wyobrażenia o ludzkich kształtach pojawiają się również w twórczości Thora Sandborga, w rzeźbach *Mennesker* (realizacja 1998). Pełnią one rolę dekoracji na ścianach budynku stadionu w Molde. Wykonane ze stali nierdzewnej, 6-metrowej wysokości płaskorzeźby, o metalicznym, srebrzystym połysku, zestawione są z jasną płaszczystą elewacją.

Kolejną grupę stanowią rzeźby komponowane w obrębie miasta, ale wyłącznie w środowisku naturalnym – sytuowane na wodzie i w parkach miejskich stanowiących dla nich alternatywne tło. Przykładem wodnych realizacji są obiekty w Oslo zrealizowane w pobliżu ważnych dla miasta obiektów: abstrakcyjna kompozycja *Ona jest* (norw. *Hun ligger*; art. Monica Bonvicini, realizacja 2009) w zatoce Bjørvika, naprzeciwko budynku Narodowego Teatru Opery i Baletu (il. 123), oraz forma o florystycznych kształtach czerpiąca motyw wprost ze świata natury – *Morski kwiat* (norw. *Sjøblomst*; art. Thor Sandborg, realizacja 2013), pomnik ofiar i hołd dla norweskich marynarzy złożony przez wietnamskich imigrantów uratowanych przez nich na morzu, usytuowany u wybrzeży półwyspu Bygdøy, tuż przy Muzeum Statku Fram (il. 124). Obie rzeźby wykonano z metalicznych, odbijających światło materiałów: szkła i nierdzewnej stali, pozwalających zmieniać im swój wygląd w zależności od pory dnia, pogody i charakteru oświetlenia. Ich dynamiczna zmienność przykuwa uwagę obserwatora i akcentuje miejsce.

Przestrzenie parkowe, stanowiące organiczny, naturalny element w zurbanizowanej tkance miejskiej, mogą być wzbogacane obiektami rzeźbiarskimi – tym sposobem stają się galeriami sztuki w krajobrazie. Szczególnym rodzajem takich realizacji są



a)



b)

Il. 123. *Hun ligger* (*Ona jest*) – rzeźba na wodzie przy Narodowym Teatrze Opery i Baletu w zatoce Bjørnshaugen w Oslo: a) widok ogólny, b) zbliżenie; (fot. E.C.)

miejskie Parki Rzeźb²⁵¹, odznaczające się wyjątkowo dużym nasyceniem dziełami sztuki, które często tworzą rozbudowane kompozycje przestrzenne. Rzeźby i instalacje z pogranicza sztuki i architektury występują tu pojedynczo lub w grupach. Aktem twórczym podlega niekiedy również teren parku, w konsekwencji tworzy sztucznie

²⁵¹ Podobne założenia powstały poza Norwegią to: Louisiana pod Kopenhagą, Muzeum Kröller-Müller w Holandii oraz Storm King Sculpture Park pod Nowym Jorkiem [171].



a)



b)

Il. 124. *Sjøblomst* (*Morski kwiat*) – rzeźba na wodzie przy nabrzeżu półwyspu Bygdøy w Oslo:
a) widok ogólny, b) zbliżenie; (fot. E.C.)

uformowany rzeźbiarski krajobraz. Tematem przedstawień są ludzie – ci sławni, np. pisarze i malarze, ale także anonimowi wyrażający archetypowe wzorce i postawy, następnie zwierzęta, rośliny oraz zjawiska i procesy zachodzące w naturze. Pojawiają się też rzeźby abstrakcyjne i projekty multimedialne – do najbardziej reprezentatywnych należą te ze wspomnianego już wcześniej parku Gustava Vigelanda i parku Ekeberg (oba w Oslo), z parków w Stavanger (zlokalizowanych wokół jeziora Breiavatnet i Mosvatnet) oraz z parku Fritza Røeda²⁵² w Bryne.

Ekeberg Park położony jest na wzgórzu z widokiem na Oslofjord. W obrębie terenów rekreacyjnych usytuowano 30 rzeźb i instalacji architektonicznych na tle naturalnego krajobrazu. Siedem z tych prac mieści się w kategorii *site-specific* i zostało wykonanych przez światowej sławy współczesnych artystów. Do najbardziej spektakularnych realizacji tego rodzaju należą: *Para* (ang. *The Couple*; art. Louise Bourgeois, realizacja 2003), *Taniec* (ang. *The Dance*; art. Gerorg Cutt, realizacja 2013), *Otwarta księga* (ang. *The Open Book*; art. Diane MacLean, realizacja 2010) i *Niebiańska przestrzeń* (ang. *The Skyspace*; art. James Turrel, realizacja 2013). Projekty te akcentują miejsce postrzegane z różnej perspektywy – jako świat podniebny, świat płaszczyzny egzystencjalnej (parku) czy jako świat podziemny. Zawieszona wśród koron drzew błyszcząca, metaliczna rzeźba *Para* Louise’a Bourgeois’a wydaje się krążyć nad obserwatorem, wciąż tulące się do siebie ludzkie formy symbolizują bliskość partnerów. Na instalację *Taniec* składają się dwie stalowe tuleje obracające się wokół własnej osi, a *Otwarta księga* to dwa półprzezroczyste, refleksyjne ekrany odbijające najbliższe naturalne otoczenie. *Niebiańska przestrzeń* natomiast to instalacja multimedialna w dwóch przetransformowanych pomieszczeniach podziemnego zbiornika wodnego, gdzie artysta wykreował własny

²⁵² Fritz Røed (1928–2002) – norweski rzeźbiarz, twórca pomnika Trzech Mieczy (norw. Sverd and fjell, realizacja 1983) upamiętniającego bitwę pod Hafrstfjordem [171].

wszechświat światła. Inne zrealizowane dzieła w obrębie parku obejmują: formy klasyczne – zbiór rzeźb Auguste’a Renoira (*La grande laveuse*, realizacja 1917) i Auguste’a Rodina (*Eva*, realizacja 1881), rzeźby ulubionych artystów miejskich jak *Matka i dziecko* Pera Unga (norw. *Mor med barn*; realizacja 1993), surrealistyczne i bardziej nowoczesne wypowiedzi artystyczne m.in.: *Spacerująca kobieta* Seana Henry’ego (ang. *The Walking Women*; realizacja 2010), kamienne rzeźby Jenny Holzer (*Stone carving*; realizacja 2013), martwa natura Sarah Sze (*Still life with landscape*; realizacja 2012) i *Krzyk* (ang. *The Scream*; realizacja 2013) – performerski projekt Mariny Abramović. Rzeźby i instalacje są swobodnie rozrzucone w terenie dodatkowo odpowiednio prze-modelowanym przez tarasowe drewniane podesty widokowe, place piknikowe i skwery zabaw dla dzieci. Park Rzeźb wciąż się dynamicznie rozwija. Szacuje się, że może jeszcze pomieścić około 80 rzeźb [293].

Parki w Stavanger odznaczają się odmiennym charakterem od międzynarodowego przedsięwzięcia Ekeberg Park, podkreślono w nich tożsamość narodową Norwegów i ich ścisłą więź z naturą. Wypełniają je wizerunki znanych norweskich osobowości, takich jak: pisarz Aleksander Lange Kielland (art. Magnus Vigrestad, realizacja 1928) i malarka Kitty Kielland (art. Marit Aanestad, realizacja 1998) oraz rzeźby przedstawiające zwykłych ludzi – m.in. postać siedzącej na kamieniu dziewczyny (norw. *Årvåken*; art. Hilde Mæhlum, realizacja 1981). Rzeźby komponują się z zielonym tłem, a oglądane z różnej perspektywy i w odbiciu w wodzie intensywnie oddziałują plastycznie [171].

Park Fritza Røeda w Bryne, k. Stavanger, z kompozycją rzeźb zatytułowaną *Pieśń o życiu* (norw. *Livsglede*) został otwarty w 2004 r. Zespół dzieł eksponowany w parku skupia się wokół rzeki – wytyczono tam ciąg spacerowy z 10 rzeźbami z brązu różnej wielkości autorstwa Fritza Røeda. Wśród nich wyróżniają się: *Mała niedzielna księżniczka* (norw. *Lita Søndagsprinsesse*), *Skaczący centaur* (norw. *Kentaurspranget*) i *Pies cyrkowy* (norw. *Liten Sirkushund*). Teren parku ukształtowano tak, aby stworzyć tło, które podkreśli charakter każdej rzeźby. Na osi kompozycyjnej całego założenia odtworzono naturalny norwesk krajobraz w małej skali: wodospad, rzekę o kamiennym dnie i skalistych brzegach, małe wysepki i tradycyjną, krytą darniowym dachem *hytte*. Roślinność parku została zakomponowana horyzontalnie, dzięki temu tworzy tło dla wertykalnej artykulacji rzeźb. Zestawianie różnych faktur pogłębia ten efekt i czyni każde dzieło sztuki wyjątkowym i niepowtarzalnym [171].

Na szczególną uwagę zasługują Parki Rzeźb zlokalizowane przy ważnych, akcentujących przestrzeń miejską obiektach architektonicznych. Park Rzeźb Byparken w zielonej przestrzeni rynku, w centrum Narviku, „zaludniony” jest wykonanymi z brązu postaciami, są tu: grupa dzieci z psem – *Bawiące się dzieci* (norw. *Lekende barn*; art. Trygve Thorsen, realizacja 1965) (il. 125a), siedząca kobieta patrząca w kierunku morza – *Pasażerka* (norw. *Passasjer*; art. Solveyg W. Schafferer, realizacja 1991) (il. 125b), *Melanholijny Piotr* (norw. *Lille Petter*; art. Józef Marek, realizacja 1962) (il. 125c), pomnik Pokoju (norw. *Fredsmonument*; art. Håkon Anton Fragerås, realizacja 2006) (il. 125d), *Dama z placu* (norw. *Dame på Tårget*; art. Finn

Eriksen, realizacja 1956). Rzeźby zestawione z elewacjami budynków: teatru, hali targu rybnego, muzeum, ratusza, oraz fakturami i kształtami natury zdają się „współczesniczyć” w tętniącej życiem przestrzeni placu.



a)



b)



c)



d)

Il. 125. Park Rzeźb Byparken w centrum Narviku: a) *Bawiące się dzieci* (norw. *Lekende barn*), b) *Pasażerka* (norw. *Passasjer*), c) *Melancholijny Piotr* (norw. *Lille Petter*), d) pomnik Pokoju (norw. *Fredsmonument*); (fot. E.C.)

Założenie parkowe przy Muzeum Sztuki Nowoczesnej (norw. Astrup Fearnley Museet) w Oslo usytuowano na zakończeniu cypla. Stanowi ono otwartą przestrzeń rekreacyjną z widokiem na Oslofjord, wzbogaconą rzeźbami i instalacjami zaliczany-
mi do sztuki nowoczesnej²⁵³. Akcentują one miejsce przy ważnym dla miasta obiekcie

²⁵³ Więcej na ten temat w p. 4.4.2.

i umożliwiają łagodne przejście od jednej skali – budynku, do drugiej – nabrzeża i krajobrazu. Modernistyczna i współczesna rzeźba obecna jest również w założeniu parkowym przy Centrum Sztuki Henie Onstad (norw. Henie Onstad Kunstsenter) w Oslo. Kolejnym przykładem jest Park Rzeźb przy Muzeum Statku Fram (norw. Frammuseet) w Oslo, w którego skład wchodzi między innymi grupa rzeźb przedstawiająca polarników i Roalda Amundsena – załogę statku Fram (norw. Roald Amundsen; art. Håkon Anton Fragerås, realizacja 2011) (il. 126).



Il. 126. Park Rzeźb przy Muzeum Statku Fram w Oslo
– pomnik Roalda Amundsena i załogi statku Fram
(norw. Roald Amundsen) (fot. E.C.)

Obiekty z pogranicza rzeźby i instalacji penetrują również wnętrza budynków, jak chociażby dwie realizacje Bårda Breivika: *Citadel 1 Oslo* (realizacja 1989) i *Citadel 2 Oslo* (realizacja 1990). Pojawiające się w wewnętrznych przestrzeniach odkształcone organicznie elementy wertykalne, fragmenty elementów konstrukcyjnych i schodów oraz formy spirali na posadzce nadają tym obiektom nową jakość i prowadzą do refleksji, że każda forma jest częścią większej i bardziej zorganizowanej całości. Rzeźba Knuta Wolda *Studio 1. Sørum* w Stange (realizacja 2007) także o tym świadczy. Instalację wykonano z bielonego drewna i nadano tektonikę nawiązującą do tradycyjnych norweskich technik budowania, które oddają rzeźbiarski charakter kreowanych form i stanowią integralną część wewnętrznej przestrzeni budynku. Zrealizowana forma we wnętrzu obiektu dała impuls do dalszych przemyśleń na temat złożonych relacji między architekturą, rzeźbą, naturą i człowiekiem.

Nowym kontekstem przestrzennym dla norweskiego rzeźbiarstwa stały się wielkubaturowe obiekty użyteczności publicznej, takie jak: szpitale i budynki służące pro-

dukcji. Zmiana sposobu percepcji przestrzeni, jej charakteru i skali dzięki wprowadzeniu odpowiednio zaprojektowanych elementów plastycznych znacząco wpłynęła na polepszenie odbioru tych realizacji. Powstałe rozwiązania są dowodem na to, że uwarunkowane sposobem użytkowania i procesami technologicznymi założenia nie muszą emanować monotonią i przytłaczać obcą ludzkiej naturze monumentalnością. Rozbicie elementami plastycznymi (stanowiącymi integralną część ścian i posadzek) zbyt dużych i wysokich holi, kompozycje multimedialne będące urozmaicheniem długich przejść i korytarzy, zmieniająca się w zależności od pory dnia i pogody elewacja budynku, wreszcie zaskakujące w swym wyrazie dzieła plastyczne w przestrzeni zewnętrznej obiektu (zapewniające punktową identyfikację i orientację) to tylko niektóre sposoby na uczynienie obiektu bardziej przyjaznym człowiekowi i naturze.

Doskonałym przykładem takich zastosowań jest jeden z najnowocześniejszych szpitali w Europie Uniwersytecki Szpital Akershus (norw. Akershus Universitetsykehus) w Nordbyhagen, Lørenskog k. Oslo (arch. C.F. Møller Architects, realizacja 2008). W tym niezwyklej budynku o powierzchni 137 000 m² architektura, sztuka i architektura krajobrazu łączą się w integralną całość – tworzą tym samym nową jakość przestrzeni, dynamiczną i pełną znaczeń. Zrealizowano tu 12 projektów plastycznych, w których wzięli udział artyści z Danii, Islandii, Finlandii, Szwecji i Norwegii. Budynek obok funkcji użytkowej stanowi tym samym swoistą „rzeźbę” przestrzeni publicznej – nadaje jej artystyczny charakter w wydaniu istic skandynawskim. Dodatkowo jest przyjazny środowisku dzięki zastosowaniu w nim ekologicznych, nowoczesnych technologii. Do jego budowy użyto materiały miejscowego pochodzenia, a do ogrzewania wykorzystano energię geotermalną, która pokrywa 85% zapotrzebowania szpitala na energię cieplną.

Nowatorskim rozwiązaniem jest stworzenie pacjentom przestrzeni łączącej dwa światy: ten codzienny związany z rekonwalescencją i zewnętrzny – beztroski i pełen przyjemności. W tym celu zaprojektowano wewnętrzny bulwar z usługami – fryzjerem, biblioteką, kaplicą, kawiarnią i apteką, oddający w małej skali środowisko miejskie i dzięki punktowej identyfikacji wzmacniający poczucie bezpieczeństwa i przynależności jego użytkowników. Do norweskich artystów pracujących nad projektami artystycznymi w obrębie szpitala należeli: Jan Christensen, Mari Slaattelid, Janna Thøle-Junl, Mikkel Rasmussen Hofplass, Kristine Halmrast i Knut Henrik Henriksen. Osiem realizacji znalazło się w zasadniczej części budynku stanowiącej jego „kręgosłup”, w tzw. Glass Avenue, czyli w długim korytarzu łączącym hol wejściowy z resztą szpitala. Pozostałe cztery zlokalizowano na zewnątrz, w bezpośrednim otoczeniu budynku szpitalnego.

Sześć spośród dwunastu projektów reprezentuje różne media: tekst, tkaninę, muzykę, malarstwo i rysunek, intarsję i rzeźbę. Wszystkie te dzieła sztuki przedstawiają rzeczywistość widzianą z perspektywy pięciu nacji skandynawskich. Odpowiednio ukształtowana fasada budynku autorstwa Knuta Henrika Henriksena stanowi rodzaj fasady szarady (ang. *fasade charade*) dzięki wykorzystaniu efektu załamania i odbicia

światła. Odbite i odkształcone otoczenie zmienia się w czasie w zależności od pory roku, dnia i pogody – potężna płaszczyzna elewacji budynku stanowi żywy, zmienny obraz nadający jej nowe znaczenie, rodzaj lustra ukazującego pozostającą w ciągłym ruchu rzeczywistość. Kompozycję przestrzenną założenia dopełnia stalowo-drewniany obiekt z pogranicza rzeźby i instalacji w kolorze głębokiej czerwieni, którego odbity wizerunek jest stale widoczny w szklanej tafli fasady. Nadaje on dodatkowo ludzką skalę dużemu, wewnętrznemu dziedzińcowi.

Kolejne dzieło plastyczne autorstwa Mari Slaattelid to szklana mozaika w kolorze czerwieni i bieli, pokrywająca strop w szpitalnej kaplicy. Dzięki niej przestrzeń pomieszczenia została rozświetlona i ukierunkowana w górę.

Do jednego z najciekawszych projektów należy jednak oprawa plastyczna kantyny – prostokątnego, wydłużonego pomieszczenia z jednym dużym oknem kadrującym widok na otwarty krajobraz. Autor dzieła Jan Christensen zaproponował abstrakcyjny, digitalny krajobraz doskonale korespondujący z naturalnym pejzażem na zewnątrz. Tęczowe motywy zostały wydrukowane na tkaninie i rozpięte na ścianie. To gigantyczne digitalne malowidło zatytułowane: *68825_final_final_endelig.ai* wznosi się miękko po płaskiej płaszczyźnie i tworzy na niej liczne zakrzywienia oraz załamania. Dzięki temu w pomieszczeniu, które wymagało łagodnego wyciszenia, uzyskano naturalną „akustyczną poduszkę”.

Na podstawie dwóch kolejnych projektów można się przekonać, jak sztuka „poradziła sobie” z dużą skalą budynku – zbyt wydłużoną i przez to monotonną przestrzenią komunikacyjną oraz potężną powierzchnią holu. Wspomniany wcześniej projekt multimedialny pary fińskich artystów Tommiego Grönlunga i Petteriego Nissunena to rozwiązanie dla 30-metrowego krytego pasażu rozpoczynającego się tuż przy wejściu głównym i biegnącego wzdłuż budynku²⁵⁴. Na zewnątrz obiektu obok wykonanych z brązu dwóch rzeźb brytyjskiego artysty Tony’ego Cragga można również podziwiać dzieło norweskich artystów: Janny Thøle-Juul, Kristine Halmrast i Mikkela Rasmussena Hofplassa [134, s. 26–34].

Organiczna strukturalność widoczna we wszystkich tych działaniach umożliwiła stworzenie harmonijnych relacji między strukturalnie ukształtowanym kontekstem miejsca, obiektem rzeźbiarskim i człowiekiem.

Arve Bringaker tak pisze o nowym zjawisku we współczesnej norweskiej sztuce rzeźbiarskiej: „Jeśli mielibyśmy wyszczególnić jakiś specjalny nurt [...], być może byłyby to nowy i inny nacisk na figuralność. Rzeźba jako rodzaj codziennego teatru, który może wydawać się surrealistyczny, ale pewne jego aspekty mogą mieć polityczny i często ludzki akcent w kontekście codziennym. [...] Artysta [według Bringakera, przyp. E.C.] może i będzie mógł wyrazić swoją osobowość [...] bez obciążającego poczucia, że trzeba podążać za jakimś poprawnym nurtem w rzeźbiarstwie” [298, s. 2].

²⁵⁴ Więcej na ten temat w p. 2.6.2.

Kolejną małoskalową formą pojawiającą się w przestrzeniach miejskich obok artystycznych projektów jest instalacja architektoniczna o cechach rzeźbiarskich, tworząca niejednokrotnie atrakcyjną przestrzeń użytkową znacząco wzbogacającą istniejący, lokalny kontekst przestrzenny.

4.2. Instalacje architektoniczne o cechach rzeźbiarskich w przestrzeni miejskiej

Realizacje powstające w krajobrazie zurbanizowanym, podobnie jak te wznoszone w krajobrazie otwartym, odznaczają się dużą różnorodnością i pomysłowością twórców. W przeważającej większości służą rekreacji i zabawie, wprowadzając w przestrzeniach miejskich element zaskoczenia i zmienności w postaci finezyjnych zadaszeń i schronów, podestów widokowych, okresowych instalacji czy obiektów o specjalnych właściwościach akustycznych. Czasami są twórczym rozwinięciem elewacji w formie architektonicznych implantów. To formy lekkie, łatwe w montażu, demontażu i obsłudze, doskonały środek do tworzenia happeningów oraz kreowania tymczasowych elementów w strukturze miejskiej. Dzięki temu wspierają ideę wizerunku miasta organicznego, budowanego strukturalnie. Niejednokrotnie o cechach rzeźbiarskich zaliczane są do tzw. sztuki efemerycznej, bo pojawiają się i zanikają okresowo, bliższe naturze przez nawiązywanie do jej rytmów i cykli życiowych.

Wiele spośród tego typu założeń wykonanych jest z tradycyjnie stosowanych materiałów. Jednym z nich jest drewno, z którego można konstruować małe obiekty kubaturowe (schron w Byåsen, w Trondheim) zadaszenia (pawilon w Sandnes) i podesty widokowe (na Øvre Elvehavn w Trondheim).

Przy przedszkolu (norw. Skjermveien barnehage) znajdującym się na osiedlu bloków mieszkalnych Byåsen w Trondheim wzniesiono obiekt – schron z miejscem na ognisko (norw. Bålplass) o nietypowej, geometrycznej formie, który stanowi ulubione miejsce zabaw dla dzieci (arch. Marit Justine Haugen, Dan Zohar, realizacja 2010). Zbudowano go w całości z drewna – naturalnie impregnowanej sosny oraz dębu tworzących z tłem harmonijną kompozycję przestrzenną [269, s. 42].

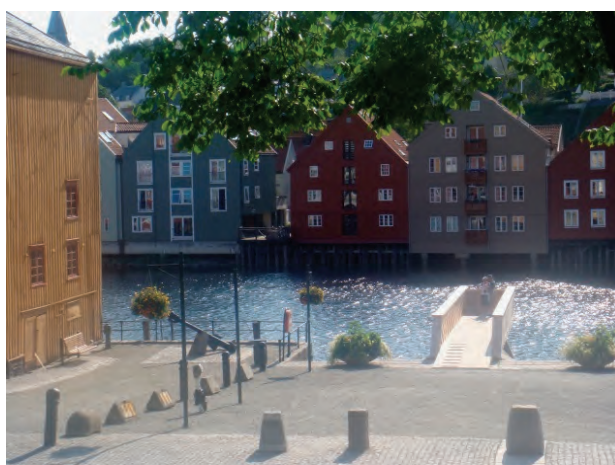
Przestrzeń miejska to m.in. ulice i miejsca służące integracji mieszkańców (jak place targowe). Przykładem instalacji architektonicznej spełniającej taką funkcję jest *Latarnia* (norw. *Lanternen*) w Sandnes. Na placu Langata wzniesiono otwarty pawilon tworzący efektowne zadaszenie targu (arch. Atelier Oslo i AWP, Francja, realizacja 2009)²⁵⁵. Nowoczesna drewniana konstrukcja obiektu nawiązuje do archetypowego, dwuspadowego dachu. W rozwiązaniu tym jednak tradycyjna forma została udoskonalona. Elementy konstrukcyjne wykonano z sosny w technologii klejonej. Uzyskały one jednakowe rozmiary,

²⁵⁵ Obiekt zrealizowano w ramach państwowego projektu Norwegian Wood, który został nagrodzony: Sundts premie (2005–2006), Byggherreprisen (2007) i NSWs Jubileumspris (2008) [269, s. 42].

co skróciło proces budowy i umożliwiło stworzenie modularnej struktury przekrycia, całkowicie pozbawionej wsporników. Na podpierające dach kolumny użyto lity, surowy dąb. Zwieńczenie całej konstrukcji jest formą transparentną dzięki zastosowaniu laminowanego szkła z sitodrukiem. Formę umocowano za pomocą elementów z galwanizowanej stali nierdzewnej na betonowym fundamencie. Przestrzeń targowa pod dachem zaaranżowana została w obrębie wylewanej białej betonowej posadzki, polerowanej i piaskowanej. Koncepcja ideowa formy pawilonu przywodzi na myśl z jednej strony archetypowe drzewo, mocno osadzone w gruncie i rozwijające się w przestrzeń, z drugiej – ideę norweskiego domu, w którym z surowej, kamiennej lub betonowej podwaliny wyrasta ażurowe, drewniane rusztowanie mieszczące zwykle przestrzeń mieszkalną [24].



a)



b)

Il. 127. Podest widokowy przy nabrzeżu Kjøpmannsgata w centrum Trondheim: a) zbliżenie, b) widok z placu; (fot. E.C.)

Miejsca na granicy dwóch środowisk: lądowego i wodnego inspirują do rozwiązań podkreślających ich *genius loci*. Doskonałym tego przykładem są podesty widokowe o lekkiej, przenośnej konstrukcji, wzorowane na naturalnych cyplach wchodzących głęboko w wodę. Powstają one w przestrzeniach przybrzeżnych miast, nadmorskich promenad i nadrzecznych bulwarów. W Trondheim, przy nabrzeżu kanału Kjøpmannsgate powstała taka właśnie drewniana, ażurowa forma jako poszerzenie przestrzeni placu, zapewnia ona widok na zabytkową część miasta – składy przed kanałem Øvre Elvehavn (il. 127).

Niektóre z tworzonych współcześnie instalacji architektonicznych to formy pojawiające się okresowo – obiekty budowane niejednokrotnie z tworzyw metalicznych, takie jak: Gigaphone w Trondheim (arch. Brendeland & Kristoffersen Arkitekter, realizacja 2011) czy muszla koncertowa Tubaloon w Kongsberg (arch. Snøhetta AS, Joshua Teas, realizacja 2006)²⁵⁶. Obie realizacje, wykonane przy zastosowaniu nowoczesnych technologii, dzięki symultanicznemu zaistnieniu w przestrzeni miejskiej wprowadzają element powracającej okresowo nowości, podobnie jak pojawiające się w naturze kwiaty na drzewach zwiastujące nadejście wiosny. Zaproponowany kształt, materiał i przeznaczenie Gigaphone jest zwięźczeniem badań z zakresu energii wodnej, technologii budowy statków, telekomunikacji i instalacji naftowych. Potężna stalowa konstrukcja – instrument jest formą mobilną. Usytuowana była pierwotnie w centrum Trondheim, obecnie stanowi element rzeźbiarski wzbogacający miejskie, portowe nabrzeże²⁵⁷. Liczącą około 20 m muszlę koncertową Tubaloon wykonano z cynkowej, stalowej ramy, na której rozpięto za pomocą systemu pneumatycznego tkaninę PCV. Uzyskano tym sposobem imponującą, transparentną formę pojawiającą się okresowo na głównym placu Kirketorget w Kongsbergu – z czasem stała się ona symbolem festiwalu jazzowego. Nina Berre określiła ten obiekt jako: „konceptualną instalację równoważną dziełu sztuki, podobnie jak pawilon Samiego Rintali w parku sztuki w Korei” [24, s. 16].

Obiekty z pogranicza rzeźby i instalacji mogą stanowić elementy kubaturowe komponujące się harmonijnie z elewacją (pawilon Tehuset w Oslo) lub pozostające integralną częścią jej struktury (budynek Sparebank 1 SMN w Trondheim). Na przykład dwóch architektów Geir Brendeland i Olav Kristoffersen stworzyli w centrum Oslo oryginalny pawilon Tehuset (Utstillings-paviljong for Norsk Form, Oslo 2011). Miał on być architektoniczną odpowiedzią na potrzeby dwóch nastolatków marzących o własnym klubie, w którym mogliby spędzać wolny czas i oddawać się ulubionym zajęciom. Obiekt usytuowano na tle dawnego budynku przemysłowego, gabaryty nowej formy wpisano w duże podziały okien na jego elewacji. Zaprojektowany drewniany kubik został oderwany od podłoża, dzięki czemu sprawia wrażenie unoszenia się

²⁵⁶ Projekt nagrodzony Kongsberg Arkitekturpris (2006) [269, s. 41].

²⁵⁷ Więcej na ten temat w p. 2.6.2.

tuż nad ziemią. Uzyskano w ten sposób efekt przestrzennego rozwinięcia płaskiej fasady pozostającego w tle budynku, a dokładnie – jednego okna.

W obiekcie energooszczędnym Sparebank 1 SMN (arch. Agraff AS, realizacja 2010) w Trondheim zgeometryzowana, monolityczna forma rzeźbiarska stanowi rodzaj implantu wkomponowanego w elewację, mieszczącego salę audytoryjną (il. 128a). W strefie wejściowej w celu jej zaakcentowania usytuowano dodatkowo abstrakcyjną rzeźbę (il. 128b).



a)



b)

Il. 128. Budynek Sparebank 1 SMN w Trondheim:
a) widok ogólny, b) abstrakcyjna rzeźba w przestrzeni wejściowej; (fot. E.C.)

4.3. Kontener – obiekt w przestrzeni miejskiej

Przenośne, mobilne budynki – kontenery wstawione w przestrzeń miejską stanowią zwykle minimalistyczne formy architektoniczne, niezasmiecające krajobrazu kulturowego, oddziałujące za to na zasadzie kontrastu z tłem i wykorzystujące przestrzeń w sposób skrajnie ekonomiczny. Pełnią one niejednokrotnie funkcję czasowych elementów struktury urbanistycznej, pojawiających się okresowo i znikających. Dzięki temu ożywiają przestrzeń miejską, czynią ją bardziej dynamiczną, zmienną i w efekcie bardziej interesującą. Mała skala oraz jedność materiału i konstrukcji nadają im charakter nowoczesnych rzeźb w krajobrazie kulturowym. Są one przy tym mobilne i łatwo adaptują się do różnych kontekstów przestrzennych – stanowią część ulicy, ciągu pieszego, placu i kwartału zabudowy śródmiejskiej.

Pewną formą ekspresji artystycznej wprowadzającej element zaskoczenia i zmienności w przestrzeni miejskiej są formy kontenerowe połączone z nadmuchiwanymi strukturami architektonicznymi. Zapoczątkowane w latach 60. jako przejaw futurystycznych wizji wyrażają one przyspieszony rozwój technologii, lekkość, transparentność, łatwość formo-

wania dowolnych kształtów i nietrwałość. Doskonałym tego przykładem jest tymczasowy nadmuchiwany pawilon *Kyss Frysken! Forvandlingens Kunst!* (arch. MMW Studio, realizacja 2005) w Oslo. Stanowi on część nietypowej kompozycji przestrzennej, na którą składają się: Muzeum Historyczne (norw. Historisk Museum) i Galeria Narodowa (norw. Nasjonalgalleriet). Łączą się one optycznie i fizycznie ze sobą za pomocą wypełnionych powietrzem rękawów w kolorze nasyconej zieleni. Nadmuchiwana struktura wypełnia cały plac i przywodzi na myśl organiczną, żywą materię, okresowo odradzającą się, tętniącą życiem i zamierającą. Pawilon jest nową, wygenerowaną przestrzenią ekspozycyjną dla Galerii Narodowej. W okresach między tymi odrodzeniami w przestrzeni placu pozostaje muzealny kontener, który reprezentuje integralną część efemerycznej formy (il. 129).



a)



b)

Il. 129. *Kyss Frysken! Forvandlingens Kunst!* w Oslo – kontener jako część czasowej, dmuchanej struktury funkcji wystawienniczej: a) widok ogólny, b) zbliżenie; (fot. E.C.)

Główna ulica Oslo – Karl Johans Gate stanowi najważniejszą oś urbanistyczną miasta. Na zachodzie przechodzi ona w szeroką aleję prowadzącą do Pałacu Królewskiego (norw. Det Kongelige Slottet), a na wschodzie zakończona jest placem Jernbanetorget, przy którym znajduje się dworzec Oslo S (norw. Oslo Sentralstasjon). Karl Johans Gate została zaprojektowana przez królewskiego architekta H.D.F. Listowa w 1826 r., krótko po przyjęciu przez Norwegię konstytucji (1814). Łączyła ona pierwotnie Pałac Królewski z zabytkowym kwartałem *Kvadraturen*. Ulica została poszerzona i zmodernizowana 30 lat później. Zwłaszcza zachodnia jej część przy parku *Stunderlunden* została ukształtowana w sposób umożliwiający obchody corocznych uroczystości z okazji Dnia Nieodległości 17 maja (norw. tzw. *syttende mai*, *søttende mai*), których główną atrakcją są dziecięce pochody. Ulica jest wciąż modernizowana, o czym świadczy atrakcyjnie zaprojektowana nawierzchnia oraz mała architektura²⁵⁸. Jednym z najbardziej interesujących obiektów jest Kiosk (norw. Kiosk; arch. Snøhetta, realizacja 2005) o minimali-

²⁵⁸ Kolejne modernizacje ulicy miały miejsce w 1970 r. i 2005 [64, s. 107–113].

stycznej formie zestawionej z XIX-wieczną zabudową. Otoczony letnimi ogródkami surowy kubik o oryginalnej fakturze i kolorze mieści bufet z napojami i lodami. Stanowi część nowoczesnie zaprojektowanej (w formie trójkąta) przestrzeni rekreacyjnej wzbogacającej ciąg pieszy. Obiekt ten będący równocześnie mobilnym kontenerem i rzeźbą przestrzenną jest nie tylko dopełnieniem dla istniejącej zabytkowej architektury, lecz także tworzy wraz z nią nową jakość. Przez kontrast podkreśla jej wyjątkowość, odmienność i bogactwo detalu [64, s. 107–113] (il. 130).



Il. 130. Kontener – kiosk gastronomiczny w przestrzeni miejskiej (norw. Kiosk); ul. Carl Johans Gate w Oslo (fot. E.C.)

Kolejną interesującą formą kontenerem jest GAD Art Galery (norw. Container-galleri GAD) zlokalizowana tuż przy nabrzeżu w Oslo, w przestrzeni rekreacyjnej ciągu pieszego (arch. MMW Arkitekter, realizacja 2005). Lekko oderwany od ziemi, minimalistyczny w swej formie kubik wykonany ze stali, szkła i aluminium sprawia wrażenie tymczasowej budowli, mobilnej i samowystarczalnej. Usytuowany na granicy dwóch środowisk – naturalnego (wodnego) i zurbanizowanego (lądowego) uzyskuje w zależności od punktu obserwacji dwa odmienne tła, konteksty. Daje to w efekcie wielość interpretacji jego formy. Odmienne postrzegana jest jego skala i estetyka w zestawieniu z otwartym morzem niż w zestawieniu ze zwartą miejską zabudową tworzącą centrum miasta.

Fantastycznym przykładem instalacji architektonicznej w zwartym kwartale zabudowy śródmiejskiej jest Boxhome 2007 w Oslo (arch. Sami Rintala, Dagur Eggertsson, realizacja 2007). Prototypowy dom o formie mobilnego kontenera łączącego w sobie funkcję mieszkalną i miejsce pracy. Zlokalizowany w sercu stolicy budynek jest ro-

dzajem „miejskiej jaskini” i refugium, do którego można się wycofać z tętniących życiem ulic. Obiekt o powierzchni 19 m² (5,50 m × 5,70 m × 2,3 m) składa się z pomieszczeń umożliwiających zaspokojenie podstawowych funkcji życiowych: kuchni, jadalni, łazienki, pokoju dziennego oraz sypialni. Budynek o formie rozrzeźbionego sześcianu jest prototypowy i stanowi pewną propozycję miejsca pracy i zamieszkania – z gwarancją korzyści ekonomicznych i ekologicznych. Jego niewielka powierzchnia zapewnia oszczędności w ogrzewaniu, a jako dzieło rzeźbiarskie odznacza się bogactwem zastosowanych w nim materiałów. Struktura konstrukcyjna została wykonana z drewna sosnowego, na ściany i podłogi wykorzystano m.in. drewno brzozy (w kuchni), świerku (w łazience) i dębu czerwonego (w pokoju dziennym). Fasadę pokryto w całości aluminium.

Działania twórcze obejmują także większe fragmenty zurbanizowanego krajobrazu, a przez kształtowanie go i przeobrażanie łączą się z tworzeniem sztucznej tektoniki terenu pozostającej jednak w strukturalnych powiązaniach z naturalnymi formami.

4.4. Rzeźbienie pejzażu miejskiego przez tworzenie sztucznej tektoniki terenu miejsc stanowiących łączniki między różnymi środowiskami

Analiza zjawisk społeczno-gospodarczych zachodzących w ciągu ostatnich lat w Norwegii ujawnia ich wpływ na charakter i jakość wznoszonych inwestycji. Architektura staje się medium odzwierciedlającym priorytety społeczne, nie zatracając jednak cech rzeźbiarskich generowanych obiektów i założeń urbanistycznych. Począwszy od roku 2005, widoczna jest intensyfikacja działań związanych z transformacją norweskiego pejzażu miejskiego, czego dowodem są projekty rewitalizacyjne dużych obszarów: w Oslo przedsięwzięcie Fjordbyen, w którego skład wchodzi subobszary o różnym przeznaczeniu (Bjørvika, Bispevika, Palusenskaia i Lohavn), przebudowa Drammen, w Trondheim rewitalizacja śródmieścia Øya, a także nowe inwestycje w Tromsø. W tym czasie pojawiają się również projekty będące efektem pracy twórczej architektów pochodzących spoza Norwegii.

Integracja pejzażu miejskiego, architektury i sztuki, w tym rzeźby, widoczna jest w projektach biura Haugen / Zohar Arkitekter AS. Dzieło przedstawione na Norweskim Biennale Rzeźby 2006 to przykład mobilnej, sztucznej topografii terenu tworzonej z modułowych elementów o rzeźbiarskim charakterze, kreujących alternatywną do istniejącej przestrzeń publiczną. Kolejnymi projektami są: rewitalizacja Ålgård w Ålgård Centre ÅL INN (realizacja 2013) oraz zagospodarowanie placu miejskiego w centrum Straume (realizacja 2013). W pierwszym wygenerowano nowe centrum miasta między dwoma istniejącymi ośrodkami handlowymi – zastosowano barwne,

małoskalowe formy rzeźbiarskie, rozwijające się w elementy zadaszania nad straganami. Drugi projekt jest kompozycją trzech budynków o bogatej, rzeźbiarsko ukształtowanej tektonice formy.

U podstaw wielu norweskich realizacji legły skojarzenia związane z konkretnym miejscem lub miejscami, co w konsekwencji dało założenia pełniące funkcję przystanków na trasie i łączników między różnymi środowiskami. Tworzona przez człowieka sztuczna topografia terenu może być twórczym rozwinięciem naturalnych form, takich jak: cypel i klif, powszechnie występujących w norweskim krajobrazie. Przykładem pierwszej są realizacje: Sjøfront Puddefjorden w Bergen (realizacja 2004), Batteritomta w Narviku (realizacja 1999), modelowane sztuczne cypły w zatoce Bjørvika w Oslo oraz kompleks Kilen Brygge w Sandefjord (realizacja 2000). Przekształcenie wybrzeża klifowego przez jego sztuczną perforację i umieszczenie w wydrążonych przestrzeniach „implantów” mieszkalno-usługowych widoczne jest w pionierskiej koncepcji Holmestrand, Vertical Landscape Urbanism w Oslo. Transformowany teren może również imitować formy występujące w naturze, czego najlepszym przykładem jest Geopark w Kjerringholmen w Stavanger. Inna metoda modelowania to swego rodzaju dialog między organicznymi formami dawnego, naturalnego krajobrazu a linearnymi kształtami przetworzonego i zdegradowanego środowiska. Wskutek działań twórczych powstaje całkiem nowa jakość środowiska przyrodniczego i wykreowanego przez człowieka. Przykładem takiej realizacji jest projekt przekształceń byłego portu lotniczego Nansen Park na półwyspie Fornebu w Oslo [28].

4.4.1. Sztuczna topografia terenu jako imitacja naturalnej formy

Transformacja i innowacja pejzażu miejskiego oparta na zrównoważeniu i współpracy środowiskowej z norweskim przemysłem naftowym są obecne w realizacjach, działającej od 1996 r., firmy architektonicznej Helen & Hard. Na uwagę zasługują założenia będące przykładem kształtowania krajobrazu kulturowego z wykorzystaniem materiałów pochodzących z odzysku z przemysłu naftowego: projekt mieszkaniowy Base Camp²⁵⁹ w naturalnym krajobrazie (Strand, okręg Rogaland) i park aktywności dla młodzieży Geopark w krajobrazie zurbanizowanym (Kjerringholmen w Stavanger).

Geopark w Kjerringholmen w Stavanger (arch. Helen & Hard, realizacja 2008) to teren o powierzchni 2 448 m², który w obecnej postaci stanowi przestrzenne odwzorowanie w skali 1 : 500 topografii Trolla, norweskiego złoża ropy naftowej i gazu. Znajduje się ono na głębokości 2–3 km pod dnem Morza Północnego. Relacja rzeźba

²⁵⁹ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.4.

wobec natury widoczna jest nie tylko w ukształtowanej na podobieństwo naturalnej formy tektonice założenia, lecz także w zastosowanych materiałach i przeznaczeniu terenu. Ta nietypowa struktura powstała w ramach programu kulturalnego Stavanger 2008. Miała stanowić tymczasową ekspozycję w formie zewnętrznej przestrzeni rekreacyjnej Norweskiego Muzeum Przemysłu Naftowego (norw. Norsk Oljemuseum), a stała się z czasem integralną częścią śródmiejskiego nabrzeża Stavanger i pełni funkcję placu zabaw dla dzieci oraz kreatywnej przestrzeni dla grafficiarzy i skaterów. Każdą część założenia starannie wymodelowano, w zależności od przeznaczenia zastosowano różne rodzaje nawierzchni z materiałów ekologicznych. Industrialne elementy właściwego Trolla zaakcentowano w Geoparku wertykalnymi instalacjami służącymi zabawie. Większość infrastruktury tego założenia stanowią dawne urządzenia wchodzące w skład platform wiertniczych. Dzięki odpowiedniej kolorystyce i kompozycji tych elementów, niejednokrotnie w powiązaniu z obiektami sezonowymi wypełnionymi powietrzem, uzyskano różnorodną i kreatywną przestrzeń służącą rekreacji. Założenie to powstało w obrębie płasko uformowanego nabrzeża portowego. Zadana – sztucznie ukształtowana tektonika terenu nadała temu miejscu całkiem nową estetykę, uczyniła z niego ulubione miejsce spotkań mieszkańców miasta oraz atrakcyjną przestrzeń publiczną przyjazną środowisku i dostępną dla osób niepełnosprawnych [131, s. 44].

4.4.2. Sztuczna topografia terenu jako twórcze rozwinięcie naturalnej formy

W ostatnich latach powstała w Norwegii seria projektów mieszczących się w nurcie lansującym rehabilitację terenów poprzemysłowych w strefach przybrzeżnych miast i adaptację ich do celów mieszkaniowych, usługowych, kulturotwórczych lub rekreacyjnych. Doskonałym tego przykładem są zrealizowane i wciąż powstające inwestycje na sztucznie modelowanych cyplach wcinających się w wody Oslofjordu. Pierwotnie znajdowały się na nich tereny portowe, które poddane zostały skomplikowanemu procesowi rewitalizacji i transformacji.

Przedsięwzięcie Fjordbyen, realizowane od 2003 r., zajmuje teren ok. 700 ha, w jego skład wchodzi subobszary o różnym przeznaczeniu: Bjørvika, Bispevika, Palusenkaia i Lohavn. Projekt obejmuje zarówno krajobraz, jak i istniejącą infrastrukturę miejską.

Bjørvika ma charakter kulturotwórczy. Wśród zrealizowanych założeń w obrębie tego subobszaru znalazł się budynek Narodowego Teatru Opery i Baletu (arch. Snøhetta, realizacja 2008), zlokalizowany w jego południowej części, oraz budynek biblioteki – New Oslo Public Library, usytuowany na północy. Bispevika reprezentuje gęstą strukturę miejską obniżającą się ku południowi w kierunku zatoki. W tej części zlokalizowano funkcję mieszkaniową połączoną z biurami i usługami dostępnymi z poziomu ulicy. W obszarze Palusenkaia skupione są muzea, m.in. Muzeum Muncha

(norw. Munch-museet). W rejonie Medieval Park, stanowiącym w przeszłości pierwotne centrum miasta, wyeksponowano średniowieczne relikty z głównym budynkiem Kulturhistorisk museum (KHM). Subobszar Lohavn obejmuje nabrzeże i cypel przeznaczone na funkcje mieszkaniowe. W jego skład wchodzi dzielnice mieszkalne: Søreng molo i Grønliia odznaczające się wyrafinowaną, mocno rozrzeźbioną formą, a także zróżnicowaną strukturą – od mieszkań socjalnych, po przestronne apartamenty powiązane z usługami i otwierające się na wodę (il. 131). Zrewitalizowany teren zaplanowano na ok. 5000 mieszkań i 20 000 miejsc pracy [314].



Il. 131. Kompleks mieszkaniowy Lohavn w zatoce Bjørnvika w Oslo (fot. E.C.)

W ramach programu odnowy obszarów przybrzeżnych Oslo, pod nazwą Fjord City, zrealizowano zespół o funkcji kulturotwórczej Tjuvholmen Icon Complex (arch. Renzo Piano Building, realizacja 2012) będący częścią większego kompleksu wielofunkcyjnego Tjuvholmen Utsyn.

Założenie Tjuvholmen Icon Complex, nazywane świątynią sztuki, usytuowane jest na południowy zachód od centrum Oslo i stanowi przestrzenną kontynuację wzniesionego w latach 90. kompleksu mieszkalno-usługowego Aker Brygge (arch. Niels Torp). Projekt Renzo Piano to udana transformacja formalnie zamkniętego dawnego terenu portowego w publiczną, ogólnodostępną przestrzeń łączącą Oslofjord z centrum miasta. Na koncepcję przestrzenną, bazującą na idei drogi, składają się następujące elementy: Promenada – Tjuvholmen Allee, trzy budynki spięte dwoma mostami przerzuconymi nad kanałem, element wieżowy, Piazza, punkt widokowy i sztucznie ukształtowana tektonika cypla dopełniająca całość kompozycji. Trzy obiekty nakryte

finezyjnym dachem i tworzące zasadnicze elementy architektonicznego układu to Muzeum Sztuki i Centrum Sztuki tworzące kompleks muzealny (norw. Astrup Fearnley Museet) oraz budynek biurowy (il. 132). W ich granicach wygenerowano cztery kategorie przestrzeni wystawowej. Każda z nich jest ukształtowana w sposób unikatowy – uwzględnia różne warunki (oświetleniowe, temperaturowe, wilgotnościowe i skalowe) wystawianych obiektów. Muzeum Sztuki jest dwukondygnacyjnym budynkiem na planie trójkąta. Zaprojektowano w nim przestrzenie o łącznej powierzchni około 3000 m², przeznaczone na wystawy stałe i czasowe pochodzące z innych muzeów. Druga, wyższa kondygnacja poddusza odznacza się spektakularnym doświetleniem przez transparentny dach. Centrum Sztuki to obiekt usytuowany między Tjuvholmen Allee a Piazza. Zaprojektowano w nim przestrzenie wystawowe o powierzchni 3000 m² przeznaczone pod ekspozycje o tematyce łączącej edukację i sztukę. W parterze budynku biurowego, liczącego w sumie sześć kondygnacji, znalazła miejsce przestrzeń wystawowa o powierzchni 1200 m² mająca gromadzić zbiory prywatne. Dopełnieniem całości założenia jest projekt krajobrazu z Parkiem Rzeźb na Skjæret.



a)



b)

Il. 132. Tjuvholmen Icon Complex w Oslo: a) Astrup Fearnley Museet, b) budynek biurowy; (fot. E.C.)

Związki zaprojektowanego kompleksu z rzeźbą i naturą przejawiają się zarówno w sposobie kształtowania terenu cypla oraz architektonicznych obiektów, jak i w artystycznej funkcji całej inwestycji łączącej się dodatkowo z miejscami pracy (przestrzeniami biurowymi i rekreacyjnymi). Motyw drogi widoczny jest w idei założenia. Struktura Tjuvholmen Icon Complex modelowana jest wzdłuż osi widokowej na fiord. Tworzy ją promenada o długości około 800 m, biegnąca równolegle do morza, która zaczyna się przy moście na doku obok Aker Brygge, prowadzi wzdłuż Strandhagen do

Skjæret i dalej aż do przystani dla promów – tam kończy ją punkt widokowy. Prowadzona na granicy dwóch środowisk (naturalnego i przekształconego przez człowieka) wyznacza jednocześnie granicę styku dwóch światów, czyli sztuki i natury. Kiedy przemierza się ten magiczny ciąg pieszy, możliwy staje się kontakt z morzem i naturalnymi, przyrodniczymi formami, co stanowi ważny wymiar podróży. W obrębie Skjæret promenada wkracza w kompleks obiektów o funkcjach artystycznych z elementem wieżowym, usytuowanych po obu stronach kanału. Wszystkie trzy budynki pokrywa dach o miękkim, zakrzywionym kształcie – czyni z nich unikalną formę, jednolitą strukturę architektoniczną i funkcjonalną. Finezyjne przekrycie skonstruowano z laminowanego drewna. Podpierające je stalowe maszty z cięgnami, dopełniającymi strukturę, przypominają elementy olinowania statków. Dach pokryto transparentną powłoką ze szklanych, hartowanych paneli w dwóch odcieniach. Rozwiązanie to zapewniło we wnętrzach w zależności od projektowanej funkcji dodatkowo interesujące efekty świetlne.

Między Muzeum Sztuki a morzem został ukształtowany Park Rzeźb. Dochodzi on aż do samej piaszczystej plaży osłoniętej od wiatru i otwartej na morze. Przestrzeń zaprojektowano z myślą o dzieciach i ich rodzicach – ma służyć zabawie i zapewnić kontakt z naturą. Budynek muzeum zlokalizowano wzdłuż kanału, aby stworzyć aktywne centrum między trzema obiektami. Po przekroczeniu wody szerokim mostem przed odwiedzającymi otwierają się przestrzenie wzdłuż nabrzeża, prowadzące do części wystawowej Art Collection, a w dalszej części do Centrum Sztuki. Szerokie schody wprowadzają widza w przestrzeń placu Piazza, gdzie zaprojektowano m.in. kawiarnię i sklepy. Podróż kontynuowaną wzdłuż wybrzeża kanału kończy punkt widokowy, z którego roztacza się wspólny widok na morze, wyspy w zatoce i Zamek Królewski [210, s. 138–144].



Il. 133. Aker Brygge – restauracja Onda na wodzie w Oslo (fot E.C.)

Obiekty w obrębie cypli modelowane łącznie z terenem to próba eliminacji z centrum miasta nabrzeży portowych o charakterze przemysłowym i otworzenie się na naturę. Ideę tę dobrze ilustruje budynek restauracji Onda (arch. Aliance Arkitekter, realizacja 2011) usytuowanej na sztucznym cyplu (w obrębie Aker Brygge) z widokiem na Oslofjord (il. 133). Cyple głęboko wcinające się w morze, wysokie klify i potężne góry to naturalne formy krajobrazu poddawane przez człowieka aktom twórczym. Koncepcja Holmestrand Vertical Landscape Urbanism sytuująca funkcje użytkowe we wnętrzu skalistego klifu Oslofjordu to jeden z pierwszych norweskich projektów przekształcenia nabrzeża klifowego. Ta sztucznie wywołana erozja ściany skalnej jest pewnym aktem naśladowania procesów zachodzących w naturze i adaptowania przez człowieka w celach użytkowych niedostępnych wcześniej fragmentów krajobrazu²⁶⁰.

4.4.3. Sztuczna topografia terenu jako dialog między organicznymi formami dawnego naturalnego krajobrazu a linearnymi kształtami przetworzonego i zdegradowanego środowiska

Rozwój technologiczny na początku XX w. charakteryzował się małą dbałością o dobro natury. W toku wielokierunkowych przekształceń zniszczeniu uległo wówczas wiele terenów o niewątpliwych walorach krajobrazowych stanowiących część miejscowych ekosystemów. Problem ten dotyczył głównie inwestycji wymagających pod swoją infrastrukturę dużych otwartych przestrzeni, które nieuchronnie musiały poddać się niszczącą naturę przekształceniom. Przykładem takiej realizacji był wybudowany w 1939 r. międzynarodowy port lotniczy usytuowany na półwyspie Fornebu, na południowy zachód od Oslo.

Wchodzący głęboko w Oslofjord zielony półwysep stanowił w przeszłości lokalny ekosystem. Po wybudowaniu lotniska i zagospodarowaniu rozległego terenu obszar ten zaczął ulegać stopniowej biodegradacji. Stało się to wyraźnie widoczne po likwidacji i przeniesieniu portu lotniczego w inne miejsce – po inwestycji pozostał jedynie potężny, utwardzony obszar o powierzchni 200 000 m² przypominający płaską, betonową pustynię. Żeby odzyskać stracony teren i chociaż po części zwrócić go naturze, podjęto próbę jego transformacji w przestrzeń rekreacyjną i mieszkaniową. W ramach projektu przekształceń byłego portu lotniczego powstał interesujący w formie Nansen Park (arch. Bjørbekk & Lindheim Landskapsarkitekter, realizacja 2008). Wymodelowano go w sposób nadający całości założenia narracyjny charakter – w konsekwencji uzyskano organiczną formę siedmiu rozchodzących się z centralnego punktu ramion. Mieszczą one różnorodnie zaaranżowane przestrzenie rekreacyjne. Zielone

²⁶⁰ Więcej na ten temat w p. 2.4.2.

ramiona rozwijają się w przestrzeń na dystansie 30–100 m. Te miękkie, bliskie naturze linie projektowanych terenów zielonych zestawiono kontrastowo z zachowanymi, prostymi kierunkami wyznaczającymi niegdyś plan lotniska. Zrealizowana idea z założenia ma przypominać o nietrwałości i kruchości życia, które raz zniszczone, z trudnością odradza się i trzeba czasu, aby przywrócony został pierwotny stan.

Sposób aranżacji zaprojektowanych przestrzeni parkowych i ich organizacja pozostały w zgodzie z zasadami ekologii. Do budowy dawnego lotniska użyto setki metrów kwadratowych asfaltu, betonu i kamienia. Materiały te zostały powtórnie użyte w celu wymodelowania zróżnicowanej tektoniki terenu parku. Pod uprawę roślin wykorzystano ziemię pozyskaną z dawnej inwestycji, wzbogaconą przekompostowanymi osadami ściekowymi. Zastosowane nowe materiały miały certyfikaty ekologiczne. Centralne wejście do Nansen Park – Tower Square znajduje się od północy, tuż przy dawnych zabudowaniach lotniska: wieży kontrolnej i budynku terminalu. W tym miejscu zaprojektowano źródło głównego strumienia, który płynie na południe, w głąb parku, przez liczne kanały i dolinki, a kończy swój bieg w jeziorku Festival Plaza zlokalizowanym w centralnej części założenia. Jezioro to pełni filtrującą funkcję: woda jest tu oczyszczana przez biologiczne filtry piaskowe, mechaniczne filtry siatkowe i pompy, aby następnie spłynąć do fiordu. The Plaza – plac będący sercem parku pokryty różnymi rodzajami nawierzchni, zaprojektowano elementy małej architektury oraz liczne instalacje umożliwiające manipulowanie strumieniem wody, ku radości najmłodszych użytkowników. Na placu znajduje się też amfiteatr. Wielość występujących kształtów, faktur i kolorów czyni to miejsce niezwykle atrakcyjnym [28, s. 18–19].

Przedsięwzięcie Nansen Park jest przykładem wymodelowania nowej jakości przestrzeni dzięki przywróceniu dawnych, naturalnych relacji z naturą. Tym sposobem reaktywowano lokalny ekosystem, a do tego w bezpośrednim sąsiedztwie wzniesiono około 6000 nowych domów i stworzono 15 000 miejsc pracy. Realizacja ta pokazała jak ważnym czynnikiem wpływającym na sposób kształtowania się miasta organicznego jest idea wspólnotowości. W krajobrazie zurbanizowanym staje się ona najpełniej czytelna w charakterze i organizacji budujących go struktur osiedleńczych.

4.5. Organiczna strukturalność kompozycji wieloelementowych a idea wspólnoty

Wspólnotowość jest istotnym elementem składającym się na tożsamość i poczucie odrębności kulturowej Norwegów, dla których poza rodziną jest również ważna każda inna forma wspólnoty [49]. Może to być grupa ludzi razem pracujących, spędzających wspólnie czas czy zamieszkujących w jednym miasteczku, na tej samej ulicy, farmie lub w tym samym domu. Sposób życia wynikający z uwarunkowań

geograficznych, a także niska populacja sprawiły, że od wieków korzystniej było funkcjonować w grupie niż w pojedynkę. Potrzeba wsparcia i bezpieczeństwa stała się podstawowym priorytetem, który mimo wzrostu demograficznego i rozwoju technologicznego kraju przetrwał do czasów współczesnych. Ta silna inklinacja do przynależności sprawiła, że większość założeń architektonicznych, zarówno w otwartym krajobrazie, jak i w przestrzeniach zurbanizowanych ma formę wieloelementowych kompozycji wspierających ideę wspólnoty. Powstają one zwykle kierowane odśrodkową siłą jako efekt aktywności zamieszkujących je społeczności. Ich zróżnicowany charakter wynika, w dużym stopniu, ze specyfiki miejsca danego przez przyrodę i tym sposobem reprezentuje olbrzymie bogactwo wykreowanych rozwiązań.

Chociaż Norwegia jest krajem zdominowanym przez rozproszoną ludność wiejską, w krajobrazie zurbanizowanym występuje wyrazista formuła wspólnot sąsiedzkich odmiennych jednak od tych, jakie można spotykać w sąsiedniej Szwecji i Danii. Norweskie współczesne zespoły mieszkaniowe nie są kształtowane jako samoistne, odrębne założenia, ale raczej wplecione i harmonijnie połączone z istniejącą już zabudową miast i przedmieść. Ta cecha stanowi o ich organicznej strukturalności i łączy się z powszechnie występującą ciągłością przestrzenną miejsca. Wspólnoty sąsiedzkie tworzą często zwarte, grupowe układy przestrzenne oraz ich kombinacje z uliczkami mieszkalnymi.

Ponad 50% wszystkich zasobów mieszkaniowych w Norwegii stanowią małe domy mieszkalne: 2-, 3- i 4-rodzinne. W obrębie zabudowy jednorodzinnej ok. 80% to domy wolno stojące (norw. *enebo*). W grupie tej obok budynków o dość tradycyjnej formie i użytych materiałach, budowanych na skalę masową, znajdują się wille i domy letniskowe o mniejszych rozmiarach i głęboko przemyślanych koncepcjach przestrzennych. Respektują one zazwyczaj zmienne w czasie potrzeby rodziny i preferencje przyszłych użytkowników. Są także harmonijnie powiązane z najbliższym otoczeniem i krajobrazem [93]. Obiekty takie, w których często w sposób innowacyjny stosuje się tradycyjne materiały, wznoszone są współcześnie między innymi przez takich architektów, jak: Geir Brendeland i Olav Kristoffersen, Einar Jarmund i Håkon Vignæs, Carl-Viggo Hølmebakk, Knut Hjeltnes, Christian Dahle, Kurt Breitenstein i Lund Hagem [24].

Do bardziej zwartych układów należy zabudowa szeregowa i tarasowa, następnie łańcuchowa, łączona wiatami lub pomieszczeniami gospodarczymi (norw. *rekke*), oraz grupowa, czyli wydzielone domy dla dwóch lub czterech rodzin w formie bliźniaka lub czworaka (norw. *to-fire*). Stanowią one 20% wszystkich wznoszonych domów w zabudowie jednorodzinnej [10, s. 22]. Jako przykład może posłużyć założenie jednorodzinne w Strynie (il. 134). Położony na stromym zboczu zespół zabudowy łańcuchowej, o układzie gniazdowym składa się z dwukondygnacyjnych domów czterorodzinnych łączonych garażami. Mieszkańcy zrezygnowali z prywatnych ogródków na rzecz przestrzeni wspólnie użytkowanej zlokalizowanej w obrębie wspólnego placu.

Warte odnotowania jest, że w latach 60. i 70. pojawiło się w Norwegii wiele opcjonalnych rozwiązań zabudowy szeregowej – domów niskich i stawianych gęsto, a finansowanych ze środków publicznych [110]. Zabudowa ta tworzyła misterne, ornamentalne struktury wypełniające podmiejskie, dawne tereny rolnicze takich ośrodków, jak: Stavanger, Bergen, Trondheim i Oslo²⁶¹ (w pobliżu tego ośrodka powstało przy okazji satelitarne miasto Romsås). Stworzono w tym czasie całkiem nowe metodologie budowy domów na stromych zboczach i wprowadzono przemysłowe systemy konstruowania obiektów. Doskonałym tego przykładem są rozwiązania zabudowy szeregowej w dzielnicach: Ljabru (arch. Dag Rognlien, realizacja 1960) oraz Grefsen (arch. Harald Hille, realizacja 1974) w Oslo [24, s. 17] – to zespoły zabudowy jednorodzinnej charakteryzujące się niską zabudową, małymi placzkami i niezbyt szerokimi ulicami), tworzące układy przestrzenne, ściśle zintegrowane z krajobrazem.



a)



b)

Il. 134. Zespół mieszkaniowy w Strynie: a) widok ogólny,
b) fragment zabudowy z garażami i pomieszczeniami gospodarczymi; (fot. E.C.)

Układy grupowe stanowią zwykle elementy unikatowe w istniejącej strukturze mieszkaniowej. Tworzone są ze struktur ażurowych umożliwiających swobodne przenikanie natury do wewnętrznych, nieregularnie ukształtowanych dziedzińców. Dzięki temu każdy zespół jest inny i niepowtarzalny. W Norwegii przeważa własność prywatna stanowiąca ok. 60% zasobów mieszkaniowych²⁶². Wysoko cenione

²⁶¹ Stavanger (Spółdzielnia Mieszkaniowa Haugtussa: Brantenberg, Brantenberg i Hiorthøy), Bergen (Spółdzielnia Mieszkaniowa Hesthaugen Selegrend: CUBUS), Trondheim (Spółdzielnia Mieszkaniowa Risvollan: Brantenberg, Brantenberg i Hiorthøy), Oslo – Romsås (Spółdzielnia OBOS – zespół Romsås z Aleksem Christiansenem) [24, s. 17].

²⁶² Większość Norwęgów korzysta z kredytów. Szczególną rolę pełni Norweski Państwowy Bank Budownictwa Mieszkaniowego (The Norwegian State Housing Bank) dysponujący środkami finansowymi przekazywanymi z budżetu państwa. Rola rządu w centralnym planowaniu zrównoważonego budownictwa mieszkaniowego szczególnie wzrosła w latach 90. XX w. Pożyczki nie są jednak udzielane pod budowę

poszanowanie prywatności, samowystarczalności i niezależności znajduje bezpośrednie przełożenie na rozwiązania przestrzenne, w których układy mieszkaniowe nie tworzą jednolitego założenia, ale raczej rzeźbiarsko ukształtowaną kompozycję wieloelementową, odczytywaną jako zestaw form połączonych w harmonijną całość. Są wiernym, przestrzennym odwzorowaniem charakteru i wzajemnych relacji między członkami zamieszkujących je wspólnot – połączeniem ich indywidualnych „światów” w jedną, wzajemnie dopełniającą się strukturę. Dobrym tego odzwierciedleniem jest barwna, o zróżnicowanej architekturze zabudowa w Mo i Rana (il. 135a) – miasta wyróżniającego się kameralnym charakterem i bogactwem małych artystycznych form przestrzennych jak na przykład zadaszone miejsce spotkań w jego zabytkowej części (il. 135b).



a)



b)

Il. 135. Zabudowa mieszkaniowa w Mo i Rana: a) zespół zabudowy wielorodzinnej, b) altana – miejsce spotkań w zabytkowej części miasta; (fot. E.C.)

Widok norweskich miast z klastrowymi układami zabudowy wspinającej się na zbocza gór i klifów to obraz harmonijnej relacji między rzeźbiarsko ukształtowaną architekturą a naturalnymi formami natury.

W omawianiu czy to kompozycji wieloelementowych, czy pojedynczych wielkowsymiarowych form pojawia się pojęcie budynku o cechach rzeźbiarskich, którego kształt niejednokrotnie wynika z głębokich relacji z naturą, w tym naturalnej rzeźby terenu. W środowisku miejskim są to zazwyczaj głęboko wcinające się w morze cyple lub najwyższe punkty w terenie dające dalekie wglądy w otoczenie.

domów zbyt małych i niespełniających minimum wymagań technicznych i funkcjonalnych. Młode małżeństwa i osoby niepełnosprawne są objęte specjalnym rządowym programem ochronnym. Osoby starsze mogą ubiegać się o niskoprocentowe i długoterminowe kredyty. Pożyczki mogą sięgać aż 85% kosztów wartości budowy [208, s. 38, 39].

4.6. Budynek o cechach rzeźbiarskich w przestrzeni miejskiej – znak miejsca i twórcze rozwinięcie topografii terenu

Podążyłem za nicią światła między drzewami. Wkrótce znalazłem się nad dużym jeziorem. W dali na cyplu stało *lavvo*²⁶³. Na palenisku płonął ogień. [...] Gałązki brzoźowe, wszystkie te skóry i koce, leżące na ziemi sprawiły, iż wnętrze namiotu przypominało orle gniazdo. Promień słońca wisiał w powietrzu jak nitka ze złota.

Ailo Gaup [104, s. 48]

Sytuowanie ważnych funkcji na półwyspach ma w Norwegii długą tradycję. W saamskich przekazach ludowych pasterski namiot *lavvo* stojący na cyplu oblanym z trzech stron wodą symbolizował miejsce mistycznego spotkania, cel wędrówki i oniryczny obraz spełnienia [160]. Wyobrażenie to stanowi archetypowy motyw, który jawi się w świadomości ludzi i pozostawia materialne dowody swego istnienia w materiale historycznym [146]. Jako obraz wtórny jest wyrazem nieświadomej projekcji archetypu – samego w sobie o charakterze numinalnym²⁶⁴.

Istotne dla społeczności funkcje od zarania dziejów lokalizowano na półwyspach. Stąd we współczesnej norweskiej architekturze budynki o funkcji kulturotwórczej sytuowane są często na tych naturalnych lub sztucznie wytworzonych formach, wcinających się głęboko w morze. Dzięki temu stają się one znakami, rzeźbami i symbolami, czyli elementami porządkującymi przestrzeń i podkreślającymi związki obiektu z miejscem. Do takich założeń należą: nowy budynek Narodowego Teatru Opery i Baletu (norw. Den Norske Opera & Ballet) w Bjørvika w Oslo, Museum Polaria w Tromsø, Norveg Museum i Kulturalne Centrum (norw. Norveg Kunstmuseet) w Rørvik oraz Szklana Katedra (norw. Domkirke ruinerna) w Hamar.

Nowy budynek Narodowego Teatru Opery i Baletu w Oslo (il. 136) (arch. Snøhetta, realizacja 2008) jest przykładem założenia wygenerowanego z kształtu i tektoniki naturalnego cypla w zatoce Bjørvika. Miejsce to jest wyjątkowe zarówno pod względem fenomenologicznym, jak i historycznym. Półwysep pełnił w przeszłości funkcję placu targowego dawnej osady – z czasem dał początek obecnemu miastu. To

²⁶³ Norw. *lavvo* – pasterski namiot Saamów [104, s. 48].

²⁶⁴ Numinalny od *numinosum* (łac.) – pojęcie Rudolfa Otta stosowane na określenie tego, co niewyraźne, tajemnicze, nazywające jedynie bóstwu przynależną, bezpośrednio doświadczalną właściwość [148, s. 366].

pierwsze Oslo, zwane Doliną Bogów²⁶⁵, położone było na wschód od obecnego centrum, otoczone wzgórzami, między trzema rzekami, które zabudowano później i ukryto pod powierzchnią ziemi [57]. Dzięki takiej lokalizacji nowy obiekt stał się swego rodzaju pomostem łączącym przeszłość miasta z jego teraźniejszością, tym samym uzyskał status znaku tego miejsca [108]. Zaprojektowany na granicy dwóch środowisk nie tylko został usytuowany na cyplu, lecz także stał się twórczym rozwinięciem jego topografii. Jako integralna część stworzonej przez naturę formy jest przykładem związków architektury, rzeźby i natury, opartych na ich strukturalnych relacjach, co pozwoliło uniknąć dysharmonii i w krajobrazie naturalnym, i kulturowym.



a)



b)



c)



d)

Il. 136. Budynek Narodowego Teatru Opery i Baletu w Bjørnviika w Oslo: a) widok cypla, b) dach jako trotuar, c) Stage Tower, d) południowa szklana fasada; (fot. E.C.)

²⁶⁵ „Os” może być odczytane jako długie wąskie wzgórze lub imię pogańskiego boga Ås, drugi człon „lo” oznacza tyle, co pole, pastwisko. Zatem nazwa miasta może oznaczać: „pole pod wzgórzem” albo „pole bogów” [241, s. 43].

Oryginalna forma budynku (budząca różnorodne skojarzenia od zanurzonej w morzu góry lodowej symbolizującej surowe piękno norweskiego krajobrazu, przez śródziemnomorskie marmurowe świątynie, po dziób statku wyłaniający się z Oslofjordu) stała się rozpoznawalnym na całym świecie symbolem [16]. Sposób jej ukształtowania podkreśla historycznie uwarunkowane miejsce i przeznaczenie obiektu. Podobnie jak większość założeń o funkcji kulturotwórczej budynek uzyskał własny, indywidualny charakter widoczny w oryginalnych rozwiązaniach formalnych i materiałowych będących wynikiem ścisłej współpracy architektów i artystów.

Jedną z charakterystycznych cech obiektu są jasno zdefiniowane granice informujące użytkowników o zmianie charakteru przestrzeni. Półwysp z symbiotycznie połączonym z nim założeniem architektonicznym to przestrzeń sztuki, sacrum. Otoczona z trzech stron wodą, sterylna i monumentalna sprawia, że użytkownik chętnie zwraca się do wnętrza i pozbywa się zakłóceń odbioru. Biel marmuru z włoskiej Carrary tworzy w kontekście miejskim rodzaj bramy łączącej świat codzienności, czyli szybkie tempo życia i chaos, ze światem sztuki – refleksją i wyciszeniem. Kluczową rolę w całej tej scenarii pełni kamień węgielny z wyrzeźbionym rysunkiem przypominającym kręgi na wodzie. To nietypowe rzeźbiarskie dzieło powstało wskutek skierowania na mokry cement fal dźwiękowych melodii, trwającej 1 min i 42 s. Hiperuwerturę skomponowało dwóch szwedzkich kompozytorów – Linus Elmes i Ludwig Löfgren. Złożyło się na nią 13 odpowiednio skompresowanych uwertur do najbardziej znanych oper. Marmur, który użyto do wykonania płaszcza otulającego całe założenie, sprawia, że jest ono postrzegane jako monumentalna rzeźba. Zwłaszcza, że każda z 33 000 białych płyt jest unikatowym monolitem. Uroczystemu otwarciu Narodowego Teatru Opery i Baletu 12 kwietnia 2008 r. towarzyszyły dźwięki marmurowych cymbałów – dlatego można było nie tylko zobaczyć i dotknąć materiału, z którego wymodelowano formę obiektu, lecz także usłyszeć jego charakterystyczny dźwięk [57]. W fazie ideowej projektu autorzy wahali się, czy użyć na kamienny płaszcz budynku marmur z włoskiej Carrary, czy raczej jedną z odmian norweskich granitów – wybrano marmur. Nie przewidziano jednak zgubnego wpływu surowego norweskiego klimatu na ten pochodzący z południa Europy kamień. Efekt śnieżnobiałej bieli utrzymał się zaledwie rok, by ustąpić miejsca różnym odcieniom szarości. Projekt topografii przyległego do budynku terenu i jego dach wykonało trzech norweskich artystów: Jorunn Sannes, Kalle Grude i Kristian Blystad [313]. Zaprojektowany marmurowy trotuar przechodzi miejscami w kamienne stopnie, pochylnie i zagłębienia – tworzy bogaty krajobraz zdarzeń, gdzie użytkownicy mogą poruszać się według własnych, spontanicznych decyzji, co ma służyć ich integracji. „Symbol dzielnicy Bjørvika – pisze Nina Berre – służy dziś nadal jako katalizator pobudzający rozwój tego obszaru. [...] Jego dach zaprojektowano tak, by wyrażał nordycką ideę wspólnoty. [...] Budowa Opery miała posłużyć za narzędzie rozwoju urbanistycznego, a jednym z jej celów było przeniesienie centrum miasta bardziej na wschód i stworzenie tzw. Fjordbyen, miasta Fjord. [...] Rzeźbiarsko ukształtowany dach obiektu staje się miejską przestrze-

nią publiczną integrującą społeczność, czym nawiązuje do tradycji norweskiej. Ów priorytet społeczny leży u podstaw idei budynku „zatopionego w miejskim trotuarze” [24, s. 9, 10]. Marmurowy, sterylny pancierz okrywa transparentną, przeszkloną przestrzeń zamykającą w sobie właściwe serce założenia – emanującą ciepłem drewna i miękką formą salę koncertową, miejsce szczególne, gdzie odwiedzający obcuje ze sztuką²⁶⁶.

Narodowy Teatr położony na zakończeniu głównej osi urbanistycznej miasta, którą stanowi ul. Karl Johans Gate, jest przykładem doskonałego połączenia idei drogi i miejsca. Centrum Oslo zostało tak zaprojektowane, aby można go było w całości przemierzać pieszo. Główną ulicę stolicy wyznaczają dwa punkty kulminacyjne: na zachodzie położony na naturalnym wzniesieniu Pałac Królewski, a na wschodzie Dworzec Oslo S. połączony szklanym łącznikiem z uformowanym na podobieństwo sztucznego wzgórza gmachem Opery [64]. Po przejściu Karl Johans Gate dochodzi się do sterylnej przestrzeni ukształtowanej z marmurowych bloków i rozwijającej się wertykalnie do punktu kulminacyjnego. Na zakończeniu pielgrzymiej drogi odnaleźć można archetypowe wzgórze – z niego roztacza się widok na okolicę, a z dachu budynku panorama oddająca fenomenologiczne właściwości miejsca. Są nimi: oblewające cypel z trzech stron wody Oslofjordu, nazywanego Wrotami Norwegii, przepływające promy i żagłówki, sylweta średniowiecznej twierdzy Akershus, zabudowa zabytkowego kwartału Kvadraturen, Dworzec Oslo S, tereny portowe oraz widoczna z wysokiej perspektywy bogata topografia samego założenia. Na samym szczycie budowli w monumentalnej, śnieżnobiałej scenerii usytuowano pokrytą aluminiowymi panelami z wyłaczanym hieroglificznym wzorem Stage Tower, połyskujące w słońcu dzieło norweskich artystów Løvaas & Wagle (il. 136c).

Na dach niezwykłego dzieła można dostać się pieszo, wjechać na rowerze lub dopłynąć łódką od strony wody. Wraz z przemieszczaniem się obserwatora sztucznie skonstruowany krajobraz ulega zmianie. Szkło fasady oddziałuje jak lustro. Otaczająca obiekt rzeczywistość widziana jest w odbiciu: pozostające w ciągłym ruchu niebo i morze, przepływające statki oraz sąsiednia zabudowa (il. 136d). Biały marmur zmienia swój wygląd w zależności od pory dnia, pogody i natężenia światła. Horyzont i panoramę można podziwiać rozmaicie – otaczająca rzeczywistość widziana jest najpierw z poziomu wody, następnie z perspektywy człowieka i wreszcie z góry. Budynek krok po kroku można poznać wszystkimi zmysłami, odczuwać różnorodność jego faktur i wsłuchiwać się w charakterystyczny odgłos dobiegający z marmurowego trotuaru [57].

Podobne odniesienia do sztucznej topografii terenu i oryginalnej kreacji naturalnego cypla odnaleźć można w formie budynku Polaria w Tromsø, muzeum poświęconemu Arktyce (arch. JAF Arkitektkontor AS, realizacja 1998). Obiekt usytuowano na półwyspie wchodzącym w morze, skąd dominuje nad okolicą i przywodzi na myśl gigantyczne, śnieżnobiałe, nasuwające się na siebie kry lodowe schodzące do morza.

²⁶⁶ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.

Tak wykreowany obraz jednoznacznie kojarzy się z krajobrazem arktycznym. Efekt uzyskano skutkiem połączenia szklanymi lamelami poszczególnych masywnych członów budynku. Dzięki temu wygenerowano bryłę obiektu stanowiącą kontynuację naturalnego półwyspu. Budynek jest dobrze widoczny zarówno z lądu, jak i od strony morza. Usytuowano go obok 7-kondygnacyjnej struktury Centrum Ochrony Środowiska Polarne (norw. Polarmiljøseneteret) o pionowej artykulacji przekrytej odpowiednio wyprofilowanym dachem przenoszącym wiatry wiejące z południa. Oba budynki – o tak odmiennej estetyce – tworzą komplementarny kompleks: dwie formy o kontrastowo zestawionych kształtach i dopełniających się funkcjach. W Centrum Ochrony Środowiska Polarne prowadzi się badania dotyczące ochrony środowiska oraz doradztwo w odniesieniu do regionu okołobiegunowego. Polaria to ośrodek informacyjny i edukacyjny, w nim odbywają się również szkolenia na temat tego regionu. Imponującą konstrukcją budynku wykonano ze stali i betonu, a człon mieszczący przestrzeń wejściową obłożono platerowanym drewnem z modrzewia syberyjskiego. Mimo dużej skali budynek harmonijnie koresponduje z tłem i stanowi sztucznie skonstruowany element naturalnego krajobrazu. Odwiedzający wybierają się tu w fascynującą podróż w czasie i przestrzeni, nawiązują bliski kontakt z naturą. Na początek mogą podziwiać w panoramicznej sali projekcyjnej dzikie piękno położonych na dalekiej północy wysp Svalbardu: życie roślin, zwierząt i zjawiska arktycznej natury. Po projekcji otwiera się wyjście z napisem: Welcome to Arctica inicjujące zaproszenie na arktyczny spacer. Przy podmuchach północnego wiatru i odgłosach dzikiej przyrody przed oczami obserwatorów pojawia się zjawisko zorzy polarnej i dawne, drewniane zabudowania na Spitsbergenie. Celem kolejnego etapu zwiedzania jest poznanie życia morskich ssaków i ryb Północy umieszczonych w specjalnie do tego celu zaprojektowanym potężnym akwarium. Z sieci podwodnych tuneli można obserwować baseny z harczącymi fokami brodatymi, a w licznych akwariach podziwiać setki gatunków ryb z Morza Barentsa i okolic Svalbardu. Budynek Polaria to miejsce, w którym człowiek spotyka się z naturą [155].

Budynkiem o cechach rzeźbiarskich jest także Norveg Museum i Centrum Kulturalne (norw. Norveg Kystmuseet) w Rørvik (arch. Gudmundur Jonsson, realizacja 2004), nowoczesna forma zlokalizowana na sztucznym cyplu – platformie głęboko wchodzącej w morze. Jego kształt nawiązujący do tradycji wikingów przypomina łódź z postawionym żaglem, przycumowaną do nabrzeża. Założenie będące sztucznym elementem krajobrazu, skonstruowanym całkowicie od nowa, odwołuje się jednak do naturalnych form występujących w otoczeniu i archetypowych motywów.

W ostatnich latach powstało wiele interesujących założeń mieszkaniowych w strefie przybrzeżnej miast. Pochylające się dramatycznie nad lustrem wody budynki osiedla Strandkanten w Tromsø (arch. 70N arkitektur, realizacja 2008) usytuowano także na cyplu wchodzącym w morze. Przestrzenie między nimi wzbogacono elementami rzeźby figuralnej. Dzięki nietuzinkowej formie i estetyce elewacji kompleks stał się oryginalną wizytówką miasta.



a)



b)



c)

Il. 137. Szklana Katedra w Hamar (norw. Domkirke ruinerna):
a) widok ogólny, b) ruiny we wnętrzu szklanej struktury, c) strefa wejściowa; (fot. E.C.)

Działania architektoniczne mające na celu twórcze rozwijanie naturalnej rzeźby terenu często łączą się z powiązanymi z nią relikdami, pochodzącymi z bliższej lub dalszej przeszłości miejsca. Obiekty począwszy od ich powstania, przechodzą zwykle złożone procesy destrukcji, odbudowy lub przebudowy, których efekty prawie zawsze są już nieco inne od pierwotnego założenia. Szczątki wyjątkowej budowli mogą niekiedy zainspirować do stworzenia całkowicie odmiennej formy architektonicznej umożliwiającej zachowanie punktowej identyfikacji przestrzeni dzięki włączeniu starych reliktywów do nowej struktury. W przypadku budowli sakralnych przestrzeń sacrum rekonstruowana jest w starych lub nowych granicach. Nowa forma stanowi wówczas nie tylko twórcze rozwinięcie naturalnej topografii terenu, lecz także – dodatkowo – zachowanie wcześniejszych szczątków budowli. Wszystko razem tworzy harmonijne continuum przestrzenne, fuzję dwóch, a niekiedy kilku technologii pochodzących z różnych okresów [54]. Najlepszym przykładem są tu Szklana Katedra (norw. Domkirke ruinerna) (il. 137) i Muzeum Katedralne w Hamar.

Świątynia w Hamar, pochodząca z II poł. X w., stanowiła aż do czasów reformacji ważne centrum eklezjastyczne. Wybudowana jako trójnawowa budowla z trzema wieżami, z których dwie flankowały zachodnią elewację, a trzecia akcentowała skrzyżowanie naw, była w średniowieczu jedną z dwóch, obok katedry w Oslo, największych bazylik romańskich we wschodniej Norwegii. Kamienną katedrę usytuowano na cyplu głęboko wcinającym się w wody jeziora Mjøsa, dzięki czemu uzyskała doskonałą ekspozycję i stała się wyrazistą dominantą przestrzenną z jasno zdefiniowaną formą o rzeźbiarskich cechach, ostro kontrastującą z tłem. Punktowa identyfikacja miejsca sprawiła, że uzyskało ono rangę przestrzeni sacrum, aktualną nawet po doszczętnym spłonięciu świątyni w 1567 r. W XIX wieku ruiny poddano konserwacji, ale dopiero działania podjęte w 1998 r. uczyniły z niej jedyne w swoim rodzaju dzieło sztuki. Pozostałości po dawnej katedrze zostały przekryte stalowo-szklaną strukturą chroniącą je przed zmiennymi warunkami atmosferycznymi (arch. Pal Biornstad, Inge Ormhang, Espen Pedersen, Lunds & Slaatto Arkitekter AS)²⁶⁷ [54]. Przekrycie to stanowi wertykalne odwzorowanie topografii terenu oraz pierwotnej geometrii rzutu bazyliki. Tworzy wraz z pozostałymi po dawnej świątyni ruinami wzajemnie dopełniającą się całość. Kamienne szczątki katedry otacza betonowy pierścień fundamentów, na którym opiera się stalowa konstrukcja z zespalanych i łączonych przeważnie centralnie rur, stanowiących z kolei oparcie dla szklanych tafli. Powstała w ten sposób powłoka paraboloidy hiperbolicznej jest zamkniętą formą samonośną. Jej kształt w sposób bezpośredni nawiązuje do rzutu romańskiej budowli. Główną nawę podkreśla przebiegający nad nią szklany grzebień. Jest on zakończony schodzącym w dół pionowym elementem akcentującym swą trójkątną formą oś założenia. Wypukły na jednym końcu grze-

²⁶⁷ „Projekt ten zatytułowany «Poetry of Reason» został nagrodzony w konkursie architektonicznym na «Projekt ochronnej konstrukcji dla ruin katedralnych» ogłoszony w 1987 r. przez Riksantikvaren – norweską organizację zajmującą się ochroną dziedzictwa narodowego i muzeum prowincji Hedmark. Patronat nad konkursem objął National Council for Cultural Heritage” [48, s. 44].

bienia i wklęsły na drugim względem płaszczyzny elewacji dodatkowo wzmacnia efekt osiowości. Niesymetryczność i różnice w kątach nachylenia połaci dachowych wynikają bezpośrednio z wertykalnego rozwinięcia geometrii ruin i ukształtowania terenu.

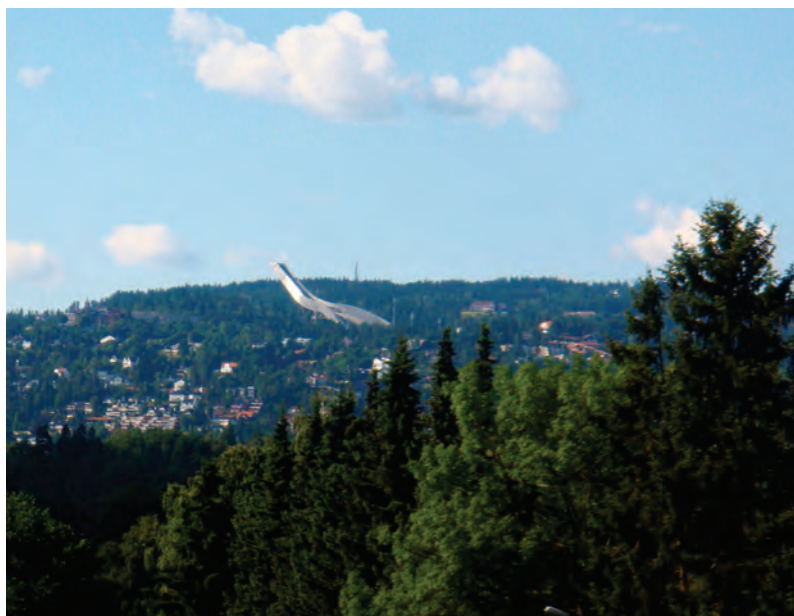
Autorzy projektu uważają, że dokonali „materializacji poezji ruin” – stąd jego tytuł *Poetry of Reason* – przez transparentną formę stanowiącą rekonstrukcję sklepienia świątyni będącego symbolem nieba i wieczności [48, s. 44]. Dawna przestrzeń sacrum została na nowo ustanowiona i tworzy perfekcyjnie zestrojone continuum z pierwotną budowlą. Efekt ten uzyskano dzięki połączeniu dwóch skrajnie odmiennych technologii budowlanych: kamiennej o masywnych formach właściwych dla średniowiecza i stalowo-szklanej, lekkiej – charakterystycznej dla czasów współczesnych. Szklane przekrycie i ruiny budowli postrzegane są jako jeden wyjątkowy obiekt. Zaprojektowana struktura stanowi spektakularną ramę przestrzenną podkreślającą miejsce i związane z nim relikty przeszłości. Obok niezaprzeczalnych plastycznych walorów pełni ona utylitarną, ochronną dla nich funkcję. Czynnikiem czasu zaakcentowano wzorem posadzki w obrębie ruin – jego zmiana, wielkość elementów i technika łączenia stanowią informację o kolejnych etapach budowy powstającej pół wieku świątyni. Rzeźbiarskość tego obiektu wynika z zastosowanej konstrukcji, użytych materiałów oraz sposobu oświetlenia jego bryły. Za dnia świątynia połyskuje i mieni się w promieniach słońca niczym drogocenny kryształ. Z nastaniem nocy rozświetla się od środka wskutek zainstalowania zintegrowanego systemu oświetlenia ukrytego w konstrukcji, posadzce i punktowo wokół budynku. A we wnętrzu – przysłowiowe serce – kamienne ruiny, pierwotny rdzeń całej budowli.

Wszystkie elementy stalowe składające się na strukturę zostały zabezpieczone przed korozją odpornymi na działanie ultrafioletu powłokami w odcieniu szarości [54]. Konstrukcję usztywniono biegnącym przez całość tej struktury podłużnym dźwigarem opartym na kratownicowych filarach oraz stalowymi ściągami uwzględniającymi parcie wiatru, deszczu i obciążenie śniegiem. Pokrywające całość budowli tafle szklane zostały specjalnie zahartowane i przymocowane stalowymi klipsami umożliwiającymi im autonomiczną pracę. Szkło zapewniło transparentność i ochronę przed warunkami atmosferycznymi. We wnętrzu obiektu zastosowano mieszany system grzewczy gwarantujący stabilność klimatyczną. Naturalną wentylację wymusza obieg powietrza między drzwiami a otwieraną częścią świetlika. System wentylacyjny nawilża powietrze zabezpiecza przed kondensacją pary wodnej na szkło i wspomaga system ogrzewania²⁶⁸. Obiekt w Hamar jest przestrzenną manifestacją archetypu

²⁶⁸ „Ogrzewanie grawitacyjne zapewniają kanały znajdujące się przy styku fundamentów i szklanych elewacji. Radiatory umieszczone w konstrukcji prowadzą strumień ciepła w dół, w kierunku ruin. Dzięki temu możliwe jest utrzymanie we wnętrzu temperatury około jednego stopnia Celsjusza, przy –25 na zewnątrz obiektu. Aby uchronić południową część struktury przed nadmiernym nagrzewaniem, zastosowano system wewnętrznych, transparentnych ekranów, zespolonych z konstrukcją. System kontroli klimatycznej może być sterowany automatycznie lub manualnie. Sterownię zlokalizowano w odrębnym pomieszczeniu, w północno-zachodnim zboczu wzniesienia” [48, s. 45].

– obrazu środka, w którym szklana struktura będąca granicą ochrania cenne architektoniczne relikty symbolizujące centrum, miejsce kontaktu z transcendencją.

Sięganie do archetypowych motywów budujących tożsamość narodową Norwegów najlepiej oddają słowa Sverrego Fehna: „Artefakty muszą się na nowo narodzić i znaleźć swą przestrzeń w nowym kontekście. Aby różne artefakty mogły odnaleźć swą przestrzeń, architekt musi żyć w ich zasięgu tak, jak słowa żyją w zasięgu głosu aktora” [211, s. 36]. Przepuszczalnie ta cecha narodowa sprawiła, że obecność archetypowych wyobrażeń widoczna jest tak wyraźnie zarówno w formach pojedynczych obiektów architektonicznych, jak i w układach urbanistycznych zabudowy. Odwrócenie relacji człowiek–natura jeszcze bardziej podkreśla tę prawidłowość. W kraju, w którym architektura jest zaledwie drobnym elementem dominującego naturalnego krajobrazu, efekty ludzkiej kreatywności, pozbawione arogancji, za to pełne szacunku i pokory wobec natury, stają się bardziej czytelne.



Il. 138. Miękka linia skoczni Holmenkollen Ski Jump w krajobrazie Oslo (fot. E.C.)

Norweskie obiekty o funkcji rekreacyjnej mogą odgrywać różne role w krajobrazie. „Są one symbolem – pisze Anna Wojtas-Harań – wydarzeń sportowych i ważnych idei (pokoju, przyjaźni między narodami, tożsamości narodowej, szlachetnej rywalizacji, udostępniania sportu), a także koncepcji projektowania architektonicznego. Projektowanie obiektów sportowych może być również pretekstem do bicia rekordów technologicznych i kreowania dzieł doskonałych, zgodnie zresztą z zamysłem pierwszych organizatorów igrzysk olimpijskich. Początkowo oprócz wyczynów sportowych

oceniano osiągnięcia w dziedzinie sztuki” [266, s. 475]. Góry to nieodłączny element norweskiego pejzażu. Naturalne spadki terenu często adaptowano dla obiektów sportowych. Skocznie narciarskie w Lillehammer (norw. Lyngårdbakken), Oslo (norw. Holmenkollen Ski Jump) czy Trondheim (norw. Granåsen) pierwotnie bazowały na naturalnym ukształtowaniu górskich grani – w efekcie stały się ich integralną częścią, połączeniem góry i obiektu inżynierskiego. Obecnie wraz ze zmieniającymi się w czasie wymaganiami użytkowników obiekty te nabrały cech imponujących w swym kształcie wielkowymiarowych rzeźb przestrzennych oderwanych od podłoża, ale o własnej, odpowiednio wyprofilowanej formie. Ogranicza ona do minimum turbulencję i stanowi twórcze rozwinięcie naturalnej rzeźby terenu. Doskonałym tego przykładem jest narodowy symbol Norwegii – ikoniczna skocznia narciarska Holmenkollen Ski Jump na wzgórzu Holmenkollen w Oslo (arch. JDS / Julien De Smedt Architects, realizacja 2010). Imponująca budowla zastąpiła 18-krotnie przebudowywaną skocznia Holmenkollbakken i jeszcze wcześniejszą Husebybakken, które kształtowane były na przestrzeni wielu lat²⁶⁹ jako część wzgórza przez rozmaite modelowanie jego pokroju, zgodnie ze zmieniającymi się standardami wprowadzanymi przez Międzynarodowy Związek Narciarski. Skocznia jest gigantyczną, giętą konstrukcją ze stali i szkła, zdyktowaną od naturalnego podłoża, jednak doskonale dopasowaną do charakteru zbocza. Kratownicowa stalowa struktura została rozpięta na dwóch betonowych podstawach, dzięki czemu uzyskano światło podkreślające krzywiznę jej kształtu podążającą za pokrojem stoku. Rzeźbiarska forma stanowi symboliczne zwieńczenie bramy do lasu miejskiego Nordmarka. W oryginalnym projekcie architekt Julian de Smedt umieścił dodatkowo stożek światła, którego zadaniem miało być optyczne przedłużanie kształtu skoczni w niebo. Zaakcentowanie elementu pionowego czyni w efekcie z obiektu nocny punkt orientacyjny dla miasta (il. 138).

Inwestycje związane z kulturą stały się, zwłaszcza w ostatnim dziesięcioleciu, ważnymi przedsięwzięciami porządkującymi przestrzeń norweskich miast i podkreślającymi tożsamość narodową Norwegów dzięki nawiązywaniu do lokalnych układow przestrzennych i archetypowych motywów. Niektóre obiekty funkcjonują w tak zaaranżowanej przestrzeni na podobieństwo znaku miejsca, dlatego stanowią ważny punkt odniesienia. Oryginalna forma budynku z jednej strony sprzyja stwarzaniu odrębnego, bogatego w symbole i znaczenia świata, z drugiej ma cechy umożliwiające kontynuację i harmonijne dopełnienie istniejącej przestrzeni. Symbol i znak są ponadto typowymi znamionami duchowości. Realność i namacalność świata duchowego jest jedną z ważniejszych cech norweskiej architektury. Jakikolwiek postęp nie jest bowiem możliwy bez rozwoju duchowości narodu i tworzących go indywidualnych jednostek. Stanowi ona gwarancję, że nigdy nie straci się z pola widzenia człowieka i jego rzeczywistych potrzeb.

²⁶⁹ Husebybakken funkcjonowała w latach 1879–1891, Holmenkollbakken działała od 1892 r. do momentu wzniesienia w 2011 r. obecnej konstrukcji. Obie wcześniejsze budowle rozebrano [266, s. 475].

Muzeum Sztuki w Lillehammer (norw. Lillehammer Kunstmuseum, ang. Lillehammer Art Museum; arch. Snøhetta, realizacja 1994) (il. 139) to nietuzinkowy budynek, który wzniesiono z okazji XVII Zimowych Igrzysk Olimpijskich w 1994 r. w Lillehammer. Dzisiaj stanowi on nie tylko symbol dawnej olimpiady, lecz także rozpoznawalny znak miasta. Obiekt jest częścią istniejącego już od 1960 r. Muzeum Sztuki znanego głównie z norweskiego malarstwa pejzażowego. Nowe muzeum obejmuje czasowe wystawy oraz zbiory nowoczesnej sztuki. Forma budynku o wykończonych drewnem miękkich liniach elewacji jest reminiscencją miejscowego górskiego krajobrazu, a zastosowane naturalne materiały i faktury nawiązują do technik stosowanych przy budowie łodzi i tradycyjnych norweskich domów. Godny uwagi jest mały muzealny ogród zaprojektowany między starym a nowym budynkiem muzeum. Ukształtowany wokół wielopoziomowej wodnej kaskady z artystyczną, kamienną kompozycją pełni funkcję dodatkowej, zewnętrznej przestrzeni wystawienniczej. Budynek muzeum doskonale wpisuje się w kontekst miejsca – stanowi zauważalny akcent przestrzenny. Fasada od strony placu dzięki przeszkleniom w parterze otwiera się na wspólną przestrzeń publiczną i łączy ją dyskretnie z muzealnym ogrodem. Zaprojektowana posadzka w obrębie założenia płynnie przechodzi w istniejący motyw placu, dzięki czemu obiekt stanowi doskonałą kontynuację istniejącej struktury urbanistycznej i jeszcze lepiej integruje się z otoczeniem [4].



a)



b)

Il. 139. Muzeum Sztuki w Lillehammer (norw. Lillehammer Kunstmuseum):
a) widok obiektu zestawionego z historyczną zabudową, b) miękka linia fasady; (fot. E.C.)

Prezentowane obiekty w krajobrazie kulturowym obok projektów artystycznych i instalacji architektonicznych stają się znakiem na stałe kojarzonym z miejscem – stanowią jego punktową identyfikację, promocję i ikoniczny wizerunek. Niejednokrotnie stają się twórczym rozwinięciem topografii terenu lub reliktywów wcześniejszych budowli, tworzą sztucznie skonstruowany element zastanego kontekstu niosący w sobie treści symboliczne i archetypowe.

Akty twórcze dokonujące się w norweskich krajobrazach i te łączące się ściśle z przestrzeniami uwarunkowanymi kulturowo, o różnym stopniu urbanizacji, składają się na fenomen norweskiej architektury pozostającej w głębokich relacjach z naturą. Relacje te niekiedy są wzmacniane działaniami proekologicznymi, chociaż innym razem pojawiają się tendencje osłabiające ten związek i wpływające – niestety – negatywnie na norweski krajobraz i lokalne ekosystemy.

5. Działania proekologiczne we współczesnej praktyce architektonicznej i urbanistycznej

Zielona energia jest tym, co jest zapisane w naturze, a nie używane.

Jens Stoltenberg, premier Norwegii,
przemówienie z 2001 r. [za: B. Bertsen [26]]

Związki człowieka z naturą stanowią częsty motyw, pojawiający się w twórczości norweskich malarzy, rzeźbiarzy i architektów. Dążność do odnajdywania swojego miejsca w przestrzeni, porządkowania jej na różne sposoby i poddawania wnikliwej obserwacji umożliwiały stopniowe zgłębianie zachodzących w naturze procesów i złożonych relacji między jej stałymi i zmiennymi w czasie elementami. Wykreowane obiekty stały się materialnym zaznaczeniem duchowej obecności człowieka w przestrzeni zewnętrznej – mniejszej części zawierającej się w czymś większym. Projekty artystyczne oraz architektura o cechach rzeźbiarskich zdają się potwierdzać tę zasadę i oddawać porządek właściwy naturze. Respektowanie jej praw – m.in. dostrzeganie cykliczności zachodzących w niej procesów oraz przemijalności i nietrwałości wszystkiego wokół – sprawiło, że wartość norweskiej architektury jest zdaniem Anny Wojtas-Harań: „[...] w takim samym stopniu określana przez estetykę, jak i etykę” [266, s. 65]. Organiczna strukturalność i rzeźbiarskość form wynikają bezpośrednio ze związku tych dwóch kluczowych wartości. Projektowane założenia charakteryzuje bowiem zmienność w czasie wynikająca z zastosowanych naturalnych, nietrwałych materiałów oraz celowość związana z wyborem habitualnych i ekologicznych rozwiązań, a także subtelne piękno będące ich konsekwencją, które czyni z obiektu formę odznaczającą się prostotą, szczerością materiałów, wysoką jakością i trafnością zastosowanych rozwiązań. Cały program narodowej, norweskiej strategii architektonicznej uwzględnia wymienione priorytety, dlatego promuje obiekty o estetyce pozostającej w głębokiej relacji z naturą. Sprzyja temu także ekonomiczne i ekologiczne gospodarowanie zasobami budowlanymi, dopełnianie wcześniejszych struktur kolejnymi, w miejsce tworzenia całkiem nowych założeń twórcza transformacja form i funkcji obiektów oraz całych zespołów urbanistycznych, stosowanie ekologicznych technologii i materiałów oraz samowystarczalność kraju pod

względem energetycznym. Program ten wspiera ideę miasta organicznego, strukturalnie powiązanego z istniejącym terenem, którego formy wciąż transformują w nowe, ale na bazie poprzednich. Przypomina to proces twórczy: rzeźbiarz przemodelowuje bezkształtną materię w kolejne kształty, aby po chwili zmienić je w całkiem nowe pozostające w stałym związku z amorficznym materiałem.

We współczesnych architektonicznych realizacjach można wyodrębnić wspólny mianownik. Jak trafnie zauważa Nina Berre: „Są to projekty, w których architekt miał okazję rozwinąć oryginalną koncepcję, eksperymentować z konstrukcją, rozwijać jej techniczne i plastyczne walory, badać właściwości materiału, stawiając mu nowe wyzwania, przykładając też dużą wagę do detalu. [...] Działania te możliwe są dzięki wspierającej polityce rządu, gospodarce kraju opartej na ropie naftowej i strukturze biznesowej branży architektonicznej umożliwiającej małym, często kilkuosobowym biurom zarządzanie całymi projektami budowlanymi, co łączy się ze swobodą w stosowaniu innowacji i dbałością o jakość” [24, s. 15–20]. Łączenie wysoko zaawansowanej technologii z równoczesnym poszanowaniem tradycji stanowi celowe rozwiązanie, które jak się okazuje przynosi doskonałe efekty gwarantujące kolejnym pokoleniom życie w zdrowym i różnorodnym środowisku. Punktem wyjścia i koniecznym warunkiem tworzenia każdej nowej formy w krajobrazie staje się ochrona środowisk przyrodniczych i kulturowych. Dopiero kolejnym krokiem jest kreowanie obiektów architektonicznych.

Idea rzeźbiarstwa formy w kontekście prowadzonych w Norwegii działań z zakresu ekologii i pozyskiwania energii odnawialnej przedstawia się dwubiegowo. Z jednej strony wysiłki skierowane na uzyskanie zielonej energii generują powstawanie w krajobrazie nowej kategorii form przestrzennych związanych z infrastrukturą techniczną, z drugiej reaktywują układy osiedleńcze o cechach rzeźbiarskich pozostających w interaktywnych relacjach z naturalnym otoczeniem. W obrębie tej kategorii pozostają kształtowane wspólnie z naturą ekowioski i miejskie ekostruktury oraz wioski tematyczne jako transformacje krajobrazów kulturowych, a także pojedynczych obiektów definiowanych pojęciem „ekoforma”. Ochrona środowiska naturalnego i kulturowego staje się koniecznym warunkiem twórczych działań w krajobrazie.

5.1. Ochrona środowiska naturalnego

Ochrona środowiska naturalnego w Norwegii jako warunek działalności budowlanej może przybierać różne formy w zależności od charakteru miejsca, specyfiki dziedzictwa kulturowego oraz rodzaju stosowanych technologii. Niezależnie jednak od tego, który z wymienionych czynników odgrywa kluczową rolę, kreowana architektura proekologiczna ma za zadanie zmniejszać lub całkowicie eliminować zanieczyszczenie środowiska naturalnego, redukować wytwarzanie odpadów, obniżać zużycie

energii, nie zakłócać rytmów i procesów zachodzących w lokalnych ekosystemach oraz zwiększać standard budowanych mieszkań i ich otoczenia.

Na charakter i rozwój budownictwa proekologicznego duży wpływ wywierają działania zmierzające do ochrony zarówno środowisk przyrodniczych, jak i kulturowych. Stanowisko takie wynika z założenia, że wszystkie cechy danego obszaru są ze sobą powiązane i tworzą integralną całość. Poszczególne zbudowane części środowiska lokalnego, podobnie jak w biologicznym ekosystemie, wchodzą w znaczące związki między sobą, stąd nawet niewielkie zmiany lub zakłócenia dotyczące choćby jednego aspektu z całości mogą wpłynąć na jego ogólny charakter.

Środowiska przyrodnicze, takie jak fiordy norweskie, zwłaszcza Geirangerfjord oraz Nærøyfjord z charakterystycznym, naturalnie zachowanym krajobrazem, są obszarami, gdzie działalność człowieka nie wywarła znaczącego wpływu. Nie zbudowano tu żadnych dużych obiektów technicznych. Dotyczy to również archipelagu Vega na wybrzeżu Helgoland zamieszkałego przez społeczność rybaków. Przed wykorzystaniem naturalnych zasobów chronionych jest 19 Parków Narodowych oraz ponad 80 krajobrazowych [56].

Długie, naszpikowane licznymi fiordami i wysepkami morskie wybrzeże Norwegii oraz potężne góry i płaskowyże porane wstęgami rzek i potoków zapewniają nieograniczony dostęp do znacznych źródeł energii odnawialnej – wodnej i wiatrowej (zielonej energii). Energia odnawialna sama w sobie stanowi wielką wartość, jednak praktykowane sposoby jej pozyskiwania są niejednokrotnie kontrowersyjne i skłaniają do refleksji nad dopuszczalnymi granicami naruszania przez człowieka przestrzeni należących do innych gatunków. Działania te łączą się ponadto z drastyczną transformacją krajobrazu, zmianą jego naturalnie ukształtowanej tektoniki i dotkliwymi zaburzeniami w rytmach i cyklach lokalnych ekosystemów. To „rzeźbienie na nowo” norweskiego pejzażu tzw. jego uatrakcyjnianie ma niewiele wspólnego z pierwotną ideą rzeźbiarskości form, zgodnie z którą wykreowane dzieło przez jedność materiału i artykulacji z otoczeniem stanowi jego komplementarną, spójną część, niepowodującą zaburzeń w bioróżnorodnej sieci powiązań. Począwszy od lat 70. XX w. dający się zauważyć zwiększony nacisk na energochłonne sektory przemysłu okazał się w dużym stopniu szkodliwy zarówno dla norweskiego krajobrazu, jego rzeźby i charakteru, jak i dla górskiej przyrody, zwierząt oraz ludzkich społeczności.

Do najbardziej dyskusyjnych działań dokonywanych pod szyldem zrównoważonego rozwoju należą trwałe transformacje krajobrazu spowodowane wprowadzeniem infrastruktury technicznej towarzyszącej turbinom wiatrowym. Jak trafnie zauważa Bredo Berntsen, liczące niejednokrotnie od 100 m do 180 m wysokości kolosy w widoczny sposób deformują otoczenie – niszczą krajobraz i powodują szkodliwy dla ludzi i zwierząt hałas²⁷⁰, poza tym są odpowiedzialne za powstający efekt migotania

²⁷⁰ „Z przeprowadzonych badań dokonanych na terenie Norwegii wynika, że hałas powodowany przez turbiny wiatrowe słyszany jest w promieniu do 2 km (40% badanych), do 1 km (41% badanych) i do

cienia. Bezpośrednią tego konsekwencją jest spadek cen nieruchomości w sąsiedztwie turbin i migracje wszelkiego życia. Są one również przyczyną masowego zabijania ptaków i nietoperzy, co drastycznie wpływa na obniżenie różnorodności biologicznej na znacznych obszarach kraju²⁷¹. Wokół farm wiatrowych rozciągają się wielokilometrowe martwe strefy, pozbawione dzikich zwierząt i ptaków, które zmuszone zostały do zmiany stałych siedlisk. Mimo ratyfikowania przez Norwegię w 1993 r. Konwencji o Różnorodności Biologicznej (ang. Convention on Biological Diversity, w skrócie CBD)²⁷², która stanowiła umowę międzynarodową, sporządzoną na Szczycie Ziemi w Rio de Janeiro 5 czerwca 1992 r., nakazującą przemyślny, właściwy wybór lokalizacji farm wiatrowych, czyli poza szlakami wędrownymi ptaków i nietoperzy – według raportu norweskiego Towarzystwa Ornitologicznego (w skrócie NOF) 55% norweskich planów elektrowni wiatrowych pozostaje w konflikcie ze środowiskiem. Nie sposób bowiem rozmieścić turbin wiatrowych poza szlakami migracyjnymi ptaków ulegającymi częstym zmianom [26]. Dramatyczną szkodliwość form młynów wiatrowych dla środowiska potwierdza Norweska Czerwona Lista gatunków zagrożonych z 2010 r., w której zarejestrowano obfite żniwo, jakie spowodowały w ciągu ostatnich 10 lat farmy wiatrowe w Norwegii, usytuowane zarówno na lądzie, jak i na morskim szelfie²⁷³.

Zygmunt Hågvar zauważa, że naturalnie ukształtowany krajobraz – stanowiący ważną część narodowej tożsamości Norwegów – został w dużym stopniu naruszony skutkiem krótkowzrocznego myślenia spowodowanego chęcią osiągnięcia szybkiego zysku w ciągu jednego pokolenia. Autor przytacza przykłady krajobrazowego malarstwa – takich narodowych ikon, jak: *Śmierć puszczy* (1852) Augusta Cappelena, *Stare sosny* (1865) Larsa Hertervigsa i *Zimowa noc w Rondane* (1901) Haralda Sohlberga, które zestawia ze zniszczeniami krajobrazu Hardanger i Jæren w Rogaland powstałymi w wyniku działań mających na celu pozyskanie odnawialnej energii wiatrowej

750 m (19% badanych), powodując zaburzenia snu. W wyniku długiego przebywania w sąsiedztwie turbin wiatrowych dochodzi do choroby ogólnoustrojowej – choroby wibroakustycznej (Vibroacoustic Disease, VAD) spowodowanej infradźwiękami i dźwiękami o niskich częstotliwościach” [26, s. 1].

²⁷¹ „W Hiszpanii działa obecnie 18 000 turbin wiatrowych, które rocznie powodują śmierć 6–18 mln ptaków i nietoperzy. Te ostatnie przetrwały setki lat w stabilnych populacjach teraz giną milionami i grozi im zagłada” [SEO / Bird Life 2012, za: [26, s. 2]].

²⁷² Umowa międzynarodowa poprzedzona była Uchwałą Rady Europejskiej na podstawie Konwencji Berneńskiej (Konwencja o ochronie gatunków dzikiej flory i fauny europejskiej oraz ich siedlisk, podpisana 19.09.1979 w Bernie (Szwajcaria) weszła w życie 1.06.1982. Norwegia stała się jej stroną, składając dokumenty ratyfikacyjne 27.05.1986) ujętą w szerokim raporcie: „Formy wiatrowe i ptaki: analiza kryteriów ochrony środowiska i kwestii wyboru lokalizacji” (47 punktów). Uzgodniono, że lokalizacja turbin wiatrowych nie powinna powodować uszkodzeń i śmierci ptaków, zwłaszcza gatunków chronionych [26, s. 2; 294, 311].

²⁷³ „Informacja o różnorodności biologicznej w 2010 r.: Spośród 21 000 gatunków zarejestrowanych jako naturalnie występujące w Norwegii jest na Czerwonej Liście: 4599 – bliska unicestwienia, 2398 – kwalifikowane jako zagrożone, 1284 – bliskie zagrożenia. Spośród 270 gatunków występujących na Svalbardzie 47 kwalifikowane są jako zagrożone, 24 – bliskie zagrożenia” [26, s. 3].

i wodnej [115]. Zniszczenie rodzimego krajobrazu z psychologicznego punktu widzenia prowadzi do utraty przez jednostkę i całe grupy społeczne zamieszkujące dany region części tożsamości. Można tu wspomnieć o naturalnym krajobrazie Jæren – rejonie zdominowanym przez 32 turbiny wiatrowe, wizualne giganty, jakie całkowicie zmieniły jego charakter. Las mechanicznych drzew utworzył technologiczny, monotony pejzaż przyciągający kolejnych inwestorów w celu rozbudowy infrastruktury drogowej i przesyłkowej sieci energetycznej. Mimo tego, że w Norwegii od 1970 r. obowiązuje ustawa nakazująca pielęgnowanie charakterystycznych, pięknych krajobrazów (zarówno tych naturalnych, jak i kulturowych), wciąż ulegają one niszczeniu – przykładem są rozległe obszary o zniwelowanym, płaskim terenie jak ten z grupą turbin wiatrowych usytuowanych w Smøla. Ostatnim wolnym od interwencji technologicznej rejonem w Norwegii pozostaje Østfold.

Budowa farm wiatrowych wzbudza wiele protestów wśród ekologów i właścicieli ziemskich²⁷⁴. Chociaż większość norweskiego społeczeństwa jest przeciwna działaniom dokonywanym kosztem natury, wprowadzono w Norwegii żelazne prawo energetyczne – ustawę Service plan nakazującą sukcesywne zwiększanie w kolejnych latach ilości pozyskiwanej, odnawialnej energii. Norweska Dyrekcja Zasobów Wodnych i Energii (norw. Norges Vassdrags – og Energidirektorat, NVE) oraz Nova (państwowy koncern) przewidują, że do 2025 r. możliwe będzie dostarczenie między 5800 MW a 7150 MW energii pochodzącej z wiatru. W 2012 roku na skutek ostrego protestu grupy właścicieli ziemskich pod przywództwem ekologa Nilsa Faarlunda wstrzymano budowę 70 turbin wiatrowych o wysokości ok. 100 m w Hemsedal. Mieszkańcy tego regionu odmówili NVE zrównania i zniszczenia krajobrazu. Protesty te ograniczyły nadmierną ekspansywność energetyki wiatrowej, chociaż wciąż prowadzone są projekty mające na celu zwiększenie wydajności farm wiatrowych przy zmniejszonej ilości sytuowanych w krajobrazie turbin²⁷⁵. Poważnym mankamentem farm wiatrowych jest uzależnienie ich działania od warunków wietrznych. Problem ten rozwiązują elektrownie wiatrowo-wodorowe wykorzystujące elektrolizę wody na wodór i tlen, który jest magazynowany w okresach wietrznych, a następnie spalany w porach bezwietrznych na standardowych turbinach [270]. Jednym z najbardziej znanych miejsc w Norwegii ze względu na niekonwencjonalne źródła energii jest Utsira. Przy-

²⁷⁴ „9 na 10 Norwegów według badań przeprowadzonych przez Ministerstwo Środowiska w latach 1993 i 2000 bierze udział w działaniach na rzecz ochrony naturalnego środowiska” [95].

²⁷⁵ Norweska firma Sway wspólnie z Novą i brytyjską firmą Clipper Marina zaprojektowała największą na świecie turbinę wiatrową o mocy 10 MW, którą usytuowano w Øyegarden, w południowo-zachodniej Norwegii. Jej wysokość to 162,46 m, a długość łopat wirnika – 145,5 m. Technologiczny kolos ma pomóc w zmniejszeniu kosztów eksploatacji elektrowni wiatrowych znajdujących się na morzu przez zwiększenie ich mocy. Obok sytuowania turbin wiatrowych na szelfie morskim powstają projekty pływających obiektów – jeden z nich wysokości 65 m, średnicy 8 m, rozpiętości skrzydeł wirnika 80 m oraz mocy 2,3 MW powstał na Morzu Północnym, 10 km od wyspy Karmøy, przy zachodnim wybrzeżu Norwegii. Obiekt został umieszczony na specjalnej boi przymocowanej do morskiego dna [95].

czyną popularności liczącej 18 km wybrzeża wyspy zamieszkałej przez 200 mieszkańców jest elektrownia wiatrowo-wodorowa z instalacją opracowaną przez Norsk Hydro. To nowatorski, wciąż testowany projekt badawczy mający zapewnić w przyszłości samowystarczalność energetyczną wyspy dzięki zasilaniu w energię elektryczną nawet w bezwietrzne dni²⁷⁶.

Podczas gdy energetyka wiatrowa w obecnej formie łączy się często z niwelowaniem naturalnie ukształtowanego terenu, a w miejsce stwarzania przestrzeni dla różnorodności biologicznej lasy monumentalnych młynów wiatrowych generują martwe strefy, energetyka wodna wykorzystuje istniejącą rzeźbę terenu, chociaż powstałe na rzekach i wodospadach obiekty techniczne wprowadzają niejednokrotnie zakłócenia w lokalnych ekosystemach i widocznie zniekształcają krajobraz. Rozkwit sektora energetyki wodnej w Norwegii przypada na lata 70. i 80. XX w. Obecnie rozbudowuje się istniejące obiekty i wznosi nowe – mniejsze. Elektrownie wodne w Norwegii pokrywają 98% zapotrzebowania kraju na energię elektryczną [270]. Dzięki temu jest samowystarczalna, zwłaszcza że produkcja energii przypadająca na jednego mieszkańca jest największa na świecie.

W energetyce wodnej ważną rolę odgrywa naturalna rzeźba terenu. Wąskie, głębokie doliny: Østerdalen, Gudbrandsdalen, Valdres, Hallingdal i Numedal rzeźbią rozległe płaskowyże Pallestowa i Hardangervidda skąd bierze początek wiele rzek, np. Numedal, Telemarkvassdraget czy Bjoreia. Woda spływająca z płaskowyżów w głębokie doliny tworzy liczne wodospady i kaskady. To właśnie specyficzne ukształtowanie terenu kraju sprawiło, że podstawowym sposobem pozyskiwania energii stała się wciąż odnawialna siła wody. Norwegia jest piątym co do wielkości producentem energii wodnej na świecie i jedynym zindustrializowanym społeczeństwem zdolnym sprostać zapotrzebowaniu wyłącznie w oparciu o ten rodzaj energii²⁷⁷.

Wznoszenie elektrowni wodnych łączy się z budową tam przy lodowcach i rzekach. Działania te w dużym stopniu zaburzają, a niekiedy niszczą lokalne ekosystemy, dodatkowo ich pokaźna skala wprowadza estetyczny dysonans w krajobrazie. Monolityczne kolosy w zestawieniu z różnorodnym, naturalnie ukształtowanym tłem wywołują irracjonalne wrażenie, stanowią również modelowy przykład nadkonsumpcji – można tu wymienić chociażby tamę przy elektrowni wodnej na rzece Lågen w Øyer (il. 140). Przeciwno tego typu inwestycjom prowadzonych jest wiele akcji protestacyjnych organizowanych przez ekologów. Do najbardziej spektakularnych należały

²⁷⁶ Obecnie dwie turbiny wiatrowe i elektrownia wodorowa dostarcza prąd do 10 domów. Produkcja energii z wodoru i jego składowanie są wciąż bardzo drogie. Jednak dzięki turbinie wodorowej produkującej energię elektryczną w okresach bezwietrznych możliwe jest zaopatrzenie w prąd wszystkich domów na wyspie.

²⁷⁷ Norwegia stała się pionierem w zakresie energii prośrodowiskowej, wykorzystującym naturalną rzeźbę terenu w celu pozyskiwania znaczących korzyści. W ten sposób udało się położyć podwaliny pod pierwszą giełdę energetyczną Nord Pool, w efekcie czego kraj ten jest drugim co do wielkości producentem i eksporterem energii odnawialnej w Europie [275].

demonstracje w latach 70. i 80. XX w. przeciwko budowie elektrowni wodnej na wodospadzie Mardalsfossen, w dolinie Eikesdalen²⁷⁸ oraz protesty Saamów i ekologów dotyczące utworzenia tamy na rzece Altaelva (sam. Áltáeatnu) koło miasta Alta (1979–1981). Pewnym kompromisowym rozwiązaniem w pierwszym przypadku stało się okresowe korzystanie z energii pozyskiwanej z siły wody wodospadu. Mardalsfossen jako jeden z największych w kraju (655 m wysokości) przez dziesięć miesięcy w roku napędza turbiny hydroelektrowni, a od 20 czerwca do 20 sierpnia działa w sposób naturalny [95]. Inne wodospady blokowane są w sposób ciągły²⁷⁹. W drugim przypadku w wyniku presji opinii publicznej i protestu ekologów (w tym jedynym miejscu na świecie występuje rzadka, chroniona roślina z gatunku *masimjelt*) plany



Il. 140. Tama przy elektrowni wodnej na rzece Lågen w Øyer (fot. E.C.)

²⁷⁸ Wodospad Mardalsfossen to największy w północnej Europie wodospad liczący 655 m wysokości. W roku 1970 dziesiątki ludzi, w tym ekofilozof Arne Næss, przykuli się do skał koło wodospadu i protestowali przeciwko budowie hydroelektrowni k. Nesset [56].

²⁷⁹ W okręgu Telemark 23-metrowy wodospad Vrangfoss siłą wody napędza miejscową elektrownię. Hydroelektrownia w Rjukan poruszana jest siłą 105-metrowego wodospadu Rjukanfossen. Tamy wznoszone są także na rzekach. W dolinie Numedal w Rodberg z 18-kilometrowym Nordefjordem działa elektrownia o wielkiej mocy (wody rzeki Numedal spiętrza tama Tunhordfjorden). Z płaskowyżu Hardangerwidda spływa również rzeka Bjoreia dostarczająca energii liczny elektrowniom wodnym rozrzuconym na całej jej długości. Firma Sira-Kvina Kraftselskap jest właścicielką siedmiu elektrowni położonych w systemie rzeczny Sira-Kvina na zachód od Flekkefjord. Oprócz rzek i wodospadów hydroelektrownie lokalizowane są także nad brzegami licznych jezior. Elektrownię Kvilldal usytuowano na południowym brzegu jeziora Suldalsvatnet, a dwie potężne hydroelektrownie o mocy 200 MW w Tyssedal czerpią energię z wód wyływających ze sztucznego jeziora Ringedalsvatnet [56].

budowy zapory zmodyfikowano i obszary rozciągające się wokół wioski Masi (sam. Máze), między Guovdageaidnu a Altą, zamieszkałe przez kilkaset osób i kilkadziesiąt tysięcy reniferów nie zostały zatopione [261, s. 97, 100].

Zapory jako potężne budowle inżynierskie, z których możliwy jest daleki wgląd w otoczenie, stają się czasami inspiracją dla form architektonicznych. Spektakularnym tego przykładem jest projekt koncepcyjny Tafford Galery (arch. Snøhetta, projekt 2003). Wizja zakłada organiczne połączenie hotelu i galerii widokowej z tamą Zakarias usytuowaną w obrębie Tafford, w południowej Norwegii. Projekt obejmuje 40 pokoi z widokiem na morze, połączonych wielką galerią otwierającą się na drugą stronę założenia – 96-metrową przepaść głębokiego paru fiordu. Na zakończeniu spinającego jednostki mieszkaniowe korytarza przewidziano wejście, hol i restaurację [122, s. 10].

Trzecią formą pozyskiwania energii w Norwegii są elektrociepłownie gazowe. Energia pochodząca z nich stanowi około 1% krajowej produkcji. Ze względu na dużą różnicę w cenie między gazem a energią elektryczną jest ona mniej popularna. Elektrownia gazowa w Kårstø właśnie z powodów ekonomicznych nie działa przez większą część roku. Nadmierne odwierty gazu oraz ropy naftowej u wybrzeży Norwegii, odbywające się na granicy widocznych szkód ekologicznych, wzbudzają od lat 70. XX w. wiele protestów i kampanii²⁸⁰.

Nowatorską oraz bezpieczną dla norweskiego krajobrazu ekologiczną formą zachowania energii i ograniczenia zanieczyszczenia środowiska jest recykling – odzysk energii ze ścieków, śmieci, materiałów budowlanych i materii organicznej. Na przedmieściach Sandviken wykorzystuje się do ogrzania ok. 4000 budynków energię odzyskaną ze ścieków pochodzących z Oslo. Oprócz domów mieszkalnych dodatkowo ogrzewane są ciągi piesze, co w zimie znacznie ułatwia mieszkańcom komunikację. Zakłada się, że do 2050 r. ciepło odzyskiwane ze ścieków stanowić będzie w Norwegii ważne źródło energii odnawialnej. Recykling znalazł zastosowanie na skalę zarówno dużą, jak i małą, co ma związek ze stosowaniem przez prywatnych inwestorów materiałów budowlanych i wykończeniowych poddających się recyklingowi oraz kompostu z naturalnych odpadów.

Na zmiany norweskiego krajobrazu wpływają nie tylko konsekwencje działań energetyki wiatrowej i wodnej, lecz także nadmierne wycinki drzew. Działania te w kontekście całej naszej planety są tworzeniem niszczycielskich geoglify, cyklicznie powstających na rozległych obszarach i w stosunkowo krótkim czasie, co nie sprzyja kształtowaniu się stabilnych ekosystemów. Zwłaszcza, że norweskie lasy stanowią 40% powierzchni kraju i mają znaczący wpływ na globalny mikroklimat²⁸¹. Nadmierny wyrąb drzew powoduje około 20% emisji dwutlenku węgla do atmosfery [79]. Północny

²⁸⁰ „W 1979 roku miała miejsce kampania pod hasłem: «Nie dla wierceń ropy naftowej na północ od 62 stopnia», a w 1980 r. kolejna demonstracja przeciwko nadmiernemu wydobyciu ropy naftowej u wybrzeży Norwegii” [95, s. 1].

²⁸¹ „Lasy zajmują 134 mln ha, z czego 84 mln ha to tzw. lasy produkcyjne (z których tylko 2,5% jest chronionych), a pozostałe – naturalne” [79, s. 1].

pas starych lasów, rozciągający się od Norwegii przez Syberię do Kanady, stanowi największy na świecie areal kumulujący dwutlenek węgla i ze względu na niepokojące zmiany klimatyczne zachowanie go wydaje się być szczególnie zasadne²⁸².

Lasy są zwykle wycinane po 60, 70 latach od ich zasadzenia, po czym sadi się nowe, co prowadzi do powstawania „pokoleń” lasów i związanego z nimi życia, a tym samym do powstawania coraz większych obszarów, na których rosną drzewa w tym samym wieku. Taka sytuacja nie sprzyja budowaniu stabilnego ekosystemu składającego się z drzew w różnym wieku, za to umożliwia uzyskanie jak największej ilości drewna do zbioru i zwiększenie objętościowe lasów w regionie – niestety za cenę zubożenia różnorodności biologicznej. Tylko 1,6% obszaru leśnego w kraju ma ponad 160 lat, są to głównie lasy na północy Norwegii, które liczą 500–700 lat i stanowią krajobraz pozornie niezmieniony, o rozbudowanych i stabilnych ekosystemach.

Współczesne leśnictwo opiera się więc na innych założeniach w stosunku do tego, jak dawniej Norwegowie gospodarowali lasami. Wpływa to i na krajobraz, i na las, a w konsekwencji na znaczenie przemysłu drzewnego w kontekście społecznym. Martin Eggen zauważa, że w ostatnich latach nie ma już możliwości pełnego doświadczenia atmosfery lasu bez konieczności podróży do rezerwatu przyrody, co jest równoznaczne z utratą w jakimś stopniu naturalnego dziedzictwa. Obszary lasów naturalnych zachowały się jeszcze w Pasvikdalen w Finnmark, liczne rezerwaty przyrody, jakie powstają, są natomiast zazwyczaj położone na obszarze górskim i są małe – najczęściej charakteryzują się też mniejszą różnorodnością biologiczną niż te na nizinach. Sztucznie tworzone bywają zwykle bardzo jednorodne, jak na przykład plantacja świerków w rejonie Nordland [79].

W 2009 roku została uchwalona międzysektorowa Ustawa o różnorodności gatunkowej. Zakładano w niej, że wszystkie gatunki w Norwegii muszą być chronione i zachowane w istniejących populacjach w obrębie ich naturalnego zasięgu, w tym różnych stref geograficznych i podgatunków²⁸³. Odpowiedzialność za wejście w życie ustawy spoczęła na gminach, którym rząd zapewnił odpowiednie szkolenia i dostęp do informacji. Główną intencją rozporządzenia realizowanego w środowiskach lokalnych była wzmożona ochrona lasów i bagien²⁸⁴. Najbardziej odpowiednią konkluzją podejmowanych w ostatnich latach działań ratowniczych wydaje się być hasło cytowane za Martinem Eggenem: „Dać życie lasom, aby przetrwały inne gatunki” [79, s. 4].

²⁸² Norwegia przeznaczają rocznie 3 miliardy koron na ochronę lasów tropikalnych będących domem dla około połowy organizmów na ziemi [275].

²⁸³ „Rząd norweski przeznaczają 300 milionów koron rocznie na ochronę lasów, wielu właścicieli ziemskich pragnie zachować swoje areale leśne” [79, s. 2].

²⁸⁴ Naturalne bagna – torfowiska kumulują metan, nazywany gazem klimatu, bowiem jest 10–20-krotnie silniejszy niż dwutlenek węgla. Są one usytuowane głównie na nizinach i odznaczają się dużą różnorodnością biologiczną [79].

5.2. Ochrona środowiska kulturowego

Środowiska kulturowe są zasobami nieodwracalnymi, dlatego gospodarowanie nimi musi opierać się na długoterminowej perspektywie. Za ich ochronę odpowiedzialny jest Zarząd ds. Dziedzictwa Kulturowego, który podlega Ministerstwu Ochrony Środowiska Norwegii, odgrywa on kluczową rolę w publicznym zarządzaniu środowiskiem naturalnym i znacząco wpływa na proces planowania i rozwoju norweskich miast²⁸⁵.

Obecnie w Norwegii dużą wagę przywiązuje się do ochrony zintegrowanych środowisk kulturowych, na które składają się: krajobrazy mające znaczenie dla kultury, zabytkowe obiekty i nowo postawione budynki stanowiące część większej całości lub szerszego kontekstu. Są one źródłem wiedzy o lokalnych ekosystemach oraz o życiu i działalności zamieszkujących je ludzi. Środowiska te budowane były przez stulecia na podstawie bardzo zróżnicowanych miejsc oferowanych przez przyrodę, a użytkowanych przez społeczności preferujące różne style życia. Na każde miejsce tworzące środowisko kulturowe składają się sekwencje nakładających się na siebie obrazów pochodzących z różnych przedziałów czasowych, widoczne w cechach krajobrazów, różnorodnych formacjach przyrodniczych oraz w architektonicznych i społecznych strukturach [58]. Zachowanie tego indywidualnego charakteru ma ogromne znaczenie, biorąc pod uwagę to, że każde środowisko życia stale ewoluuje i przeobraża się. Ta silna potrzeba tożsamości i poczucia odrębności kulturowej Norwegów sprawiła, że większość założeń architektonicznych (w obrębie tzw. środowiska kulturowego) stanowi struktury o cechach rzeźbiarskiej kompozycji. Czynnikiem organizującym te układy przestrzenne oraz ich bezpośrednią siłą sprawczą stały się w takim samym stopniu głębokie relacje zarówno całości kompozycji z naturą, jak i poszczególnych jej części między sobą.

Do reprezentatywnych, objętych ochroną, zintegrowanych środowisk kulturowych należą: kompleks zabudowań wiejskich Havrå – typowy dla zachodniej Norwegii grupowy charakter organizacji siedliska bezpośrednio wynikający z rzeźby terenu, klasztor Utstein na wyspie Mosterøy ze 139 dobrze zachowanymi drewnianymi gospodarstwami i doskonale uformowanym przez stulecia krajobrazem rolniczym, osada Saamów w Neiden odwzorowująca kosmizującą miejsce uniwersalną zasadę, kopalnia srebra wraz z zabudową mieszkaniową w Kongsberg – przykład rzeźbienia i transformowania terenu wraz z zabudową, nadmorska społeczność Sogndalstrand w okręgu Rogaland, której struktura urbanistyczna, przeobrażająca się w czasie, łączy w sobie cechy nie tylko zabudowy miejskiej, lecz także typowo farmerskiej oraz miejski obszar Birkelunden w Oslo – przykład zabudowy mieszkaniowej o cechach monumentalnej rzeźby, z wewnętrznymi dziedzińcami i terenami parkowymi powstałymi

²⁸⁵ „Na mocy przepisów ustawy o dziedzictwie kulturowym może być wystosowany nakaz ochrony zarówno budynków i zespołów urbanistycznych, jak i krajobrazów mających znaczenie dla kultury. W każdym z okręgów kraju funkcjonują odpowiednie służby powiązane z ogólną administracją odpowiedzialne za ich ochronę” [279, s. 1].



Il. 141. Wioska rybacka Henningsvær na Lofotach (fot. Anna Wojtas-Harań)



Il. 142. Drewniana konstrukcja do suszenia dorszy (fot. E.C.)

w wyniku uprzemysłowienia dawnych, otwartych terenów farmerskich. Stare gospodarstwa wiejskie w dolinie Gudbrandsdalen, okręgach Vestlandet i Telemark oraz rybackie wsie na zachodnim wybrzeżu i Lofotach objęte są projektem mającym na celu ochronę i upowszechnianie norweskich tradycji budownictwa drewnianego, a także

towarzyszących im struktur użytkowych (il. 141, 142). Pilotażowemu przedsięwzięciu w tej dziedzinie została poddana w 1975 r. w ramach Europejskiego Roku Zachowania Natury rybacka wieś Nusfjord na wyspie Flakstadøya²⁸⁶. Ochronie podlega również 28 z zachowanych drewnianych kościołów typu *stav* (norw. *stavkirke*) [278].

Kompleks zabudowań farmerskich Havrå (powierzchnia 200 ha) k. Østerøy był pierwszym środowiskiem kulturowym objętym w 1998 r. ochroną i zaliczonym do wyjątkowych zarówno pod względem architektonicznym, jak i krajobrazowym. Założenie to jest przykładem charakterystycznego dla obszaru Fiordów Zachodnich grupowego kształtowania siedliska zabudowań mieszkalnych i gospodarczych w formie zwartej grona, z doskonale zachowanym naturalnym krajobrazem. Farma powstała ok. 1200 r. i funkcjonowała do 1950 r., kiedy to po raz pierwszy dostrzeżono jej zabytkowy i unikatowy charakter. Elementami współtworzącymi i porządkującymi miejsce stały się: naturalna rzeźba terenu oraz woda w postaci strumienia i fiordu. Te naturalne komponenty przestrzeni wpłynęły na lokalizację farmy i ogólny plan siedliska – połączyły się z lokalnym archetypem przestrzeni. Cały układ to osiem zabudowań farmerskich tworzących zwartą kompozycję wieloelementową narastającą piętrowo na zboczu i otwierającą się na Sørfjord. Budynki niczym rośliny wyrastają z kamiennej podwaliny, na której osadzony jest ich drewniany korpus w konstrukcji *laft* mieszczący część użytkową. Monochromatyczność założenia, wynikająca z jedności struktury i materiałów, sprawia, że doskonale integruje się ono z tłem i staje się komplementarną częścią miejsca. Drewniane konstrukcje i naturalne, skaliste otoczenie stapiają się w jedną strukturę o cechach rzeźbiarskiej kompozycji. Farma zamieszkiwana i użytkowana była od wieków przez wspólnotę rodzinną. Obok budynków mieszkalnych w jej skład wchodziły zabudowania gospodarcze zapewniające pełną samowystarczalność gospodarstwa.

Kolejnym środowiskiem kulturowym, objętym ochroną (1999), jest opactwo Utstein o powierzchni 250 ha, położone na wyspie Mosterøy, w okręgu Rogaland. Podczas swojej długiej historii obszar ten stanowił kolejno: siedzibę wodza wikingów, królewską posiadłość, klasztor i w końcu – prywatną świecką rezydencję. Teren wokół założenia to krajobraz formowany i przeobrażony latami przez ludzką działalność. Występują tu kamienne pozostałości kultury megalitycznej i rzeźbiarskie formy kultur agrarnych rozwijających się w kolejnych stuleciach. Na środowisko kulturowe składa się zarówno wykuty w kamieniu, monumentalny kompleks średniowiecznego opactwa, jak i 139 doskonale zachowanych, drewnianych gospodarstw, wzniesionych w konstrukcji *laft*, leżących w jego bezpośrednim sąsiedztwie.

²⁸⁶ Obecnie Norwegia dąży do ochrony i zabezpieczenia reprezentatywnego zbioru zabytków i stanowisk archeologicznych pochodzących z różnych okresów i charakteryzujących się różnorodnością typów. Na Listę Światowego Dziedzictwa Kulturowego UNESCO wpisane są: kompleks budynków na Bryggen w Bergen, miasteczko górnicze Røros z domami krytymi darnią, kościół typu *stavkirke* w Urnes rysunki naskalne w Alcie (Alta Museum – World heritage), Rock Art Centre, The Struve Geodetic Arc, Nærøfjord, Geirangerfjord i wyspy Vega [278].

Oryginalny, użytkowany od XIX w., letni ośrodek Saamów w rejonie Finnmarku tworzy środowisko kulturowe Skoltebyen w Neiden. Chroniony teren obejmuje ponad 230 ha – w unikatowym krajobrazie zachowało się wiele zabytków tworzących przestrzeń egzystencjalną nomadycznej wspólnoty. Składa się na nią: stary cmentarz, 16 tradycyjnych chat (norw. *turf huts*) krytych darnią o powierzchni nieprzekraczającej 13 m², usytuowanych w półokręgu oraz ruiny centralnie zlokalizowanego wspólnotowego domu służącego do spotkań i palenia tradycyjnych fajek. W przeszłości ośrodek był użytkowany sezonowo, zgodnie z saamskim rytmem, którego celem była cykliczna wędrówka wspólnoty w poszukiwaniu pastwisk dla towarzyszących im stad reniferów. Cała kompozycja zdaje się wyrastać z naturalnych formacji skalnych i podążać za tektoniką terenu. Stanowi przestrzenne rozwinięcie załączkowych, rzeźbiarskich kształtów, drzemiących w potencjale tego mistycznego miejsca. Cykliczność użytkowania założenia sprawia, że nosi ono cechy bytu ożywianego sezonowo i pogrążającego się w bezruchu na pozostałą część roku.

Kopalnia srebra w Kongsberg²⁸⁷ wraz z zabudowaniami mieszkalnymi górników o powierzchni 30,6 km² stanowi komplementarną część środowiska kulturowego, objętego ochroną w 2003 r. Krajobraz nosi wyraźne ślady intensywnej, wydobywczej działalności ludzkiej. Na powierzchni teren został sztucznie uformowany i sfalowany: widoczne są w nim zagłębienia, wały i hałdy, świadczące o nienaturalnym pochodzeniu. Pod ziemią znajduje się skomplikowany, przypominający labirynt, system korytarzy i szybów. Obszar obejmuje dodatkowo dużą liczbę jezior i sztucznych kanałów dostarczających wodę do kopalni. Dochodzą do tego budynki tworzące rozdrobnioną strukturę urbanistyczną kolonii oraz urządzenia przemysłowe. W efekcie wszystkie te elementy, pozostające względem siebie w strukturalnych relacjach, stanowią interesujące środowisko kulturowe użytkowane przez wspólnotę ludzi razem mieszkających i pracujących. Modelowany teren przez drażnienie i wybieranie materiału oraz nasypywanie i formowanie go w nowe kształty tworzy z systemem kanałów, jezior i z architektonicznymi obiektami o monochromatycznej estetyce sztucznie konstruowany, rzeźbiarski krajobraz.

Do jednego z najbardziej interesujących środowisk kulturowych w Norwegii, objętego ochroną w 2005 r. należy Sogналstrand położone w okręgu Rogaland. W przeciwieństwie do Gård Havrá Sogналstrand ma cechy zarówno zabudowy farmerskiej, jak i typowo miejskiej²⁸⁸. Założenie położone jest u ujścia rzeki Sokna, które dzieli kolonię na dwie części. Obszar zachodni mieści typowo miejską, dwukondygnacyj-

²⁸⁷ Kopalnia działała nieprzerwanie w latach 1623–1958 i należała do jednej z najstarszych kopalni srebra w Norwegii oraz największych w Europie. W XIX wieku zatrudnionych tu było około 4000 górników i około 2000 farmerów. W tym czasie Kongsberg stał się drugim co do wielkości, po Bergen, miastem Norwegii [279].

²⁸⁸ Pierwsze wzmianki o Sogналstrand pochodzą z 1798 r., jednak jego największy rozkwit przypada na XIX w. W tym czasie ta niewielka osada stała się przybrzeżnym miasteczkiem – farmą i jednocześnie oryginalnym tworem urbanistycznym ery preindustrialnej [279].

ną zabudowę mieszkaniową, grupowaną wzdłuż głównej uliczki oraz wokół portu rzeczno-ego. Bielone, drewniane domy zwracają się w kierunku morza i zdają się wyrastać wprost ze skalnego podłoża. Większość z nich ma niewielkie, wąskie działki, uniemożliwiające typowo rolniczą działalność. Część wschodnia miasteczka o nazwie Åros składała się w przeszłości z zabudowy farmerskiej o formie grupowej. Kompleks ten był zamieszkiwany przez wspólnotę liczącą wiele rodzin. Domy miały i przestrzeń prywatną, i wspólną. Indywidualne działki stanowiły wąskie skrawki ziemi o charakterze uprawnym, pozostające w obrębie zabudowy. Wspólną przestrzeń reprezentowała rozległa łąka ukształtowana zgodnie z zachodniorweskim zwyczajem. W obecnym układzie urbanistycznym Sogndalstrand zanikły wewnętrzne, prywatne tereny. Obszar został w znacznej części zabudowany nowymi obiektami. Dzięki temu dawne formy architektoniczne miasteczka przenikają się w sposób doskonały ze współczesnymi i tworzą kompozycję wzajemnie się dopełniających elementów. Gwałtowna rozbudowa osady nastąpiła po 1970 r. W tym czasie pojawiło się wiele nowych domów, z których połowa to obiekty letniskowe (norw. *hytte*) użytkowane sezonowo. W miasteczku żyje obecnie około 140 stałych mieszkańców, co tworzy stabilną wspólnotę znających się nawzajem ludzi. Sogndalstrand to interesujący przykład osady rybackiej i zarazem farmy wiejskiej określanej malowniczym białym miasteczkiem [58].

Ostatnim z wymienionych środowisk kulturowych, objętym ochroną w 2006 r., jest pochodzący z XIX w. obszar mieszkaniowy Birkelungen w Oslo, obecne – Grünerløkka. Zespół Birkelungen zaprojektowano pierwotnie w otwartym krajobrazie. Występujące tu obiekty mieszkalne to przykład XIX-wiecznego budownictwa ery przemysłowej o monumentalnym, blokowym charakterze. Na środowisko kulturowe składa się 15 czterokondygnacyjnych budynków wielorodzinnych ze 139 apartamentami, kościoł, szkoła i rozległe tereny parkowe. Zabudowa blokowa kształtowana jest wokół wewnętrznych, kameralnych dziedzińców z elementami zagospodarowania, takimi jak: studnie, schowki i place zabaw dla dzieci. Zabudowany teren zajmuje centralną część obszaru parkowego Grünerløkka. Ten sposób kształtowania przestrzeni tworzy kameralne „wyspy ciszy” wycięte niczym ornament w rozległym morzu zieleni parkowej. Współcześnie tereny wzdłuż rzeki Akerselva stanowią niezwykle atrakcyjnie ukształtowane przestrzenie rekreacyjne dla mieszkańców Oslo. Większość budynków służących dawniej produkcji to obecnie biura, galerie i obiekty socjalne²⁸⁹ [279].

Dbłość o zachowanie i ochronę norweskich środowisk kulturowych jest pewną formą pielęgnowania narodowych wzorców, które wpisują się w fenomen norweskiej architektury i znacząco wspierają działania mające na celu poszukiwanie rozwiązań przestrzennych kształtowanych w zgodzie z naturą. Na bazie wcześniejszej struktury osiedleńczej może rozwinąć się nowa. W tej kategorii mieszczą się wioski kulturowe

²⁸⁹ Więcej na ten temat w podrozdz. 5.3 i p. 5.4.2.1.

tematyczne oraz działania zmierzające do rewaloryzacji i rewitalizacji miejskich terenów przemysłowych.

Wioska tematyczna to wioska realizująca nowy pomysł na swój rozwój i reaktywację lokalnej społeczności. Podstawy tematyczności mogą być rozmaite – od tradycji upraw, hodowli, przetwórstwa, rzemiosł i zajęć charakterystycznych dla danej miejscowości, aż po tradycje związane z działalnością artystyczną i sportem. Wątkiem przewodnim mogą stać się również wydarzenia i postaci historyczne lub literackie z przeszłości, a także znamienne cechy krajobrazu i lokalnych ekosystemów [138, s. 21]. Cechą wyróżniającą wioskę tematyczną jest to, że stanowi ona pewnego rodzaju strukturę mentalną ściśle związaną z miejscem i jego *genius loci* oraz z zamieszkującą go społecznością. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość miejsca przeplatają się i wzajemnie przenikają, czego najlepszym dowodem są towarzyszące temu procesowi formy architektoniczne, często powstałe na bazie wcześniejszych założeń. Do najbardziej interesujących z punktu widzenia ochrony środowiska i ekorozwoju należą wioski tematyczne, których zaistnienie związane jest z poprzedzającym je procesem zamierania, utraty witalności miejsca. Ich ostateczne ukonstytuowanie i rozkwit łączy się niejednokrotnie z długofalową rewitalizacją terenów przemysłowych. Stanowią one doskonały przykład przetransformowania obiektów i przestrzeni, które straciły swoją dawną wartość użytkową w wyniku złożonych procesów ekonomicznych. Ta przemiana w całkiem nową jakość służyżywieniu miejsca i stworzeniu nowych, rozwojowych warunków życia dla jego mieszkańców. Rewitalizacja, często połączona z rekonstrukcją miejsca, ma zwykle dwa równie ważne aspekty: techniczny łączący się z renowacją, odbudową i remontem istniejących już struktur architektonicznych oraz społeczno-ekonomiczny związany z nadaniem im nowych funkcji. W kontekście norweskim rewitalizacja i rekonstrukcja dotyczą obiektów przemysłowych, rolniczych i tych, które ucierpiały wskutek zniszczeń wojennych lub klęsk żywiołowych [137, s. 109].

Doskonałym przykładem rewitalizacji obiektów i przestrzeni przemysłowych w nową wartość jest wioska tematyczna Vestfossen, położona wśród malowniczych krajobrazów jeziora Eikern. Do 1967 roku działała tu duża fabryka celulozy, w której znajdowała zatrudnienie większość mieszkańców tej małej wiejskiej społeczności – zaprzestanie produkcji papieru spowodowane postępującym kryzysem ekonomicznym w konsekwencji doprowadziło do potężnego bezrobocia w całym regionie. Pierwsze twórcze idee przetransformowania wioski zrodziły się w 1995 r., kiedy podjęto decyzję o zmianie funkcji obiektów po zamkniętej papierni. W budynku pofabrycznym urządzono Galerię Sztuki Nowoczesnej, w której zaczęto wystawiać dzieła norweskich malarzy i rzeźbiarzy. W 2000 roku artyści zakupili budynki papierni, odrestaurowali je i utworzyli w nich Centrum Sztuki Nowoczesnej. W 2003 roku, w którym Vestfossen zostało Europejską Stolicą Kultury, otwarto Arenę Vestfossen o powierzchni 2 tys. m², w każdy weekend odwiedzana bardzo licznie przez publiczność z całego świata. W wiosce zaczęto organizować przyciągające tłumy re-

gularne koncerty i wystawy z udziałem słynnych artystów zarówno norweskich, jak i zagranicznych, skutkiem czego było rozbudowanie bazy noclegowej i gastronomicznej [137, s. 49]. W Arenie działa dziewięć galerii, pięć pracowni i teatr. Wioskę zamieszkuje artyści zajmujący się malarstwem, fotografią, instalacjami artystycznymi, meblarstwem, sztukami wizualnymi, teatrem czy muzyką.

Wioski tematyczne powstają również w obrębie zabudowań dawnych farm – tam, gdzie użytkownicy zmienili technologię upraw i hodowli lub z powodu wieku zaprzestali działalności rolniczej. Struktury takie adaptuje się na lokalne architektoniczne skanseny, gospodarstwa agroturystyczne²⁹⁰ lub ekowioski²⁹¹. Twórcza transformacja budynków umożliwia pozyskanie pożądanego miejsca pod dachem na cele wystawiennicze, noclegowe czy szkoleniowe (m.in. prowadzenie warsztatów i seminariów). I w przypadku założeń poprzemysłowych, i po rolniczych mamy do czynienia z obiektami stanowiącymi elementy dziedzictwa kulturowego, niejednokrotnie o dużej wartości historycznej. Przeorganizowanie funkcji tych budynków czyni je doskonałym medium łączącym użytkowników je ludzi z lokalnym ekosystemem.

Zniszczenia wojenne²⁹² w obrębie północnych rejonów Norwegii – Finnmark i Tromsø praktycznie unicestwiły tamtejsze struktury osiedleńcze charakteryzujące się organizacją przestrzenną klastrowo organicznie połączonych z rzeźbą terenu. Rekonstrukcja i rewitalizacja takich miejsc, jak: Honningsvåg, Berlevåg, Vardø, Vadsø, Harøysund, Gjesvær, Kamøyvær i Skarsvåg przyczyniły się do tego, że stały się one w większości wioskami tematycznymi i ekomuzeami. Modelowym przykładem są tu usytuowane na dalekiej północy Norwegii, na wyspie Magerøya trzy takie wioski, czyli Kamøyvær, Gjesvær i Skarsvåg. Ich specyfika wynika z formy organizacji, a także z charakteru miejsca, w którym się znajdują. To, co łączy te założenia, to bliskość Morza Barentsa oraz wiernie zrekonstruowany układ klastrowy zabudowy mieszkaniowej tworzący złożone i rozbudowane układy przestrzenne o cechach rzeźbiarskiej kompozycji, zorganizowane wokół portu i kościoła lub kaplicy.

W Kamøyvær, liczącym zaledwie 140 mieszkańców, znajduje się galeria East of the Sun stanowiąca przysłowiowe serce dla całego założenia. Powstają tu unikatowe obrazy arktycznej przyrody, komponowane ze zdjęć i szkiców faktur natury występujących w otoczeniu wioski (il. 143). Autorką prac jest Eva Schmitterer, jej obrazy znane są w całej Norwegii i poza nią.

²⁹⁰ Patrz podrozdz. 3.4.

²⁹¹ Więcej na ten temat w p. 5.4.1.

²⁹² Chodzi o działania wojenne prowadzone na przełomie 1944 i 1945 r., kiedy wskutek wycofywania się niemieckich wojsk okupacyjnych Wehrmacht zastosował taktykę „spalonej ziemi” i doszczętnie zniszczył wszystkie istniejące budynki.



a)



b)



c)

Il. 143. Wioska tematyczna Kamøyvær na arktycznej wyspie Magerøya: a) archetypowe formy domów, b) rzeźba w strefie wejściowej galerii East of the Sun, c) galeria East of the Sun; (fot. E.C.)

Gjesvær to wioska rybacka położona nad Oceanem Arktycznym licząca 190 mieszkańców. Tym, co reaktywowało miejscową społeczność, było usytuowanie osady przy archipelagu wysp Stappan, znanych jako miejsce gniazdowania wielu gatunków ptaków (m.in. arktycznych maskonurów). W 1983 roku ze względu na bliskość rezerwatu przyrody Gjesværstappan osada przekształciła się w ekomuzeum, w którym prezentuje się kolonie morskich ptaków, roślin i zwierząt regionu. W Gjesvær organizowane jest pasie safari przyciągające amatorów fotografii natury z Norwegii i z zagranicy (il. 144). Forma osady, podobnie jak w Kamøyvær, została strukturalnie wyrzeźbiona z klastrow zabudowy mieszkaniowej usytuowanych na zboczach wzgórza i schodzących tarasowo w kierunku portowej zatoki. W najwyższym punkcie arktycznej wioski usytuowano pomalowaną na biało kaplicę i cmentarz. Domy o żywej, cieplej kolorystyce rozwiązano na planie zbliżonym do kwadratu, z dostawioną werandą i przekryciem

dwuspadowym dachem. Operowanie jednolitą formą przestrzenną wprowadza w tego typu założeniach porządek, rytm i harmonię.



a)



b)

Il. 144. Wioska tematyczna Gjesvær na arktycznej wyspie Magerøya:

a) formy domów na nabrzeżu, b) Centrum Turystyczne organizujące ptasie safari; (fot. E.C.)

Ostatnia z wymienionych wiosek rybackich, wysunięta najdalej na północ wyspy Magerøya, to Skarsvåg. Zabudowa mieszkaniowa rozplanowana jest wokół portu i kaplicy (il. 145). Jednostki mieszkaniowe tworzące klastrową strukturę ze względu na surowe warunki klimatyczne wznoszone są z betonu lub cegły z okładziną drewnianą, rzadziej się je tynkuje. Życie małej, bo liczącej ok. 140 mieszkańców, społeczności skupia się na ratowaniu lokalnej kultury miejsca i gospodarki przed postępującą globalizacją, co czyni osadę wioską tematyczną znaną z tradycji połowów arktycznych krabów.

Rzeźbiarskość arktycznych wiosek tematycznych widoczna jest w sposobie łączenia klastrowej struktury mieszkaniowej z naturalną rzeźbą terenu, przy zachowaniu jednolitości elementów składowych kompozycji, budowanych według tej samej zasady i zróżnicowanych jedynie fakturowo i kolorystycznie, oraz w kosmizacji przestrzeni całego układu wokół ważnych dla społeczności funkcji [51].

Osobną grupę wiosek tematycznych stanowią miejsca związane z wielkimi norweskimi osobowościami, jak chociażby z poetą Petterem Dassem czy z pisarzem Knutem Hamsunem. Na ożywienie tych tradycyjnych, zamieszkałych przez małe społeczności założeń przestrzennych wpłynęło wzniesienie w nich kolejnych, znacznie przekraczających je skalą, architektonicznych obiektów o cechach rzeźbiarskich, dedykowanych życiu i twórczości wielkich Norwegów. Miejsca te dzięki nowemu układowi strukturalnemu uzyskały status Muzeów Narodowych – wokół nich rozwinęła się turystyka, stały się tym sposobem wizytówkami regionu.

Centrum Knuta Hamsuna, o którym była już wcześniej mowa, znajdujące się daleko na północy Norwegii, za kołem podbiegunowym – na wyspie Hamarøy (w okręgu Nordland, koło wsi Presteid), to budynek muzeum stojący blisko gospodarstwa, gdzie

dorastał laureat Nagrody Nobla. Obiekt zestawiony z tradycyjną wiejską zabudową miasteczka całkowicie zmienił jego panoramę. Jest formą o cechach rzeźbiarskich i niczym „mistyczny instrument” góruje nad drewnianymi domami, bo znacznie przetrasta je wielkością. Zastosowana w nim technologia jest przyjazna środowisku i pozwala na harmonijne współistnienie budynku i natury²⁹³.



a)



b)

Il. 145. Wioska arktyczna Skarsvåg: a) klastrowa struktura zabudowy wokół kaplicy, b) monolityczne formy domów; (fot. E.C.)

²⁹³ Więcej na ten temat w podrozdz. 2.5.

Wspomniane już Muzem Pettera Dassa w Alstahaug, w okręgu Nordland²⁹⁴ to przykład obiektu przestrzennie połączonego ze strukturą wioski. Bryła muzeum nie tylko zmieniła lokalny krajobraz, lecz także nadała miejscu nowy charakter. Kiedy patrzy się od strony fiordu, obiekt postrzegany jest jak okno w naturalnie ukształtowanym krajobrazie otwierające się na wirtualny świat norweskiego poety i społecznika. Od strony wioski prosta, minimalistyczna forma ukryta w skale przywodzi na myśl sanktuarium lub bramę – przejście od uwarunkowanej historycznie przestrzeni kościoła, cmentarza i zabudowań, w której żył i tworzył Dass, do tej drugiej muzealnej: alternatywnej, otwartej, pełnej nowych możliwości i interpretacji, stanowiącej o ciągłości przestrzennej miejsca [240, 243].

Mimo że środowisko zabudowane ma znaczący udział w całkowitym kapitale Norwegii, dąży się do kontroli i ograniczenia rozrostu terenów zurbanizowanych. Ludzka ingerencja transformuje naturalny krajobraz – przeobraża tektonikę terenu i tworzy wciąż nowe formy. Działania te nie muszą burzyć dawnego porządku. Staje się to możliwe dzięki stosowaniu zasady organicznej strukturalności i respektowaniu praw natury.

Zachowanie równowagi między terenami zurbanizowanymi a obszarami o naturalnym krajobrazie staje się możliwe dzięki ekonomicznemu gospodarowaniu zasobami mieszkaniowymi. Konserwacja, rehabilitacja oraz modernizacja istniejącej już zabudowy widocznie wpływa na obniżenie konsumpcji zasobów materialnych, zmniejsza zanieczyszczenie środowiska i obniża zużycie energii. Do sukcesów rekonstrukcyjnych zaliczyć można między innymi zachowanie drewnianej zabudowy w obrębie starego miasta w Stavanger, Bergen, Trondheim, Kristiansund i Bodø oraz XVII- i XVIII-wiecznego obszaru Tyholmen, z drewnianymi budynkami w Arendal. Kolejne działania to łączenie ochrony z nowymi inwestycjami widoczne między innymi w budynku Mølleberg w Trondheim, gdzie zabytkowemu obiektowi nadano całkiem nową funkcję. Główna ulica Sjøgata w Mosjøen z XVIII- i XIX-wiecznymi drewnianymi domami, magazynami i szopami na łódzie stanowi obecnie, dzięki udanej transformacji, atrakcyjne centrum miasta z restauracjami, sklepami i galeriami sztuki. Dochodzą do tego inwestycje mające na celu adaptację terenów przemysłowych w strefach przybrzeżnych miast na kompleksy o funkcji usługowej, mieszkalnej i rekreacyjnej. W latach 2005–2010 realizowane były projekty przekształceń przestrzeni miejskiej w Tromsø, Trondheim, Stavanger, Drammen i Oslo. Do najbardziej interesujących założeń tego typu należy transformacja, w ramach koncepcji Fjord City, obszarów portowych Oslo w tereny o charakterze mieszkaniowym, usługowym, biurowym, kulturotwórczym i rekreacyjnym. Megaprojekt obejmuje teren nabrzeża portowego oraz cyple wchodzące w Osloffjord. Pierwszym zakończonym sukcesem projektem w obrębie tego obszaru było zrealizowane przez Nielsa Torpa Aker Brygge (il. 146), czyli przeobrażenie kompleksu portowego w Oslo w zespół mieszkalno-usługowy oraz jego rozbudowa w kolejny zespół wielofunkcyjny Tjuvholmen Utsyn. Kolejne realizacje to wspomniany już

²⁹⁴ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.5.

wcześniej budynek Narodowego Teatru Opery i Baletu w zatoce Bjørvika i dzielnice mieszkalno-usługowe Søreng moło i Grønli odznaczające się bardzo zróżnicowaną strukturą od mieszkań socjalnych, po przestronne apartamenty otwierające się na wodę i powiązane z usługami²⁹⁵.



a)



b)

Il. 146. Aker Brygge w Oslo: a) widok od strony nadmorskiej promenady, b) kawiarnia w zaadaptowanym dawnym budynku portowym; (fot. E.C)



a)



b)

Il. 147. Barcode w Oslo: a) widok ogólny, b) zestawienie różnorodnych form i faktur na elewacjach; (fot. E.C.)

Do nie mniej interesujących transformacji obszarów przemysłowych w Oslo należy zespół mieszkalno-usługowy Barcode (arch. Dark Arkitekter AS, realizacja 2008) (il. 147). Założenie to stanowi doskonały przykład architektury o bogatej tektonice formy w obrębie zwartego kwartału zabudowy śródmiejskiej, usytuowanej przy

²⁹⁵ Więcej na ten temat w p. 4.4.2 i podrozdz. 4.6.

terenach dworca kolejowego. Struktura powstała na podstawie planu kodu paskowego, który w trzecim wymiarze oddawał zróżnicowany wysokością, formą, rozrzeźbieniem i fakturami system brył architektonicznych oddzielonych od siebie pasami zieleni. Budynki mają długie i wąskie kształty. Przykładowo DnB Building B ma 21 m szerokości i 105 m długości. Celem założonej przez projektantów różnorodności było uniknięcie efektu zwartej ściany, a w zamian przyczynienie się do otwartości, przejrzystości i możliwości dostępu światła w głąb zabudowanego obszaru. Zielone, pokryte darnią dachy ukształtowano tarasowo w kierunku południowym. Przez całe założenie przeprowadzono kładkę łączącą dworzec kolejowy z nabrzeżem i budynkiem opery.



a)



b)

Il. 148. Rewitalizowane tereny portowe w Trondheim: a) żuraw portowy jako rzeźba w przestrzeni miejskiej, b) dawne doki portowe przekształcone w funkcję mieszkaniową; (fot. E.C.)

Do innych równie udanych transformacji terenów przemysłowych i portowych w nową ekostrukturę miejską należą – rewitalizacja zabudowy brzegów rzeki Drammen oraz transformacja dawnych doków portowych w Trondheim w założenie mieszkalno-usługowe. W obrębie ponownie ukształtowanej przestrzeni dostrzega się formy dawnych żurawi portowych przypominających o przemysłowej przeszłości miejsca (il. 148).

5.3. Ochrona zintegrowana

Poza troską o środowisko naturalne i kulturowe podejmowane są w Norwegii również działania polegające na ochronie i renowacji istniejącej tkanki miejskiej oraz przetwarzaniu jej i „wplataniu” w nią nowych inwestycji²⁹⁶. Zwłaszcza te ostatnie

²⁹⁶ „Niemał wszystkie roboty budowlane w Norwegii są dziś – wbrew temu, co można by przypuszczać – wykonywane na terenach zabudowanych wcześniej jako drugi, trzeci czy wręcz czwarty projekt

nadają norweskim miastom cechę doskonałej przenikalności wcześniejszej zabudowy z kolejną. Każda nowo powstała forma zdaje się wyrastać na bazie poprzedniej – ostatecznie staje się jej kontynuacją i harmonijnym dopełnieniem. Doskonałym tego przykładem jest osiedle mieszkaniowe Giskehagen w Oslo, dzielnice: Gamle Stavanger, Bakklandet w Trondheim i Posebyen w Kristiansand oraz zabudowa miasteczek: Stavern, Lom i Grimstad. Łączenie ochrony starych inwestycji z tworzeniem nowych widoczne jest w dwóch dzielnicach Oslo – Grünerløkke zbudowanej z cegły i Kampen, gdzie wiodącym materiałem budowlanym jest drewno.

Zielona dzielnica Oslo (Grünerløkke), wymieniona już wcześniej jako przykład środowiska kulturowego, to poddane rewitalizacji tereny przemysłowe rozciągające się wzdłuż rzeki Akerselva. Budynek fabryczne odrestaurowano i zaadaptowano na obiekty służące edukacji i kulturze. Wiele z nich to obecnie galerie, biura, usługi i mieszkania. Teren ten odznacza się również dużym nasyceniem budynków o charakterze socjalnym. W istniejącej XIX-wiecznej zabudowie wzniesiono nowoczesne plomby, których forma odznacza się bogatą tektoniką wynikającą z optymalnego doświetlenia pomieszczeń. Trzeba tu wymienić budynek plombowy z apartamentami przy Korsgata 5 (arch. Reiulf Ramstad, realizacja 2010) w kwartale Ny York. Obiekt ten, o niewielkiej wysokości charakterystycznej dla XIX-wiecznych kamienic, odznacza się prostą, nowoczesną formą połączoną z funkcjonalnymi rozwiązaniami przestrzennymi mieszkań²⁹⁷, przemyślanymi detalami²⁹⁸ oraz oryginalną fakturowością nawiązującą do otoczenia. Zastosowana na elewacjach kolorystyka wprowadza nową jakość w i tak już zróżnicowanej strukturze dzielnicy [316]²⁹⁹.

Jedną z form kontynuowania i kultywowania miejsca jest właśnie transformacja istniejących obiektów, czyli tworzenie nowej jakości w miejsce starej. Niejednokrotnie działania te obejmują również przekształcenia i rozbudowę założeń wpisanych na listę zabytków. Budynek administracyjny Norweskiego Ministerstwa Obrony w obrębie twierdzy Akershus w Oslo (arch. Jarmund / Vignæs AS Arkitekter MNAL, restauracja: Økaw AS Arkitekter MNAL, konsultant ds. konserwacji budynków Vel Bevert AS: Kristin Jahnsen i Grete Jarmund, arch. krajobrazu Grindaker AS, realizacja 2006) to przykład udanej transformacji rozległego kompleksu zamkowego składającego się z budynków pochodzących z różnych epok w założenie o całkiem nowym cha-

budowlany w danym miejscu, co wiąże się z problemami przetwarzania i ochrony istniejącej tkanki zabudowy” [24, s. 18].

²⁹⁷ Dwanaście mieszkań rozwiązano w siedmiu wariantach, na sześciu poziomach. Mieszkania mają powierzchnię 31,5–85,5 m² i zajmują jedną lub dwie kondygnacje. Wszystkie mają od strony południowej balkony i dodatkowo najwyższa kondygnacja ma prywatny taras na dachu z widokiem na Oslo. Od strony ulicy północna fasada jest bardziej zamknięta, w przeciwieństwie do maksymalnie przeszklonej południowej elewacji [316].

²⁹⁸ Detal transparentnej balustrady w kolorze butelkowej zieleni podkreśla strukturę budynku. Na ostatniej kondygnacji uzyskuje ona formę perforowaną o odcieniu kobaltowym. Ten sam motyw kontynuowany jest na dachu w przestrzeni tarasu, tworzy na posadzce mozaikowy motyw świetlny [316].

²⁹⁹ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.4.

rakterze. Nowy projekt integruje istniejące elementy w jednolitą kompozycję przestrzenną. Działania na pierwotnym tworzywie architektonicznym prowadzone były zarówno przez konserwatorów, jak i architektów przy pełnym wsparciu instytucji chroniących dziedzictwo kulturowe kraju [269].



a)



b)

Il. 149. Rozbudowa Muzeum Architektury w Oslo:
a) widok na całość kompozycji, b) widok na dobudowaną, nową część; (fot. E.C.)

Kolejnym przykładem transformacji obiektu (z 1831) jest obecne Muzeum Architektury (norw. Arkitekturmuseet), a dawny budynek banku przy Bankplassen 3 w Oslo – przywrócono mu nie tylko pierwotną formę, lecz także dopełniono nowym pawilonem o nowoczesnej, minimalistycznej formie. Jego kształt i detal od strony ulicy nawiązują do kontekstu, czyli układu ulic, otaczającej zabudowy i twierdzy Akershus (il. 149). Mieszczące się obecnie w budynku Muzeum Architektury zysało dzięki tej udanej transformacji nowe przestrzenie wystawiennicze. Zaprojektowany pawilon (arch. Sverre Fehn AS, realizacja 2008)³⁰⁰ wykonano w technologii, która uczyniła z niego lekką i transparentną formę kontrastującą z masywnym, monumentalnym XIX-wiecznym budynkiem. Zastosowane materiały: wylewany na miejscu lekki beton, szklana fasada i podłogi z olejowanego dębu harmonijnie dopełniają przestrzeń przylegającego budynku Groscha z ceglana posadzką, o wnętrzu wykończonym kafelkami i sosnowym drewnem [166].

Wzajemne przenikanie się dawnej zabudowy z nową zapewnia wysoką jakość środowiska zarówno pod względem przyrodniczym, społecznym, jak i kulturowym. Wiąże się z tym wysoki standard mieszkań i ich otoczenia. Zabudowa śródmiejska uformowana w zwarte kwartały stanowi doskonałe tworzywo transformacji i rehabilitacji tkanki mieszkaniowej. Jedną z metod ich adaptacji stało się przekrywanie wewnętrznych dziedzińców interesującymi strukturalnymi przekryciami. Niejednokrotnie efektem takich działań staje się odwrócenie wnętrza obiektu od przestrzeni zewnętrznej ulicy i ukierunkowanie jej do wnętrza kwartału. Sposób operowania narzędziem architektonicznym (jakim jest przekrycie) pozwala stworzyć relację między tym, co otwarte, a tym, co przekryte. Zasada ta jest widoczna w budynku będącym siedzibą wydawnictwa Gyldendal przy Sehesteds gate 4 w Oslo (arch. Arkitekt Sverre Fehn AS, realizacja 2007)³⁰¹. Cały kwartał zmodernizowano – pozostały jedynie dwie fasady kamienic z lat 80. XIX w. Siedziba Wydawnictwa Gyldendal otwiera się do wnętrza – wysokiego na kilka pięter i przekrytego szkłem patio. Szklany dach o strukturze kasetonowej zestawiono z wylewanym na miejscu lekkim betonem, a podłogę wykonano z olejowanego dębu [269, s. 43].

W ostatnich latach powstało wiele projektów łączących w sobie elementy tradycyjnej norweskiej architektury z rozwiązaniami bardzo nowoczesnymi i dynamicznymi w swym wyrazie. W samym Oslo można wymienić takie realizacje, jak: The Triangle House (arch. Jarmund / Vignæs Arkitekter, realizacja 2006), The Edge House (arch. Jarmund / Vignæs Arkitekter, realizacja 2008), The Red House (arch. Jarmund / Vignæs Arkitekter, realizacja 2002), The Smestad House (arch. Knut Hjeltnes Arkitekter, realizacja 2007), Rebuilt House (arch. Carl-Viggo Hølmebakk,

³⁰⁰ Projekt nagrodzony: Betongtavlen (2009), wyróżnienie ECSN (European Concrete Societies Network), European Award for Excellence in Concrete (2010) [269, s. 45].

³⁰¹ Projekt nagrodzony: Sundts Premie (2007–2008), Byggeindustriens pris for Årets bygg (2007), Oslo Bys Arkitekturpris (2008), Betongtavlen (2008), ESCN European Concrete Award (2008) Betongelementprisen (2009), Fiabcs eiendomspris (2009), fib Award (2010) [269, s. 43].

realizacja 2005), Villa Holmenkollen (arch. Reiulf Ramstad, realizacja 2006), Cliffhanger Villa (arch. Code Arkitektur, realizacja 2005), Tomannsbolig Furulund (arch. Lund Hagem Arkitekter, realizacja 1998) i Ungbo (arch. Askim / Lantto Arkitekter, realizacja 2003).

5.4. Koncepcje ekostruktur

Formacje naturalne występujące w otwartym krajobrazie, takie jak: rzeźba terenu, zbiorniki i cieki wodne oraz lasy naturalne i produkcyjne wchodzące w skład środowisk lokalnych, mogą tworzyć z odpowiednio ukształtowanymi układami osiedleńczymi wielkoskalowe formy przestrzenne nazywane ekostrukturami. Ich szczególnym rodzajem są: ekowioski jako kompozycje wieloelementowe i ekoformy – pojedyncze obiekty kształtowane razem z naturą.

5.4.1. Ekowioski

Idea ekowioski, rozwijana prężnie w ciągu ostatnich lat w Norwegii i sięgająca korzeniami głęboko ekologicznej myśli Arnego Næss, najlepiej oddaje zasadę organicznej strukturalności, obecną powszechnie w naturze i celowo stosowaną przez norweskich architektów w celu zachowania równowagi i harmonii w lokalnych ekosystemach [32]. Jedną z pierwszych w Norwegii ekologicznych wiosek, realizowaną od lat 90. XX w., było założenie Hurdal (norw. Hurdalsjøen Økologiske Landsby) w Hurdalsenteret, na północ od Oslo (arch. Gaia Lista, realizacja 2014). Począwszy od 2000 r. ruszyła cała seria projektów obejmujących zarówno nowe zaprojektowane od podstaw struktury o zadanej formie i organizacji przestrzeni, jak i założenia bazujące na istniejącej już zabudowie farmerskiej w postaci jej adaptacji, innowacji lub rozbudowy w całkiem nowy ekoorganizm osadniczy [231, 234]. Znaczącym wzorcem dla rozwijających się w Norwegii ekowiosek stały się założenia powstające w latach 60. i następnie 90. XX w. w Europie³⁰². W 1991 roku zostaje utworzona w Danii organizacja Gaia Trust, która zapoczątkowała międzynarodowy rozwój ruchu propagującego powstawanie ekowiosek. „Ekowioska to [zgodnie z definicją sformułowaną przez R. i D. Gilmanów, przyp. E.C.] zamierzona społeczność o określonej wielkości, harmonijnie zintegrowana z naturą, wspierająca zdrowy rozwój człowieka i promująca zrównoważony rozwój świata” [163]. Impulsem dla ogólnoświatowego ruchu ekowiosek było powstanie w 1995 r. kolejnej organizacji Global Ecovillage Network (GEN) zrzeszającej tego typu wspólnoty. „Ekowioska [według GEN, przyp. E.C.] to zamierzona lub tradycyjna społeczność, która jest świadomie kreowana przez lokalnych

³⁰² Do najstarszych z nich należy założona w 1962 r. ekowioska Findhorn w północnej Szkocji [175].

mieszkańców uczestniczących w odbudowie środowiska naturalnego i społecznego. Cztery wymiary zrównoważonego rozwoju: ekologiczny, ekonomiczny, społeczny i kulturalny zostają zintegrowane w holistyczny rozwój struktury” [299]. Według szacunku tej organizacji na świecie funkcjonuje ok. 15 000 ekowiosek liczących 50–500 mieszkańców.

U podstaw idei ekowioski leży przekonanie, że nowoczesne technologie nie stanowią odpowiedzi na pogłębiające się problemy ekologiczne, takie jak: zmiany klimatyczne, wyczerpywanie się zasobów naturalnych, postępujący kryzys ekonomiczny i degradacja bioróżnorodności gatunkowej środowiska naturalnego – w zamian proponują rozwiązanie polegające na oddolnym organizowaniu się w małej skali na poziomie lokalnych społeczności opartych na wspólnocie mieszkańców i stylu życia zgodnym z zasadami ekologii. Ta wciąż rozbudowująca się sieć lokalnych inicjatyw z biegiem czasu miałyby doprowadzić do transformacji gospodarki i warunków życiowych w wymiarze globalnym [267]. W strukturze i organizacji przestrzeni ekowiosek przyjmuje się następujące zasady: określoną wielkość, czyli 50–500 mieszkańców, troskę w równej mierze o ludzi, zwierzęta, rośliny i naturalne środowisko, nacisk na współpracę i kooperację mieszkańców, dzielenie się wiedzą i uczenie od siebie nawzajem, powiązanie miejsca zamieszkania z miejscem pracy i wypoczynkiem (co automatycznie eliminuje straty energetyczne związane z transportem), celowe i ostrożne korzystanie z zasobów naturalnych, wykorzystywanie zasobów odnawialnych, budowę niskoenergetycznych domów (związaną z nowym – oszczędnym i opartym na prostocie – stylem życia), preferowanie lokalnej produkcji żywności w zakresie upraw i zbieractwa, ponowne wykorzystanie i recykling odpadów (rozumianych jako towary zużyte i śmieci) oraz utrzymanie całkowitego „ślądu ekologicznego”³⁰³.

Założenia ideowe ekowiosek trafiły na podatny grunt w Norwegii – kraju o niewielkim zaludnieniu i typie gospodarki opartej na kameralnych założeniach farmerskich o charakterze rolniczym lub hodowlanym. Nurt głęboko ekologiczny rozwijany od lat 60. i zapoczątkowany przez ekofilozofa Arnego Næss’a doczekał się konkretnych przestrzennych rozwiązań stanowiących bezpośrednie odzwierciedlenie jego fundamentalnych założeń. Realizowane projekty norweskich ekowiosek (norw. *økotun*) mają strukturę klastrow (norw. *grendeklynger*) organizowanych w formie grupowej lub liniowej zabudowy mieszkaniowej, skupiających się wokół kulturalno-usługowego centrum. Te tak zwane nowe wspólnoty naturalne (norw. *nye natursamfunnene*) akcentują wartości ekologiczne, które stają się priorytetowym wyznacznikiem zasad ich projektowania i organizacji przestrzeni. Celem tych działań jest pokazne ograniczenie zużycia zasobów naturalnych – zaspokajanie niezbędnych potrzeb człowieka bez uszczerbku dla przyszłych pokoleń i środowiska przyrodniczego. Waż-

³⁰³ Ślad Ekologiczny (ang. Ecological Footprint) to jeden ze wskaźników określających stopień konsumpcji zasobów planety. Jest on mierzony powierzchnią łądów i mórz potrzebną, aby wyprodukować obecnie wykorzystywane przez ludzi zasoby i zaabsorbować wytwarzane przez nich zanieczyszczenia. Wskaźnik ten wyrażany jest w globalnych hektarach na osobę (gha/os) [167, 304].

nym priorytetem przyświecającym powstawaniu tych ekologicznych form przestrzennych stał się odmienny od dotychczasowego stosunek do energii i materiałów budowlanych³⁰⁴. Ekscytacja nowymi materiałami nie ma bowiem często przełożenia na ekologiczne zyski, wprost przeciwnie – może osłabiać równowagę energetyczną lokalnego ekosystemu [176]. Dlatego powstające w Norwegii ekowioski odznaczają się następującymi cechami:

- określoną wielkością zamieszkujących je społeczności, odpowiednio: 50, 100, 150 i 300 mieszkańców;
- odpowiednim sposobem kształtowania przestrzeni z uwzględnieniem cykli życia człowieka, co przekłada się na elastycznie kształtowane, modułowe plany domów zapewniające rozwój i samorealizację jednostki bez szkody dla natury, bowiem honuruje się jej rytmy i cykle biologiczne zachodzące w naturalnym otoczeniu (bezpośrednim tego odzwierciedleniem jest permakultura jako sposób organizacji osadnictwa i rolnictwa w zgodzie z naturą);
- czerpaniem inspiracji z natury i jej wzorów do organizacji przestrzeni i formy domów;
- samowystarczalnością w zakresie dostarczania wody, produkcji żywności i energii, a także podstawowych towarów i usług. Każda wspólnota odznacza się niezależnością w różnych specjalizacjach, co w efekcie umożliwia wzajemną wymianę i daje znaczące oszczędności energii, zwykle zużywanej na transport;
- lokalną organizacją pracy, wymiany i handlu, z pominięciem komercyjnego systemu dystrybucji,
- pozyskiwaniem środków z lokalnego środowiska naturalnego bez naruszania jego równowagi – z tym łączy się dbałość o kontrolowaną eksploatację (dlatego obowiązuje podział na las produkcyjny i las dziki objęty ścisłą ochroną);
- produkcją wyłącznie produktów trwałych o wysokiej jakości, które mogą następnie być transformowane w coś innego na zasadzie recyklingu. W ten sposób każda tworzona forma przesuwa się w cyklach i podobnie jak w przyrodzie nigdy nie kończy się na śmietniku;
- przywracaniem równowagi zubożałym ekosystemom przez zwiększenie różnorodności biologicznej (to łączy się bezpośrednio z zapewnieniem im odpowiedniej przestrzeni życiowej).
- architekturą budynków opartych na istniejących kształtach zabudowy farmerskiej lub będących innowacyjnymi formami ekologicznymi budowanymi w większości z lokalnych materiałów organicznych (kamienia, drewna, gliny i słomy oraz darni). W jednostkach mieszkalnych stosuje się naturalną wentylację oraz zwykle szkieletową

³⁰⁴ Od lat 60. powierzchnia mieszkaniowa przypadająca na jedną osobę podwoiła się z 25 m² na 50 m². Dziesięć milionów ludzi zużywa na ogrzewanie domów dwa razy więcej energii niż potrzeba. Stosowane wysoko przetworzone materiały budowlane, takie jak stal i aluminium, wymagają dużej ilości energii do ich produkcji. Podobnie energochłonne są produkty złożone z wielu surowców [176].

konstrukcję drewnianą z wypełnieniem i materiałami izolacyjnymi zapewniającymi wysoką efektywność energetyczną³⁰⁵. Ogrzewanie domów i pozyskiwanie ciepłej wody użytkowej zapewniają odnawialne źródła energii (energia geotermalna, słoneczna, wodna);

- odbudową poczucia przynależności do wspólnoty, partycypacją mieszkańców w budowę i organizację życia, kolektywnością w odniesieniu do działań społecznych i kulturalnych [192, 307].

Każda ekowioska obok czytelnej struktury klastrów mieszkaniowych o powierzchni 0,5–1 ha, skupiających się wokół centralnie usytuowanego obszaru o charakterze kulturalno-edukacyjnym i rekreacyjnym, otoczona jest lasami, polami uprawnymi, sadami i pastwiskami – tworzy z nimi komplementarną ekostrukturę. Życie w takiej formie osiedleńczej ma wymiar holistyczny w sferach: indywidualnej, społecznej i ekologicznej. Stanowi alternatywny styl życia jako zaprzeczenie jego postępującej komercjalizacji i uprzedmiotowienia wszelkich form życia [139, 247]. Norweskie centrum szkolenia w zakresie: permakultury, ogrodnictwa ekologicznego, samowystarczalności lokalnych struktur osiedleńczych, eksperymentalnej architektury i zrównoważonych rozwiązań energetycznych zlokalizowane jest w Solemstunet w rejonie Trondheimfjord to swego rodzaju „kamyczek” będący impulsem do rozwoju wokół niego strefy ekologicznej (ta z czasem przerodziła się w ekowioskę Spirende økolandsby (arch. Per Arne Ytterman, realizacja 1996–2005)) [324].

Idea ekowiosek opartych na klastrach to pomysł nie tylko na odnowę struktur wiejskich, przeważających w norweskim krajobrazie, lecz także na stworzenie małych enklaw ekologicznych w mieście. Pierwsza taka miejska ekologiczna strefa (norw. Byekologisk forsøksområde) powstała w Svartlamoen w Trondheim, jest tworem wielofunkcyjnym – łączy w sobie miejsca zamieszkania, pracy, wypoczynku i rekreacji. W 2001 roku na terenie dawnej dzielnicy robotniczej o przeważającym charakterze produkcyjnym stworzono (na wniosek Rady Miasta Trondheim) strefę ekologiczną – obszar ten od razu stał się eksperymentalny w zakresie architektury i sztuki, interakcji społecznej, ekologicznych rozwiązań i odnawialnych źródeł energii, a także usług komunalnych. Obecnie charakteryzuje go duża różnorodność i co do profesji mieszkańców, i realizowanych projektów [327]. Styl życia w ekowiosce to ciągła kontem-

³⁰⁵ Na elementy konstrukcyjne i wykończeniowe nowo budowanych inwestycji nie stosuje się materiałów zaliczanych do alergenów, lecz te ekologiczne, jak np.: cegła wapienno-piaskowa stanowiąca wypełnienie szkieletu konstrukcyjnego w połączeniu z drewnianą okładziną. Używane do wykonania elewacji barwniki są pochodzenia naturalnego. Jako materiał izolacyjny stosowany jest powszechnie ekologiczny produkt zbliżony do mat wykonanych z odnawialnych materiałów, głównie wełny i bawełny, o tych samych właściwościach co konwencjonalna izolacja. Dostępny w Norwegii surowiec mógłby teoretycznie zaopatrywać ok. 30% wszystkich przedsiębiorstw produkujących materiały służące dobrej izolacyjności cieplnej budynków. Inne alternatywne tworzywa używane w produkcji okładzin domowych zawierają roślinne włókna, spienione, podlegające recyklingowi szkło, wełnę i len. Obiekty wyposażane są coraz częściej w odnawialne źródła energii i odznaczają się inteligentnymi rozwiązaniami wentylacji naturalnej z zastosowaniem dodatkowych wywietrzników, szczelin dyfuzyjnych i świetlików [20].

placja natury i nauka odpowiedzialności za naturalne otoczenie, tak by zachować je w jak najlepszym stanie dla następnych pokoleń [111, 308].

Według raportu Norsk Økosamfunnsforening / GEN Norge (Norske Økosamfunn høsten 2015 [292, s. 1–16]) w 2015 r. odnotowano w Norwegii realizację dziesięciu ekowiosek³⁰⁶, a dla kolejnych 24 opracowano i zatwierdzono projekt zagospodarowania przestrzennego wraz ze szczegółowymi rozwiązaniami architektonicznymi³⁰⁷. Wśród powstających form przestrzennych ekowiosek interesującą grupę stanowią projekty obejmujące adaptację i rozbudowę dawnych gospodarstw wiejskich w proekologiczne struktury ewoluujące w kierunku głębokich relacji z naturą. Wśród modelowych rozwiązań tego typu należy wymienić projekty: Hurdal – HØL w Hurdalsenteret (wokół farmy Gjøding Gård), Observatoriet Permakulturgård w obrębie farmy Tømte Gård w Nannestad, Grenda i Åsa w Ringerike (wokół farmy Grenda i Åsa), Terra Libera w obrębie farmy Skaarbu w Holmestrand, Naturfellesskapet w Eidsfoss (w obrębie i wokół farmy Eidsfoss) oraz Gjernes Økogrend w Olderdalen (w obrębie i wokół zabudowań farmerskich).

Ekologiczna wioska Hurdal – HØL (norw. Hurdalsjøen Økologiske Landsby, Huldra Økogrend; arch. Gaia Lista, realizacja 2014) położona w gminie Akershus została zaprojektowana w formie kondominium – ekologicznej struktury osiedleńczej o rozszerzonym udziale sektora prywatnego, partycypacji mieszkańców w proces jej budowy i organizacji, z zastosowaniem odnawialnych źródeł energii i uwzględnieniem całościowego środowiska życia. Założeniem stanowiącym zaczątek ekowioski była farma o układzie grupowym Gjøding Gård stanowiąca zabudowania plebanii kościoła Hurdalsenteret kirke. Na podstawie zabytków archeologicznych można wnioskować, że już w czasach pogańskich było tu miejsce kultu i ważny ośrodek jednoczący zamieszkującą ten rejon społeczność. Gospodarstwo z terenami o powierzchni około 600 ha przetransformowano w ekostrukturę: 140 ha to tereny mieszkaniowe, 300 ha – lasy, a 160 ha – grunty orne i ogrody, gdzie uprawia się m.in. stare odmiany norweskich jagód. W tej części znalazły się również pasieki i pastwiska dla zwierząt. Założenie mieszkaniowe usytuowano w bezpośredniej bliskości jeziora i lasów. Na całą strukturę składa się 19 dwukondygnacyjnych domów jednorodzinnych w trzech typach³⁰⁸; 9 dwukondygnacyjnych domów dwurodzinnych z rozdziałem dół i góra (z antresolą) – dostępna ze schodów zewnętrznych w dwóch typach³⁰⁹; dwóch domów dwukondy-

³⁰⁶ Chodzi o następujące wioski: Gaiasenteret – Gaiagrenda, Hogganvik – en Camphill Landsby, Hurdalsjøen Økologiske Landsby SA, Jøssåsen – en Camphill Landsby, Rotvoll, Solborg, Stiftelsen Solliakollektivet, Foreningen Storbuan Økosamfunn, Vallersund Gård og Framskolen, Vidaråsen).

³⁰⁷ Alvastien Telste, Asgård Økoverk i Rogaland, Baldron, Bergen Økologiske Landsby, Eide Økogrend, Grønn Grend Hurum, Hadeland Folkehøgskole, Hegli Gårdsfellesskap, Herligheten, Jenstad Gård, Kolonihage på landet, Vanaheim Natursamfunn, Natursamvirke på Eidsfoss, Nesjar Økolandsby, Sørnum Økogrend, Østfold Økoprosjekt, Observatoriet Permakulturgård, Grenda i Åsa, Terra Libera Økogrend, Gjernes Økogrend, Økologisk Boligrend Hulebakk w Tjøme, Solemstunet – Spirende Økolandsby, Bergen Økolandsby – Sauherad [292, s. 1–16].

³⁰⁸ W typie 1. – 8 jednostek mieszkalnych, w 2. – 7, a w typie 3. – 4 jednostki mieszkalne.

³⁰⁹ W typie 1. – 6 jednostek mieszkalnych (3 domy), w 2. – 12 (6 domów).

gnacyjnych czterorodzinnych z rozdziałem dół i góra (z antresolą) – dostępna ze schodów zewnętrznych w jednym typie³¹⁰. W sumie to 45 jednostek mieszkalnych o powierzchni w granicach 28–160 m². Domy orientowane są głównie na południe i południowy zachód i wpisują się w istniejącą rzeźbę terenu. Parkingi zlokalizowano na obrzeżach założenia, co uwolniło strukturę od ruchu kołowego. W przyszłości planuje się rozbudowę układu nawet do 175 jednostek mieszkaniowych. Część mieszkaniową usytuowaną w północnej części ekowioski dopełniają: dom wspólnotowy, warsztaty (lokalna produkcja), scena na wolnym powietrzu, mała gastronomia, usługi, ekologiczne przedsiębiorstwa, centrum konferencyjne, sklepy rolnicze, szkoła i centrum zdrowia. Domy skupione w klastrach, zorganizowanych w układach grupowych, otoczone są ogrodami i gruntami ornymi [135]. Obszary mieszkaniowe, zielone ogrody, pola uprawne, pastwiska i lasy tworzą jeden spójny, samowystarczalny organizm – interaktywną ekostrukturę (il. 150). Rolnictwo i ogrodnictwo oparte jest na perma-



Il. 150. Ekowioska Hurdal Økogrend w Hurdalsenteret – idea ekostruktury (rys. E.C. na podstawie [293])

³¹⁰ 8 jednostek mieszkalnych.

kulturze i lokalnej samowystarczalności. Dzięki naturalnym zasobom zmniejsza się codzienne potrzeby transportowe, co z kolei zwiększa aktywność społeczną. Architekturę ekowioski ukształtowano z zachowaniem równowagi między nowoczesnymi technologiami i lokalnymi rozwiązaniami. Domy mają prosty, archetypowy kształt, dwuspadowy dach, optymalną formę sprzyjającą energooszczędności, są z dostawkami – ogrodem zimowym lub pomieszczeniami gospodarczymi. Przy ich budowie zastosowano ekologiczne materiały i skorzystano z alternatywnych technologii pozyskiwania i wykorzystania odnawialnych źródeł energii. Zadbano o odzysk deszczówki i biologiczne oczyszczanie ścieków. W ekowiosce znajduje się również centrum recyklingu [300]. W południowej części założenia usytuowany jest Nature Camp składający się z kilku obiektów – typu *hobbitus*, czyli form mieszkalnych nawiązujących do znanych rysunków Johna Howego inspirowanych prozą Tolkiena. Kryte darnią budynki-pagórki wtapiają się w otoczenie, pełnią funkcję sezonowych schronisk.

Observatoriet Permakulturgård (projekt 2014, w trakcie realizacji) to ekowioska powstała w miejscu trzech starych zabudowań farmerskich o układzie grupowym (o nazwie Tømte Gård), z których najstarsze pochodzi z początku XVII w. W 1906 roku nieruchomość stała się własnością fundacji Vindenskapsakademiets i jednym z pierwszych w Norwegii miejsc do obserwacji zorzy polarnej. Pierwotnie trzy gospodarstwa w klastrze funkcjonowały jako odrębne i samowystarczalne farmy, w ich skład wchodziły trzy charakterystyczne budynki (norw. *tre gårdsbruk*): dom mieszkalny (norw. *våningshus*), szopa (norw. *stabbur*) i budynek do pracy (norw. *driftsbygning*). Obecnie są one połączone w jedną spójną całość i wraz z sąsiadującym jeziorem Hurdal, lasami, szlakami turystycznymi i terenami rekreacyjnymi tworzą komplementarną kompozycję. Kreację ekowioski rozpoczęto od rolniczej farmy Sørgården obejmującej dwukondygnacyjny dom mieszkalny (z 1870 r.) i budynek gospodarczy – warsztat. Drugą dawną farmę Midtgården przetransformowano w hostel. Całość to dwukondygnacyjny dom mieszkalny z początku XIX w., szopa zaadaptowana na dwie sypialnie użytkowane latem oraz dawny budynek gospodarczy mieszczący aktualnie sale dydaktyczne i laboratoryjne. Trzecie z dawnych gospodarstw – Nordgården stanowi rolniczą północ ekologicznej kompozycji. W skład zabudowań wchodzi najstarszy (pochodzący z końca 1600 r.) dwukondygnacyjny dom, szopa, której piętro (jako dwie sypialnie) użytkowane jest latem, i budynek gospodarczy pełniący funkcję magazynu. Cała struktura o cechach wieloelementowej rzeźbiarskiej kompozycji ma własne ujęcie wody i oczyszczalnię ścieków. Teren wokół domów zagospodarowano na ogrody ze szklarniami, uprawami warzywnymi i sadami. Od północy i południa całego założenia rozpościerają się tereny rolnicze z uprawami opartymi na permakulturze (50 ha), pastwiska (22 ha), lasy i ogrody produkcyjne (1103,5 ha) oraz dzikie lasy nieprodukcyjne objęte ścisłą ochroną (ok. 4 ha).

Kolejną ekowioskę zaprojektowano na bazie dawnej farmy Grenda i Åsa w Ringerike (arch. Gården Vår – Norge, projekt 2016, w trakcie realizacji). Rozwój wspólnotowej,

ekologicznej struktury dokonał się wokół gospodarstwa w postaci 11 jednostek mieszkalnych o stosunkowo dużych działkach 1,4–2,4 ha. Zaprojektowane domy odznaczają się dużą różnorodnością kształtów i detali. Są ekologiczne i energooszczędne, poza tym harmonizują z ochroną kulturowych cech krajobrazu. Dookoła całego założenia znajdują się pola uprawne i pastwiska dla koni.

Ekowioska Terra Libera Økogrend (Fri Jord) zbudowana wokół dawnej farmy Skaarbu w Holmestrand w Vestfold składa się z dziesięciu ekologicznych domów tworzących biodynamiczną strukturę rozwijającą się z wykorzystaniem lasu i jego naturalnych bogactw (projekt 2014, w trakcie realizacji).

Natursamvirke på Eidsfoss zlokalizowana na południowy zachód od Oslo, na granicy z Vestfold i Buskerud w gminie Hof realizowana jest według metody opracowanej przez Michaelle Wright – mentorki współtworzenia z naturą (projekt 2013, w trakcie realizacji). Dawni członkowie organizacji Hurdalsenteret eko zaadaptowali farmę w Eidsfoss i nabyli okoliczne w celu połączenia ich w jedną ekologiczną strukturę, w której mieszkańcy tworzyliby lokalną społeczność, a architektura i natura mogłyby pozostawać w nieustającej synergii [292, 307].

Ekowioska Gjernes Økogrend w Ystebý, w Olderdalen (gmina Kåfjord w rejonie Troms) to doskonały przykład założenia rozwijającego się etapami (arch. Einar Gjernes, Allgrønn i Gaia Arkitekter, projekt 2015, w trakcie realizacji). Projekt rozpoczęto od ustanowienia obszaru ekologicznego obejmującego 50–60 istniejących domów, gdzie zastosowano ekologiczne, biologicznie oczyszczające się toalety oraz urządzenia do zbierania i uzdatniania wody. Kolejne domy stawiano zgodnie z ekologicznymi metodami budowania, związanymi z ekologią ziemi, i przy zastosowaniu lokalnych naturalnych materiałów, odnawialnych źródeł energii i recyklingu. Nowa część Gjernes Økogrend powstaje w dolinie otoczonej zalesionymi pagórkami [308].

Do najwcześniej założonych norweskich ekowiosek bazujących na dawnej tkance osadniczej należy Camphill – landsbyene składająca się z sześciu ekowioski (norw. *økotun*): Vidaråsen w Andebu, Solborg w Åsbygdá, Hogganvik przy Vindafjorden Ryfylke, Jøssåsen w Malvik, Vallersund Gård k. Fosenthalvøya i Rotvoll k. Trondheim Fjord (realizacja 1966). To tak zwane wioski antropozoficzne, inspirowane nauką o duszy Rudolfa Steinera. Zamieszkują je społeczności składające się w dużej części z członków wymagających specjalnej opieki i troski. Stąd też jednostki mieszkalne w obrębie takich ekostruktur są dla nich odpowiednio dostosowane. Założenia te charakteryzują się: samowystarczalnością, przyjaznym naturze sposobem uprawy roli i lokalną produkcją [288].

Równolegle realizowane są projekty ekowiosek zaplanowanych jako nowe formy przestrzenne doskonale wpisujące się w naturalną rzeźbę terenu i honorujące lokalne ekosystemy. Zabudowa mieszkaniowa w formie klastrow wraz z polami uprawnymi, sadami, pastwiskami, lasami produkcyjnymi i dzikimi (reprezentującymi bioróżnorodność gatunkową i objętymi ścisłą ochroną) tworzą interaktywną ekostrukturę, w której poszczególne elementy pozostają ze sobą w ścisłej synergii [179, 180].

Do tego typu założeń należą: Økologisk Boliggrend Hulebakk w Tjøme (rejon Vestfold) i Solemstunet – Spirende økolandsby w Trondheimsfjorden. Założenia te mają kameralny charakter – skupiają od pięciu do dziesięciu jednostek mieszkalnych, integralnie i wielopłaszczyznowo powiązanych z naturalnym otoczeniem: ogrodami, polami uprawnymi, pastwiskami i lasami.

Struktura w Tjøme (arch. Gaia Arkitekter, arch. Rolf Jacobsen, Jor L. Jacobsen, projekt 2011, w trakcie realizacji) składa się z grupy pięciu jednostek mieszkaniowych zbudowanych z ekologicznych materiałów, w technologii szkieletowej, z wypełnieniem belami z gliny i słomy oraz izolacją wykonaną z celulozowych włókien. Domy o prostym archetypowym kształcie są energooszczędne z zastosowaniem odnawialnych źródeł energii. W zespole przewidziano ekologiczne uprawy w ogrodach przydomowych i w obrębie przylegających do nich gruntów ornych. Zaprojektowano tereny wspólnotowe, gdzie możliwe są eksperymentalne, ekologiczne plantacje, a także dom wspólnotowy (również wzniesiony z bloczków stanowiących mieszankę słomy i gliny).

Do najbardziej znaczących projektów ekowiosek obejmujących większą liczbę jednostek mieszkaniowych należy BØL – Bergen Økologiske Landsby zaprojektowany w gminie w Bergen, w okręgu Hordaland. Partnerzy przedsięwzięcia to norweskie firmy: Permakulturforening, Balanserte Bergen, Hurdalsjoen Øko-landsbyer oraz indywidualni architekci (projekt 2015, w trakcie realizacji). Ta niemal modelowa ekowioska została zaplanowana w postaci kondominium składającego się z dziewięciu klastrow – sześć uzyskało gniazdowy układ budynków jednorodzinnych (liczba domów 3–9), a trzy układ szeregowy (liczba domów 4–6). Jeden z zespołów tworzy zabudowę wielorodzinną. Całość to około 40 obiektów zamieszkałych przez społeczność liczącą mniej więcej 100 osób. Wszystkie obiekty odznaczają się dużą różnorodnością typów mieszkań, co umożliwia rozszerzenie lub ograniczenie przestrzeni życiowej mieszkańców w zależności od ewoluujących w czasie potrzeb, mówiąc inaczej – modułowe rozwiązania jednostek mieszkalnych pozwalają na elastyczne kształtowanie przestrzeni w zależności od różnych sytuacji życiowych i zmiany ilości członków rodziny. Domy jednorodzinne mają wielkość 75–100 m², małe mieszkania 25–50 m², pokoje do wynajęcia natomiast 12–25 m². Przy domach znajdują się laboratoria komputerowe i pomieszczenia biurowe dla telepracowników. Zabudowa mieszkaniowa skupiona w jednoznacznie określonych przestrzennie klastrach tworzy wyspy – skupiska domów w układach gniazdowych lub szeregowych, budowane z prostych form na tle naturalnego krajobrazu. Ideowo przyjęty kształt zespołów wraz z otoczeniem ma za zadanie realizować ekologiczną samowystarczalność w zakresie energii, uprawy i produkcji żywności oraz możliwie najdalej posuniętą neutralność wobec natury. W otoczeniu jednostek mieszkalnych usytuowane są szklarnie, przydomowe ogrody, ogródki działkowe, pasieki, kurniki, sady, pastwiska, pomieszczenia dla zwierząt, tereny rolnicze, lasy produkcyjne i dzikie. Rolnictwo opiera się na permakulturze polegającej na minimalnym przetwarzaniu ziemi z zastosowaniem tylko takiej wiedzy technicznej,

która nie zaburza naturalnych rytmów i cykli – preferuje przy tym bioróżnorodność roślin (oprócz tych uprawianych lokalnie) z koncentracją na roślinach wieloletnich: drzewach i krzewach o jadalnych owocach i nasionach. Zapewniono też tereny otwarte: odpowiednią przestrzeń życiową dla małych i dużych zwierząt. Ekowioska jest samowystarczalna w zakresie energii – funkcjonuje na bazie lokalnych zasobów energetycznych. Jednostki mieszkalne są niskoenergetyczne i nie emitują dwutlenku węgla. Ogrzewanie budynków i podgrzewanie wody użytkowej odbywa się z wykorzystaniem aktywnych i pasywnych systemów pozyskiwania energii – kolektorów, baterii fotowoltaicznych, pomp ciepła. Deficyty uzupełnia się z dostaw z sieci (elektrownia wodna). Bergen położone jest na zachodnim brzegu Norwegii, gdzie występują obfite opady deszczu, dlatego w BØL zastosowano ekologiczne zarządzanie wodą i ściekami. Woda jest pozyskiwana z lokalnych źródeł gruntowych, powierzchniowych oraz jako odzysk deszczówki z dachów nowo zaprojektowanych obiektów. Lokalną biologiczną oczyszczalnię wody szarej rozwiązano jako naturalne trzcinowiska i drenaż powierzchniowy. Ścieki czarne eliminowane są dzięki zastosowaniu toalet kompostowych. Mocznik się oddziela, a ścieki żółte poddaje recyklingowi (służą do nawożenia gruntów ornycy). Rozwiązana w formie klastrowa zabudowa mieszkaniowa jest skupiona wokół własnych małych ośrodków oraz większego zielonego centrum obejmującego sektor usług, kultury i turystyki z zaprojektowanym domem wspólnotowym z salą społecznościową i przestrzenią koncertową, wspólną pralnią, miejscem na realizację hobby, warsztatami, salami lekcyjnymi, biblioteką, gastronomią, pokojami gościnnymi, sklepami rolniczymi, małymi firmami usługowymi, przedszkolem i szkołą [286].

Dwie inne ekowioski zlokalizowano w Oslo: Økogrend Sørum i Sauherad – Bergen Økolandsby. Økogrend Sørum (arch. Gaia Arkitekter, projekt 2011, w trakcie realizacji) znajduje się 4 km od Oslo, w malowniczej okolicy Glomma. To innowacyjna struktura mieszkaniowa kształtowana w grupowym układzie zabudowy. W 2016 roku założenie liczy 25 domów. Sauherad – Bergen Økolandsby (arch. Gaia Arkitekter, projekt 2009, w trakcie realizacji), powiat Telemark, jest również ekowioską o grupowym układzie zabudowy, z terenami rolniczymi, o łącznej powierzchni 1800 m². W zespole przewidziano 30 domów jednorodzinnych, dwukondygnacyjnych, rozwiązanych w czterech typach o powierzchniach: 77 m², 109 m² (dwa warianty), 109 m² i 145 m². Przy jednostkach mieszkalnych o prostych archetypowych kształtach, które zapewniają energooszczędność, zaprojektowano: szklarnie, warsztaty i ogrody. W zespole zastosowano rozwiązania z wykorzystaniem odnawialnych źródeł energii (energia geotermalna, solarna). Projekt poprzedziła wnikliwa analiza tego terenu – zarówno historyczna, topograficzna, komunikacyjna, klimatyczna, hydrologiczna, jak i wegetacyjna (zieleni) oraz osiedleńcza.

Przegląd ekowiosek zamykają dwa całkiem nowe projekty: Økolandsbyen i Lofoten na Lofotach w rejonie Nordland oraz Økolandsby Bruvik w Østerøy. Pierwszy z nich to przykład nowoczesnego, ekologicznego i zintegrowanego budownictwa miesz-

kaniowego ukształtowanego na obszarze przybrzeżnym rozciągającym się na północ od koła podbiegunowego (projekt 2016, w trakcie realizacji). Przewidziana zabudowa uwzględnia surowe wymagania klimatyczne i terenowe oraz czerpie inspiracje z lokalnych wzorców i całkiem nowych technologii mających na celu stworzenie lepszej organizacji życia i form mieszkaniowych dla małej, wyspiarskiej społeczności. Około 30 działek przeznaczono pod zabudowę mieszkaniową, wspólnotową oraz usługową. Strukturę dopełniają rozciągające się dookoła grunty orne [233]. Drugie założenie – Økolandsby Bruvik w Østerøy (arch. Espen Folgerø, Opa Form AS, projekt 2016, w trakcie realizacji) liczy 24 jednostki mieszkaniowe i wraz z lokalnym ekosystemem tworzy nowoczesnie ukształtowaną ekostrukturę.

Kolejną grupę realizacji, wykraczających poza skalę domu jednorodzinnego, tworzą obiekty pozostające w coraz wyraźniej zarysowującym się kierunku we współczesnej norweskiej architekturze, a mianowicie – ekoformy.

5.4.2. Ekoformy

Określenie ekoforma funkcjonuje w obszarze pojęciowym architektury habitualnej (zaadaptowanej do środowiska lokalnego), ponieważ wygenerowanie formy obiektu następuje na drodze kształtowania jej przez czynniki środowiskowe, takie jak: rzeźba terenu, siła i kierunki przeważających wiatrów, charakter światła, ilość opadów deszczu i śniegu oraz średnie wahania temperatury w ciągu roku. Ekoformę charakteryzuje jedność materiału, z jakiego została wykonana, oraz ideowy charakter jej kształtu, wynikający z odpowiedzi na dwa podstawowe pytania: jak powstała i jakie są źródła jej natury i organizacji oraz jakie jest jej znaczenie (lub wartość) w kategoriach indywidualnego bytu i związków relacyjnych ze środowiskiem.

5.4.2.1. Ekoformy budowane strukturalnie

„Norwegowie w ciągu wieków swojej niełatwej historii nabyli czegoś w rodzaju genetycznych predyspozycji do budowania w drewnie, co w połączeniu z szacunkiem do otaczającej ich ze wszystkich stron dziewiczej przyrody stworzyło kulturowe spoiwo łączące przeszłość z teraźniejszością i ważny element norweskiej tożsamości” [149, s. 65].

Powiązania ekoformy z jej naturalnym otoczeniem odznaczają się organiczną strukturalnością o charakterze asocjacyjnym. Ważna staje się relacja idea obiektu–idea otoczenia. Wiąż między ideami tworzy nową jakość wpisującą się w nurt architektury ekologicznej. Materiał, z którego wykonany jest w całości lub w przeważającej części ekoobiekt, stanowi tworzywo odnawialne w rozumieniu recydingu – zarówno wtórnego wykorzystania (np. drewno), jak i ponownego zastosowania go w dawnej formie po odpowiedniej transformacji obiektu (np. beton).

Najbardziej ekonomiczne obiekty wznoszone z drewna w Norwegii to te nieprzekraczające czterech kondygnacji. Stanowią one zabudowę wielorodzinną, szkoły i budynki użyteczności publicznej. Jedną z przyczyn stosowania w tak dużym zakresie tego naturalnego materiału jest, według Elizabeth Seip, przewaga małych domów stawianych co roku nad dużymi³¹¹ [228]. W obecnych strategiach urbanistycznych odchodzi się od ekstensywnej zabudowy drewnianej w kierunku bardziej zwartych układów osiedli mieszkaniowych i tym samym bardziej ekonomicznej typologii domów [208]. W latach 1997–2005 zanotowano wyraźny wzrost³¹² liczby wzniesionych drewnianych budynków wielorodzinnych do wysokości czwartej kondygnacji.

Wskutek technologicznych poszukiwań, których celem stała się transformacja drewna w materiał pozwalający tworzyć konstrukcje wielokrotnie przewyższające skalę domu mieszkalnego, pojawił się nowy nurt w norweskiej architekturze promujący rozwijanie potencjału tego materiału i związanych z nim wciąż doskonalonych rozwiązań³¹³. Ważny zwrot w promowaniu wielkogabarytowych form wykonanych z drewna nastąpił w latach 90. [149]. W tym czasie pojawiło się kilka znaczących realizacji o cechach rzeźbiarskich, m.in. hala sportowa Vikingskipet w Hamar i główny terminal lotniska Gardermoen w Oslo. W następnych latach zrealizowano kolejne obiekty. Do najbardziej interesujących należały projekty w Stavanger.

Stavanger jest największym drewnianym miastem Norwegii. Jego najstarsza dzielnica Gamle Stavanger, w której jest 170 XVIII-wiecznych domów, była wielokrotnie odznaczana Europa Nostra Award – europejską nagrodą w dziedzinie konserwacji kultury. Norwegian Wood³¹⁴ jako część realizowanego programu kulturalnego Stavanger 2008 objął kilkanaście projektów nowoczesnych zespołów mieszkaniowych i innych obiektów realizowanych z drewna. Do założeń o cechach rzeźbiarskich należą tu: przestrzenna struktura Latarnia będąca integralną częścią przestrzeni miejskiej

³¹¹ Ze względu na rozproszone osadnictwo znaczącą większość, bo ok. 2/3 zasobów mieszkaniowych kraju, stanowią tradycyjne, o niewielkiej powierzchni (średnio do 125 m²) drewniane domy jedno-, dwu-, trzy- lub czterorodzinne. W latach 1998–2002 powierzchnia wolno stojących domów zmniejszyła się ze 128 m² (w 1998) do 115 m² (w 2002). Jest to efekt po części mniej licznych rodzin, po części zwiększonej urbanizacji. Zjawisko to wciąż pogłębia się i odznacza widoczną progresją w czasie. Redukcji uległa również liczba budowanych domów szeregowych z 11 000 (w 2000) do 10 000 (w 2005) [45].

³¹² Wzrost był z 27% do 42% w stosunku do lat poprzednich. Liczba mieszkań w blokach zwiększyła się z 2600 (w 2000) do 10 000 (w 2005) [45].

³¹³ Instytucją zajmującą się obecnie propagowaniem idei wdrażania drewna w narodowy program strategii architektonicznej promujący ekologiczne i energooszczędne rozwiązania jest Instytut Drewna (norw. Treteknisk) będący centrum badawczo-rozwojowym w Oslo. To tu opracowywane są nowe technologie oraz badana jest jakość testowanych produktów [149].

³¹⁴ Norwegian Wood jest przedsięwzięciem zorganizowanym przez władze miasta Stavanger we współpracy z odpowiedzialnym za ekologię oddziałem Stowarzyszenia Norweskich Architektów (NAL – Ecobox). Program odwołuje się do lokalnego dziedzictwa drewnianej architektury, a jego celem stało się opracowanie 15 projektów obiektów z drewna realizujących idee zrównoważonego rozwoju. W ramach Norwegian Wood ogłoszono konkursy architektoniczne, w których wzięli udział architekci krajowi i zagraniczni. Niestety została zrealizowana tylko część zatwierdzonych do realizacji koncepcji [149, s. 65].

w Sandnes (arch. AWP – Alessandra Cianchetta, Matthias Armengaud, Marc Armengaud + Atelier Oslo, realizacja 2006–2008), schronisko Preikestolhytta w Jørpeland, którego konstrukcję tworzą prefabrykowane żebra wykonane z litego drewna (arch. Helen & Hard AS, realizacja 2008), zespół mieszkaniowy i przedszkole Egenes Park w Stavanger (arch. HLM Arkitektur AS, ONIX B.V., Riss Landskap AS, realizacja 2008) oraz osiedle mieszkaniowe Marilunden również w Stavanger (arch. Edel Bieser Arkitekter, Nonconform Architektur vor Ort, realizacja 2009)³¹⁵.

Nowym kierunkiem wpisującym się w nurt idei ekorozwoju są rozwiązania technologiczne obiektów konstruowanych przy użyciu drewna klejonego (ang. *massive timber*)³¹⁶. Klejone drewno laminowane *glulam* jest lekkim i wyjątkowo wytrzymałym produktem, dzięki niemu projektowanie budynków mieszkalnych, dużych obiektów użyteczności publicznej i mostów nabrało nowego wymiaru. Konstrukcje z drewna klejonego pozwoliły upowszechnić ten materiał w budynkach o większej liczbie kondygnacji i dużych rozpiętościach traktów, co byłoby praktycznie niemożliwe w stosowanych dotąd tradycyjnych technologiach. Poza tym obiekty te uzyskują niespotykaną dotąd ekspresję formy, co w przypadku działań związanych z uzupełnianiem kwartałów śródmiejskich daje niejednokrotnie zaskakujące efekty. Najlepiej ilustruje to przykład z Trondheim, gdzie przebudowano cały kwartał zabudowy, który ucierpiał w wyniku pożaru, przy wykorzystaniu wyłącznie konstrukcji drewnianych. Borkeplassen położona przy Nordre gate 11 i Dronningens 14 (arch. Team 3 AS, realizacja 2006) to przykład zabudowy plombowej wzniesionej z uszanowaniem istniejącego, historycznego kontekstu. W miejscu dawnej kamienicy wzniesiono strukturę wykonaną z laminowanego, klejonego drewna, w skali i proporcjach dostosowanych do istniejącej wcześniej zabudowy. Dzięki takiemu zastosowaniu drewna, w połączeniu z prefabrykowanymi, kanałowymi elementami betonowymi, uzyskano rzeźbiarską formę stanowiącą ekspresyjny przerywnik w istniejącej pierzei zabudowy, nadający jej nowy charakter i estetykę [269, s. 37].

Stosowanie drewna klejonego wzbogaciło również niejedną przestrzeń domu jednorodzinnego – uczyniło go przy tym bardziej otwartym na otoczenie. Trzeba tu wymienić „zawieszoną w powietrzu” bryłę Villi Borgen/Nilsen przy Humlehaugvegen 32 w Trondheim (arch. Brendeland & Kristoffersen Arkitekter AS, realizacja 2008)³¹⁷. Prosty kubik mieszkalny o całkowicie przeszklonym parterze zdaje się lewitować wysoko ponad poziomem terenu dzięki zastosowanej konstrukcji, którą stanowi sześć stalowych podpór w kształcie trójkąta. Dźwigają one wyższą kondygnację wykonaną w całości z drewna litego, klejonego, tworzącego konstrukcję ścian, i okładzinowego w panelach z jodły, o gęstej fakturze słoii. Również z tego materiału wykonano konstrukcje zabezpieczające budynek przed naporem wiatru. Kondygnacja

³¹⁵ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.4.

³¹⁶ Przy jego wykorzystaniu objętość materiału budowlanego w przeciętnym domu zwiększa się w stosunku do tradycyjnych rozwiązań z ok. 30 kg/m² do 150 kg/m² [269].

³¹⁷ Projekt wyróżniony Architectural Review Awards for Emerging Architecture (2008) [269, s. 37].

przyziemia, schodząca lekko poniżej gruntu, została zaprojektowana w postaci otwartego planu, łączy w sobie funkcje kuchni, jadalni i przestrzeni dziennej. Piętro w odróżnieniu od parteru jest zamkniętą przestrzenią, są tam sypialnie, pokoje do pracy i łazienka. Na dachu budynku zaprojektowano taras z widokiem na Trondheimsfjord. Zastosowane w budynku rozwiązania proekologiczne to ogrzewanie kominowe i za pomocą pompy ciepła oraz rekuperator zapewniający wentylację z odzyskiem ciepła [40].

Obecnie do najbardziej znanej realizacji zabudowy wielorodzinnej, nieprzekraczającej czterech kondygnacji, wykonanej z zastosowaniem konstrukcji z drewna klejonego należy Egenes Park w Stavanger (arch. HLM Arkitektur AS, ONIX B.V., Riss Landskap AS, realizacja 2008). Sposób modelowania formy, jej kolorystyka i faktura zastosowanego materiału, którym jest wyłącznie drewno, w swej najgłębszej warstwie ideowej nie tylko odnoszą się do czynników środowiskowych i wymogów parametrycznych drewna, lecz także sięgają wzorców archetypowych związanych z norweską kulturą i silnym poczuciem narodowej tożsamości. Zespół składa się z wyższej, czterokondygnacyjnej, prostej bryły stanowiącej rodzaj zabudowy parawanowej oddzielającej przestrzeń ściśle mieszkalną od terenów sportowych oraz z pięciu niższych, dwukondygnacyjnych skrzydeł mieszczących obok funkcji mieszkaniowej także osiedlowe przedszkole nawiązujące swoją skalą do znajdującej się w bezpośrednim sąsiedztwie zabudowy jednorodzinnej. Elewacje, tworzące zewnętrzny wizerunek półotwartego w planie założenia, pokryto drewnianą okładziną – jej ciemne zabarwienie przywodzi na myśl drewniane kościółki *stav*. Fasady od strony wewnętrznej przestrzeni zespołu wyłożono dla kontrastu drewnem o jasnym odcieniu. Zasada ciemne – zewnętrzne, jasne – wewnętrzne jest motywem często pojawiającym się w norweskich realizacjach wykonanych z zastosowaniem tego naturalnego materiału. Oddaje ona w sposób bezpośredni koncepcję rzeźby, a ściślej kawałka drewna – tworzywa, który po odpowiedniej obróbce odsłania wewnętrzne, jaśniejsze warstwy włókien. W kraju o tak długiej tradycji drewnianego rzemiosła tego rodzaju rozwiązania świadczą o wnikliwej kontemplacji i głębokim szacunku architektów dla otaczającej ich natury. Wertykalne w swym kształcie i nieregularnie rozmieszczone okna podkreślają fakturę drewna i klepkową strukturę drewnianej okładziny. Balkony dzięki szklanym balustradom spełniają przypisaną im funkcję użytkową, a jednocześnie nie zakłócają swoją transparentnością prostej estetyki elewacji. Na ukształtowanie formy założenia oraz dachów pokrytych sosnowym rdzeniem wpłynęły czynniki środowiskowe i materiał użyty do konstrukcji całej kompozycji. Założenie otwiera się w kierunku południowym, dzięki czemu zapewniono odpowiedni dostęp energii słonecznej. Wszystkie elementy budujące strukturę zespołu są wykonane z drewna, dachy i ściany zewnętrzne z prefabrykowanych laminatów, a stropy, elementy nośne, ściany szczytowe, a także schody z litego drewna. Elewacje i dachy pokrywają drewniane panele, przestrzeń publiczną wewnątrz założenia wyłożono natomiast drewnem modrzewiowym. Większość elementów składających się na strukturę obiektu została zabezpieczona ekolo-

gicznym impregnatem. W zespole zastosowano pompy ciepła wspomagane w okresie zimowym ogrzewaniem gazowym [149].

Pierwszym budynkiem wzniesionym w całkiem nowej technologii z drewna klejonego był czterokondygnacyjny Dom Studencki w Svartlamoen w Trondheim (arch. Geir Brendeland, Olav Kristoffersen, realizacja 2005). Obiekt zbudowano z prefabrykowanych elementów scalonych drewnianymi łącznikami³¹⁸.

Najwyższy w Norwegii – 51-metrowy dom wybudowany w technologii drewnianej powstał w Puddefjord Bridge w Bergen (arch. Na Reigstad, arch. Marina Trifković, realizacja 2015). Konstrukcja budynku wykonana jest z drewna klejonego w połączeniu z prefabrykowanymi modułami montowanymi na miejscu. Wzmocnienie struktury stanowią płaszczyzny podłogowe z laminowanej płyty wiórowej. Drewno użyte przy wzniesieniu obiektu pochodzi w 95% z norweskich lasów. Południową elewację budynku zaprojektowano bardziej otwartą, o dużych przeszkleeniach zapewniających pasywne zyski energii i dalekie wglądy w otoczenie. Budynek określany obiektem mieszkalnym o naturze drzewa mieści 62 apartamenty – dwu- i trzypokojowe. Na dachu, nad 15. piętrem, zaprojektowano ogólnodostępny taras widokowy.

Do stosowanych coraz częściej ekologicznych technologii z drewna klejonego należy system konstrukcyjny o elementach modułowych (norw. *klimablokken*). Mają one formę odpowiednio rozrzeźbionego sześcianu. Z tak ukształtowanych kostek budowane są drewniane konstrukcje, które mogą być poddawane recyclingowi. Obiekty wznoszone w tym systemie realizowane są między innymi przez biuro architektoniczne Gaia Trondheim.

Konstrukcje z drewna klejonego doskonale nadają się na przekrycia obiektów użyteczności publicznej charakteryzujących się dużymi rozpiętościami, takich jak: obiekty sportowe i terminale lotnicze. Rzeźbiarska forma tych struktur przestrzennych nadaje im oryginalny i niepowtarzalny wygląd. Jako doskonały przykład imponującej konstrukcji z drewna klejonego laminowanego może posłużyć przekrycie terminalu lotniczego Gardermoen Airport w Oslo (arch. Niels Torp, Aviaplan, Narud-Stokke-Wiig Sivilarkitekter AS, Skaarup & Jespersen oraz inżynierska korporacja Arup, realizacja 1993–1998).

Wspomniana już wcześniej rzeźbiarska forma hali olimpijskiej Vikingskipet (Hamar Olympiske Anlegg; arch. Niels Torp AS i Bjong & Bjong Arkitektfirma AS, realizacja 1994), usytuowana na trasie Pilegrimsleden, w Hamar, w bezpośrednim sąsiedztwie jeziora Mjøsa, zaliczana jest do jednej z najbardziej elastycznych przestrzennie sal wielofunkcyjnych i największych struktur z drewna klejonego na świecie (il. 151). Olbrzymią kubaturę mieszczącą lodowisko do jazdy szybkiej na lodzie przekryto formą w kształcie przypominającym odwróconą do góry dnem łódź wikingów. Ta imponująca budowla powstała na okoliczność Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Lillehammer w 1994 r. i stała się jednym z symboli nie tylko Olimpiady, lecz także

³¹⁸ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.3.

ochrony naturalnego krajobrazu. „W Lillehammer – pisze Anna Wojtas-Harań – po raz pierwszy w historii Olimpiady wprowadzono kwestie ochrony środowiska i zrównoważonego rozwoju przy projektowaniu konstrukcji obiektów sportowych” [266, s. 475]. W strefie wejściowej usytuowano rzeźbę Carla Nesjara Kunstcritikk-Fontenemannen (realizacja 1944).



a)



b)

Il. 151. Hala olimpijska Vikingskipet w Hamar: a) widok od strony jeziora Mjøsa, b) widok od strony strefy wejściowej; (fot. E.C.)

Współczesne biura architektoniczne, m.in.: Askim / Lantto Arkitekter, 3RW Arkitekter i Reiulf Ramstad Arkitekter stosują powszechnie w swoich projektach drewno na fasady, wewnętrzne ściany i sufity – zwłaszcza że doskonale koresponduje ono z dużymi taflami szkła. Norweska sosna do dziś jest idealnym budulcem jako drewno konstrukcyjne i stolarskie, z przeznaczeniem na parkiety i prefabrykaty części składowych domów i innych elementów budowlanych. Wykorzystywane od niedawna drewno Kebony stanowi całkowicie ekologiczną alternatywę dla drewna impregnowanego. Używa się je na elewacje, tarasy, dachy, okna i podłogi. Gatunkami drzew najczęściej wykorzystywanymi w procesie kebonizacji są sosna, sosna żółta, buk i klon. Do obiektów zrealizowanych w tej technologii należy rzeźbiarska forma restauracji Onda w Oslo.

Młodzi czołowi architekci, tacy jak Einar Jarmund – autor Svalbard Science Centre w Longyearbyen na Spitzbergenie (realizacja 2005), podążający w kierunku nowoczesności starają się tworzyć w cieniu tradycji nakazującej podkreślać strukturę krajobrazu i honorować naturę. Drewniane kościółki *stav* nadal mają ogromny wpływ na obraz współczesnych miast, sposób kształtowania przestrzeni, wybór i użycie materiałów oraz lokalizację projektowanych form harmonijnie łączących się z otoczeniem.

Beton jest tworzywem, które podobnie jak naturalna skała może w pewnych okolicznościach spełniać wymagania stawiane materiałom ekologicznym. W samym Oslo ponad 50% zasobów budowlanych wzniesiono z tego właśnie materiału. Jako tworzywo nadające się do kształtowania często finezyjnych form o zadanej z góry fakturze i kształcie przyczynia się do powstawania obiektów o charakterze monumentalnych odlewów.

Wprawdzie norweską architekturę cechuje raczej wernakularyzm i niemal genetyczna niechęć do monolitycznych monumentów, historyczna IX-wieczna spuścizna ery przemysłowej i późnomodernistyczne nurty spowodowały pojawienie się w miejskim krajobrazie form o takim właśnie charakterze. Wraz ze wzrostem świadomości ekologicznej powstała potrzeba transformacji i adaptacji tych obiektów na inne cele. Podejmuje się w związku z tym stosowne decyzje w ramach szeroko zakrojonych działań rehabilitacji i rekultywacji terenów poprzemysłowych wpisujących się w program narodowego programu strategii architektonicznej.

Potężne betonowe silosy zbożowe o łatwo rozpoznawalnej formie, wielkokubaturowe magazyny i zbiorniki stały się punktem wyjścia do nowej funkcji podejmującej dialog z również przekształconym otoczeniem, co stanowi wyraz odchodzącego i nadchodzącego ducha czasu. Doskonałym przykładem adaptacji rzeźbiarskiej monolitycznej formy spichlerza na cele mieszkaniowe jest obiekt zlokalizowany w dzielnicy Grünerløkke w Oslo, należącej do jednego z wielu norweskich środowisk kulturowych. Aż do 1850 roku tereny te były typowym, otwartym, farmerskim krajobrazem. W XIX wieku wzdłuż rzeki Akerselva zaczęły powstawać budynki przemysłowe, w tym betonowe spichlerze – dało to początek niezwykle oryginalnie i spójnie ukształtowanej kolonii. Stary silos zbożowy, który zachował się do czasów obecnych, zaadaptowano w 2002 r. na cele mieszkaniowe – zaprojektowano w nim akademik

Grünerløkke Studenthus (arch. Ola Mowè) (il. 152). Betonowy, potężny obiekt zachował swoją dawną formę, fakturę i barwę. Jedyna ingerencja projektantów widoczna na jego elewacji to barwne akcenty międzyokienne podkreślające wertykalną zasadę leżącą u podstaw idei formy budynku. Dzięki charakterystycznemu kształtowi, zachowanemu w niezmienionej postaci, obiekt nadal stanowi rozpoznawalny znak przestrzenny ułatwiający orientację i organizujący otoczenie jako punktowa identyfikacja miejsca [50, s. 138].



Il. 152. Adaptacja dawnego betonowego spichlerza na Dom Studencki Grünerløkke w Oslo (fot. E.C.)

Kolejny przykład dawnego spichlerza – tym razem w funkcji kulturotwórczej – to budynek Rockheim położony w poprzemysłowej dzielnicy portowej Brattøra w Trondheim, w którym obecnie mieści się Muzeum Norweskiego Rocka i Popu (arch. Pir II, realizacja 2010). Projekt adaptacji starego, pochodzącego z lat 20. XX w., spichlerza objął również rozbudowę pierwotnej formy. Na jego dachu wsparto nową strukturę – gigantyczny, szklany prostopadłościan. Jego ściany pokryto drukowaną kompozycją składającą się z okładek najbardziej popularnych norweskich płyt, w tym słynnego, norweskiego trio A-ha. Nadwieszona nowa forma oraz dobudowana dodatkowa duża przestrzeń wystawiennicza uwalniają przestrzeń dachu pod funkcję użytkową – rekreacyjną i czynią z obu przekryć tarasy widokowe. Przy realizacji tego projektu wyko-

rzystano najnowsze osiągnięcia technologiczne zarówno przy kształtowaniu elewacji, jak i przestrzeni wewnętrznych obiektu. Szklany prostopadłościan podświetlany jest 13 000 lamp LED. Organizacja wnętrza umożliwia odwiedzającemu przemierzanie sześciu kondygnacji wystawienniczych, dzięki interaktywnym instalacjom multimedialnym można poznać historię norweskiego popu od lat 50. XX w. do czasów współczesnych. Dawna kubatura spichlerza i nowo dobudowane formy mieszczą przestrzenie wystawiennicze wystaw czasowych i stałych, a także pomieszczenia służące gromadzeniu pamiątek po słynnych muzykach (il. 153).



Il. 153. Rockheim – adaptacja dawnego spichlerza na Muzeum Norweskiego Rocka i Popu w Trondheim (fot. E.C.)

Beton stosowany w realizacjach proekologicznych wykorzystywany jest często jako tworzywo konstrukcyjne budujące szkielet budynku, którego wypełnienie stanowią ekologiczne materiały. Ponieważ beton dobrze znosi niskie temperatury, znalazł zastosowanie w obiektach realizowanych głównie w północnych rejonach kraju: Nordland, Troms i Finnmark. Ze względu na surowe warunki klimatyczne, zwłaszcza mroźne zimy, domy mieszkalne wznosi się tam zwykle z betonu lub cegły, a następnie okłada drewnianymi panelami lub arkuszami platerowanej blachy.

W technologii betonowej budowane są również budynki użyteczności publicznej w dalekiej Arktyce. Norweska Szkoła Rybaków (norw. Fiskarfagskolen) w Honningsvåg, której rzeźbiarsko ukształtowana, betonowa forma na lekko cofniętym cokole zdaje się unosić nad wzgórzem Klubben, została wtórnie obłożona ryflowaną blachą chroniącą obiekt przed surowymi warunkami atmosferycznymi (arch. Erling Viksjø, Kjell Borgen, Bing Lorentzen, realizacja 1954, rozbudowa 1988). Szkoła dzięki swojej lokalizacji w najwyższym punkcie terenu widoczna jest z każdego

punktu miasta, a także od strony morza – przypomina potężną, monolityczną formę rzeźbiarską, leniwie wyłaniającą się ze wzgórza³¹⁹ [51, s. 92] (il. 154).



Il. 154. Norweska Szkoła Rybaków w Honningsvåg (fot. E.C.)

5.4.2.2. Ekoformy jako wewnętrzne, plastyczne struktury przestrzenne

Transformacje obiektów poprzemysłowych w funkcje przyjazne środowisku dają niejednokrotnie zaskakujące efekty plastyczne. Pozostawienie istniejącej elewacji okrywającej całość „skorupy” nie stoi na przeszkodzie temu, by we wnętrzu powstała nowa forma będąca często całkowitym zaprzeczeniem pierwowzoru, który w efekcie zostaje wyłącznie ramą przestrzenną podkreślającą jej atuty.

Przykładem takiej realizacji jest przebudowa salonu samochodowego na przedszkole Svartlamoen (norw. Strandveien Auto – transformasjon til barnehage) w Trondheim (arch. Brendeland & Kristoffersen Arkitekter, realizacja 2006). Zachowano zewnętrzną fasadę budynku wykonaną ze stali, blachy i szkła, a wewnątrz zaprojektowano nową formę, której konstrukcję, podłogi, ściany, sufity i meble zbudowano z drewna o jednolitym odcieniu i fakturze. Dzięki temu uzyskano efekt jasnego i świetlistego wnętrza. W wewnętrznych ścianach działowych wycięto otwory różnej

³¹⁹ Budynek z lat 50. XX w. wzniesiono z betonu na ceglany, ciemniejszym cokole. Pierwotne założenie składało się z parterowego, kwadratowego w planie budynku otwierającego się pomieszczeniami do wewnętrznego atrium i połączonego z nim łącznikiem trzypiętrowego skrzydła z widokiem na port. Rozbudowa obiektu w latach 1980–1988 zmieniła nieco odbiór jego formy. Dodanie z trzech stron dodatkowych skrzydeł mieszczących biura i małe sale lekcyjne oraz obłożenie całości platerowaną blachą nadało budynkowi cechy monolitycznej rzeźby wyłaniającej się leniwie ze wzgórza [51, s. 92].

wielkości – wyglądają one niczym okna i drzwi w typowej elewacji budynku, a pełnią funkcję schowków, półek i wnęk służących zabawie. Oprócz perforacji przegrody zostały miękko ukształtowane i ustawione pod różnym kątem, co plastycznie zakrzywiło przestrzeń, uczyniło ją bardziej różnorodną i dynamiczną. Dzięki tym zabiegom uzyskano rzeźbiarsko wymodelowaną drugą mniejszą formę mieszczącą się w większej i widoczną przez potężne przeszklenie zewnętrznej fasady jak wewnętrzny krajobraz. Budynek ten można porównać do obrazu – reliefu pozornie ukształtowanego przez naturę i ujętego w minimalistyczną, nowoczesną ramę [38, 39; 50, s. 143].

Podobną ideę odnaleźć można w formie budynku Narodowego Teatru Opery i Baletu w Oslo (arch. Snøhetta, realizacja 2008). W projekcie bryły obiektu główny projektant założył, że będzie ona kamiennym, marmurowym, masywnym płaszczem skrywającym w swym wnętrzu delikatne, wykonane z drewna serce – tam zaplanował sale widowiskowe. Z powodu zastosowania nietypowej formy przeszklenia południowej fasady obiekt dodatkowo nazwano Zieloną Operą. Składa się ona bowiem z 450 m² szklanej ściany zintegrowanej z panelem z ogniw słonecznych o powierzchni 300 m² (il. 155). Pokrycie to generuje rocznie 20 618 kWh, co odpowiada rocznemu zużyciu energii przez przeciętną rodzinę w Norwegii³²⁰.



a)



b)

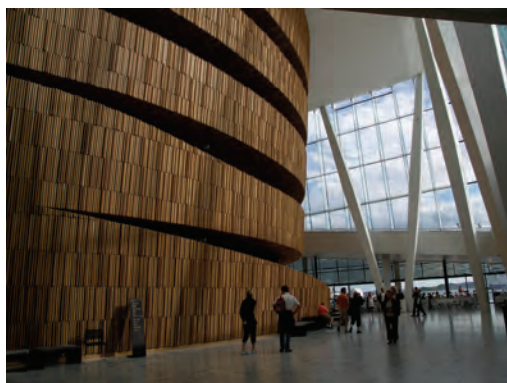
Il. 155. Budynek Narodowego Teatru Opery i Baletu w Oslo:

a) południowa fasada z paneli fotowoltaicznych, b) widok na podwójną strukturę; (fot. E.C.)

Usytuowanie formy o cechach rzeźbiarskich w innej – większej może ją chronić i znacząco podnosić walory ekspozycyjne. Dzięki takiej kompozycji uzyskuje się no-

³²⁰ Norwegia jest wiodącym na świecie producentem tzw. monokrystalicznych silikonowych wafli – technologii o nazwie *solar cell panels* (paneli z ogniw słonecznych). Do najbardziej znanych korporacji w tej dziedzinie należą REC i NorSun. Narodowy Teatr Opery i Baletu w Bjørvika w Oslo stanowi część projektu Unii Europejskiej ECO – culture, którego celem jest bardziej przyjazne środowisku zarządzanie dzięki oszczędności w wydatkowaniu energii w systemach oświetleniowych, grzewczych i wentylacyjnych [312].

wą jakość określaną „międzyprzestrzenią”, która pełni zwykle funkcję reprezentacyjnego holu o ogólnodostępnym charakterze. Pozostającą w granicach założenia formę wewnętrzną, o finezyjnym pokroju i oryginalnych fakturach, można zazwyczaj obejść i obejrzeć ze wszystkich stron (il. 156a, b). Jest ona jak eksponat w szklanej gablocie oglądana przez transparentne otwarcia w okrywającym ją zewnętrznym kształcie. W taki właśnie sposób funkcjonuje w przestrzeni imponujący, obłożony drewnianą mozaiką kokon widoczny przez wielkowymiarową taflę szklaną frontowej elewacji. Rzeźbiarski charakter uzyskały również przestrzenie pomocnicze i komunikacyjne wewnątrz budynku opery. Islandzki architekt Olafur Eliasson jest autorem paneli ściennych w lobby (il. 156c, d).



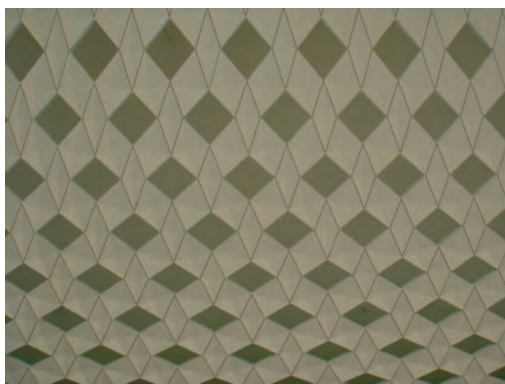
a)



b)



c)



d)

Il. 156. Wewnętrzne struktury w budynku Narodowego Teatru Opery i Baletu w Oslo:
a), b) hol – „międzyprzestrzeń” z widocznym drewnianym kokonem mieszczącym salę widowiskową,
c) lobby z finezyjnymi panelami ściennymi, d) detale paneli ściennych w lobby; (fot. E.C.)

Analogiczna zasada kompozycji podwójnej formy budynku (jednej w drugiej) widoczna jest w założeniu Centrum Administracyjnego Viken Skog BA, Hønefoss, biurowcu należącym do największego w Norwegii stowarzyszenia właścicieli lasów, który jest położony na przedmieściach Oslo (arch. Stein Halvorsen AS sivilarkitekt MNAL, realizacja 2007). Centralną przestrzeń budynku zamknięto w wykonanym w całości z drewna kokonie – jego kształt i faktura przywołują obraz gigantycznego nasiona lub szyszki. Wewnątrz tej organicznej formy zaprojektowano pokoje zebrania, a na jej szczycie salę konferencyjną zwieńczoną szklanym świetlikiem (odbywają się tam zgromadzenia zarządu stowarzyszenia). Drewniany kokon ujęto w ramy trójkątnej w planie drugiej formy mieszczącej: biura, sanitariaty, pomieszczenia socjalne i pion komunikacyjny. W przestrzeni między centralną formą a biurami mieści się otwarta część holu i miejsca rekreacji. Organiczny kształt widoczny jest z zewnątrz przez przeszklenie północnej elewacji obiektu. Konstrukcję ścian zarówno okrywającego obiektu, jak i wewnętrznej struktury wykonano z litego drewna. Stropy z drewna świerkowego zamocowano bezpośrednio do centralnej formy. W pozostałych elementach w zależności od ich przeznaczenia wykorzystano różne gatunki drewna – na ściany użyto lekką osikę, a na podłogi i schody twarde dąb. Wewnętrzna drewniana struktura obiektu czytelna jest w pionowych podziałach zewnętrznej elewacji jako przedłużenie wewnętrznych przegród, które na fasadzie pełnią dodatkowo funkcję osłon przeciwsłonecznych. Ten wertykalny rytm harmonijnie wpisuje się w otaczające obiekt naturalne tło tworzone przez strzeliste, smukłe sosny. Elewację zewnętrznej formy założenia pokryto niezaimpregnowaną drewnianą okładziną zmieniającą z czasem swoją barwę. Budynek jest ekologiczny dzięki zastosowanym materiałom i nowoczesnym technologiom. Ciepło potrzebne do jego ogrzania zapewnia obieg gorącej wody będący częścią lokalnego systemu energetycznego opartego na biopaliwach [149].

5.4.2.3. Ekoformy jako obiekty uwzględniające recykling

Recykling łączy się z wtórnym wykorzystaniem materiałów i odzyskiem energii, także uzyskiwanym z odpadów. Na Skattøra w Tromsø w Kvitebjørn Energy AS spala się 56 000 t odpadów rocznie. Obiekt wzniesiony z materiałów biodegradowalnych nadających się do recyklingu stanowi strukturę zmagazynowanej energii, którą można zaoszczędzić dzięki powtórnemu wykorzystaniu tworzywa budowlanego.

Jako modelowy przykład posłużyć może pionierska konstrukcja (była już o niej mowa w p. 5.4.2.1) wzniesiona z prefabrykowanych elementów wykonanych w całości z drewna klejonego – chodzi o 4-kondygnacyjny Dom Studencki Svartlamoen w Trondheim (arch. Geir Brendeland, Olav Kristoffersen, realizacja 2005) (il. 157). Akademik składa się z dwóch budynków – ten wyższy to ekoforma wpisująca się jednocześnie w nurt Design for Deconstruction (DfD), czyli w projektowanie uwzględniające

rozbiórki³²¹. Zgodnie z tym nurtem obiekt „rozumiany – pisze Magdalena Baborska-Narożny – w kategoriach dzieła sztuki, którego integralność formy i brak dowolności przyszłych interwencji chronione są współczesnym prawem autorskim” [11, s. 8], może być w przyszłości swobodnie rozebrany na poszczególne elementy nadające się do ponownego wykorzystania. Dzięki temu taka forma nabiera znamion tymczasowości i przemijalności. Wygląda jak klasyczna rzeźba „wystrugana” z jednego materiału, z tą



a)



b)



c)



d)

Il. 157. Dom Studencki Svartlamoen w Trondheim: a) główny budynek z boku, b) detal elewacji, c) główny budynek od frontu, d) widok na oba obiekty; (fot. E.C.)

³²¹ „To metoda projektowania intensywnie rozwijana od dwóch dekad w wielu krajach rozwiniętych. Według tej metody już na etapie projektu uwzględnia się wszystkie etapy cyklu życiowego budynku, włącznie z jego rozbiórką i ponownym wykorzystaniem materiałów w kolejnych budynkach” [11, s. 7].

różnicą, że na podobieństwo dziecięcych puzzli można ją rozłożyć i na powrót złożyć. Konstrukcja założenia opiera się na prefabrykowanych modułach z litego drewna (ich docelowy montaż trwał około dziesięciu dni). Część nośną budynku tworzą elementy ścian zewnętrznych zapewniające tym samym całkowitą swobodę w kształtowaniu jego przestrzeni wewnętrznej. Jest to pierwsza tego typu drewniana konstrukcja mieszkalna w Norwegii. Izolację wykonano z 20-centymetrowej warstwy wełny mineralnej uzupełnionej płytami gipsowymi. Budynek obłożono elewacyjną okładziną ekologiczną z niezaimpregnowanego sosnowego drewna, łatwą w utrzymaniu. Dom Studencki Svartlamoen – założenie realizujące w swojej formie i technologii wykonania nisko budżetową oraz energooszczędną strategię powstał w Trondheim, na terenie dawnej dzielnicy robotniczej stanowiącej dziś „częściowo autonomiczną, eksperymentalną, ekologiczną strefę miejską” [149, s. 60]. Budowę tego wyjątkowego obiektu poprzedziły dogłębne studia i analizy w zakresie izolacji termicznej, akustyki i bezpieczeństwa pożarowego. Obiekt ten, reprezentujący formę o cechach rzeźbiarskich, jest wzorcowym przykładem socjalnej zabudowy mieszkaniowej, ekonomicznej w sposobie wykonania i użytkowania oraz energooszczędnej³²². W parterze wyższego budynku zlokalizowano usługi, a na każdej kolejnej wyższej kondygnacji zaprojektowano jeden lokal mieszkalny przeznaczony dla pięciu lub sześciu osób, głównie studentów [50, s. 140–142]. Mniejszy obiekt mieści w niskim parterze część magazynową, na dwóch kolejnych piętrach natomiast znajdują się po trzy jednopokojowe mieszkania-pracownie [34–37].

Kolejne przykłady obiektów uwzględniających w swej idei recycling to zespół domów letniskowych w Farsund i przedszkole w Flekkefjord.

W miejscowości Farsund, w sąsiedztwie gospodarstwa na Kviljo, wzniesiono cztery obiekty w typie kabin campingowych o powierzchni 60 m² każda, które swoją formą doskonale integrują się z krajobrazem (arch. Gaia Lista, realizacja 1998). Budynki są biodegradowalne i łatwe do demontażu. Łamana linia dachu ma za zadanie zminimalizować obciążenie wiatrem, a zastosowany materiał (drewno o charakterystycznej fakturze) harmonijnie łączy małokubaturowe obiekty z naturalnie ukształtowanym terenem [297].

Przedszkole w Flekkefjord (arch. Gaia Lista, realizacja 1998) wybudowano w systemie modułowym. Zasadniczy rdzeń obiektu stanowi sekcję podstawową, dwa pozostałe moduły mają charakter serwisowy. Obiekt można swobodnie rozbudowywać przez dodanie modułów, a dekomponować – odwrotnie, można też zmieniać jego lokalizację. Instalacja techniczna wymaga niewielkich wykopów i przygotowania gruntu, dlatego przy każdej kolejnej przeprowadzce łatwo jest przywrócić krajobrazowi pierwotny wygląd. Wewnątrz budynku zastosowano niskoemisyjne materiały budow-

³²² „Na każdego z użytkowników przypada około 22 m² powierzchni mieszkalnej (norma w Norwegii to 50 m²). Uzyskana «gęstość zaludnienia», stosunkowo niski koszt realizacji (1,8 miliona euro) i eksploatacji (energooszczędność), mała rata czynszu (350 euro od osoby)” [149, s. 60].

lane i wykończeniowe podlegające recyklingowi o dobrych właściwościach regulacji wilgotności powietrza [297].

Osobną grupę obiektów stanowią realizacje wykonane z materiałów uzyskanych z recyklingu. Projekty autorstwa biura architektonicznego Helen & Hard: Base Camp w Strand³²³ i Geopark w Stavanger³²⁴ powstały z materiałów pochodzących z odzysku przemysłu naftowego [131].

5.4.2.4. Ekoformy jako obiekty habitualne

Przez architekturę habitualną należy rozumieć formy przestrzenne doskonale dostosowane do charakteru miejsca (czynnik ziemi) i towarzyszących mu warunków atmosferycznych (czynnik nieba). Uwaga ta dotyczy zarówno uwarunkowań terenowych, przyrodniczych, doznań percepcyjnych, jak i czynników środowiskowych tworzących niepowtarzalną dla danego miejsca aurę, takich jak: przeważające kierunki wiatrów, nasłonecznienie, wielkość opadów (deszczu i śniegu) oraz ekstremalne temperatury.

Przykładem realizacji habitualnej wykorzystującej rzeźbiarski potencjał drewna jest zlokalizowane w otwartym krajobrazie w Strand schronisko Norweskiego Towarzystwa Turystycznego – Preikestolen (arch. Helen & Hard, realizacja 2008). Usytuowane przy głównym szlaku turystycznym prowadzącym do malowniczego, wysokiego na 600 m klifu Preikestolen odznacza się konstrukcją składającą się z 32 prefabrykowanych żeber wykonanych z litego drewna (w rozstawie co 2,8 m). Stanowią one wraz z prefabrykowanymi elementami ścian, podłóg i dachu spójną przestrzenną strukturę, w której elementy wertykalne i horyzontalne pozostają w stałej równowadze i harmonii. Założenie to wykonano w systemie Holz 100 Norge (zamiast gwoździ i kleju użyto drewnianych kołków – po umieszczeniu w specjalnie do tego przygotowanych otworach zwiększają one swoją objętość i w ten sposób łączą trwale poszczególne części całości), dzięki temu uzyskano przestrzenność formy umożliwiającą projektantom stworzenie we wnętrzu obiektu praktycznie rozplanowanej funkcji. W przestrzeniach między żebrami znajduje się w parterze kawiarnia, restauracja i sala konferencyjna, równocześnie uwolniono zewnętrzną ścianę pod duże przeszklenie, co zapewniło otwarty widok na krajobraz. Na wyższych kondygnacjach natomiast masywne podpory wydzieliły poszczególne pokoje, co tym samym zapewniło im doskonałą izolację akustyczną. Schronisko Preikestolen otrzymało formę o cechach rzeźbiarskich, surową i prostą w swym wyrazie. Budynek ma kształt aerodynamiczny. Odpowiednie ukształtowanie dachu i ścian, które tworzą ciągłą, gładką płaszczyznę, pozwala przenosić siłę wiatru wiejącego z określonego kierunku z dużą prędkością. Taki sposób rozróżnienia bryły zapewnia również właściwy odpływ wody deszczowej i odpowiednie rozłożenie obciążeń śniegiem w porze zimowej. Jedyne akcent na

³²³ Więcej na ten temat w p. 5.4.2.4.

³²⁴ Więcej na ten temat w p. 4.4.1.

elewacji – duże, wertykalne przeszklenie ukierunkowuje wewnętrzną przestrzeń obiektu i otwiera widok na fiord. W budynku zastosowano wiele ekologicznych rozwiązań. Materiały użyte do budowy schroniska są certyfikowane, zeroemisyjne i nietoksyczne – to drewno, kamień, stal, termoizolacyjne szkło i beton. „Drewniane ściany budynku o łącznej grubości sześćdziesięciu centymetrów – pisze Marta Karpińska – zostały zaizolowane warstwą z papieru makulaturowego, uzupełnioną płytą pilśniową i pokrytą z zewnątrz sosnowym rdzeniem. Energię do ogrzewania schroniska zapewnia pompa ciepła” [149, s. 55]. W bliskim sąsiedztwie Preikestolen (w obrębie obozu letniego Base Camp, gdzie funkcjonują trzy noclegownie dla dzieci) zaprojektowano formy z pogranicza rzeźby i instalacji. To stalowa konstrukcja usytuowana na stromym, górskim stoku, trzy domy – podwieszane na drzewach kokony połączone powietrznymi kładkami oraz baza nad jeziorem z tradycyjnymi, rozpiętymi na wolnym powietrzu hamakami (arch. Helen & Hard, realizacja 2008). Każda z tych realizacji jest conceptualną refleksją na temat nocowania w różnych środowiskach: górskim, leśnym i wodnym [269, s. 53].

Podobne inklinacje do kształtowania formy obiektu zgodnie z warunkowaniami lokalnego środowiska widoczne są w realizacji Svanes hyttefelt w Egersund (arch. Gaia Lista, realizacja 2004) – kompleksie składającym się z dziesięciu domów letniskowych. Usytuowane na stromym, kamienisto-trawiastym zboczu jednostki mieszkaniowe zdają się podążać za linią krajobrazu. Ich dachy zostały tak ukształtowane, aby mogły przenosić obciążenia wiatrem. Użyte na elewacjach panele sosnowe wywołują efekt wtapienia się kubatur obiektów w naturalne tło, a duże przeszklenia od strony południowej, zabezpieczone żaluzjami, umożliwiają dobroczynne zyski pasywne [297].

Najwięcej przykładów architektury habitualnej odnaleźć można na dalekiej północy Norwegii. Surowy klimat rejonu Finnmark, charakteryzujący się dużymi opadami śniegu i silnymi wiatrami, o czym świadczy powykęcana i odkształcona karłowata roślinność, stanowi nie lada wyzwanie dla powstającej tu architektury.

Przebudowywany w latach 1988–1989 kompleks mieszkalny w Fuglenesdalen k. Hammerfest (arch. Eilif Bjørge i Anne Brit Borve, realizacja 1989) jest formą przestrzenną ukształtowaną z myślą o zminimalizowaniu dużych zasp śniegu tworzących się wokół budynków i ukierunkowaniu podmuchów śnieżącego wiatru, co w efekcie ograniczyć miało gromadzenie się białych czap na dachach. Aerodynamiczny kształt obiektów – obniżający się ku tyłowi, o odpowiedniej tektonice dachu opartej na prostych formach geometrycznych wynika bezpośrednio z badań dotyczących miejsc, gdzie może gromadzić się śnieg. Wygenerowana forma redukuje do minimum negatywny wpływ czynników klimatycznych. Ma to związek z usytuowaniem na odpowiedniej wysokości wszystkich perforacji ścian zewnętrznych (zarówno okien, jak i wejść). Dzięki odpowiedniemu rozrzeźbieniu bryły śnieg gromadzi się tylko z przodu i z tyłu obiektu, nigdy po jego bokach ani na dachu. Struktury mieszkaniowe o drewnianej konstrukcji szkieletowej otwierają się przeszkleniami na południe i południowy zachód, co zapewnia im pasywne zyski energii. Formy te, rzeźbione przez wiatry i słońce, dostosowują równocześnie swój kształt do rzeźby terenu [29, 174].

Im dalej na północ Norwegii, tym technologia wznoszenia obiektów bardziej jest podporządkowana i bezpośrednio wynika z ukształtowanej przez naturę rzeźby terenu oraz dominujących w danym rejonie kierunków wiatrów, co ostatecznie wpływa na ich formę. Budynek apartamentowy Polarbo (arch. Steinsvik Arkitektkontor AS, realizacja 1994) wzniesiony na osiedlu Lia na Svalbardzie to doskonały przykład obiektu odznaczającego się bogatą tektoniką formy wynikającą z dopasowania się jego kształtów do spadków terenu i arktycznego klimatu. Budynek uzyskał czworoboczną, wydłużoną formę, zorientowaną na osi wschód–zachód, zgodnie z dominującymi w tym rejonie kierunkami wiatrów. Usytuowanie go na stromym spadku terenu zapewniło daleki widok na Adventfjord i Isfjord. Obiekt ukształtowany na podobieństwo konstrukcji pługa kieruje śnieżący wiatr ponad i wokół budynku. Aerodynamiczny korpus i poszycie dachowe schodzące aż do ziemi pogłębiają jeszcze ten efekt. Budynek obłożono blachą ocynkowaną, a ramy okienne pomalowano na jasny odcień. Fundament składa się z drewnianych pali osadzonych w wywierconych otworach i trwale zamrożonych w wiecznej zmarzlinie. Budynek mieści sześć dwupoziomowych mieszkań dostępnych z przeszklonego korytarza. Cztery z nich mają balkony obudowane szkłem, które w cieplejszych okresach można odkrywać. Wschodnia elewacja jest bardziej przeszklona, tu zlokalizowano strefę wejściową do obiektu. Ukształtowana przez naturę forma budynku oraz jego struktura budowlana uwzględniają niepowtarzalny klimat Longyearbyen [31].

Kolejnym przykładem obiektu, którego kształt wynika z kierunków wiatrów i rzeźby terenu, jest budynek administracyjny Administrasjonsbygning for sysselmannen på Svalbard również na Svalbardzie (arch. Einar Jarmund, arch. Håkon Vignæs AS Arkitekt MNAL, realizacja 1997). Autorzy projektu usytuowali go na skraju stromego zbocza (około 400 m n.p.m.), tym samym zapewnili pracownikom i petentom doskonałe widoki w kierunkach północno-wschodnim, południowo-zachodnim i wschodnim. Budynek wzniesiono na fundamentach poprzedniej formy – siedziby gubernatora, która spłonęła w 1950 r. Rzeźbiarskość obiektu widoczna jest w skosach konturu bryły odzwierciedlających pochyle zbocza terenu wokół Longyerbyen. Ustawione pod kątem ściany, obłożone blachą ocynkowaną sprawiają, że ulega zatarciu granica między nimi a dachem. Drewniane, laminowane ukośne dźwigary usytuowane w ścianach zewnętrznych przechodzą płynnie w konstrukcję przekrycia. Strukturę budynku podkreśla dominujący materiał, jakim jest szkło zintegrowane z szarymi, drewnianymi ekranami składającymi się z cienkich paneli wspartych na stalowej konstrukcji. W ukształtowaniu dachu budynku uwzględniono kierunki porywistych, arktycznych wiatrów, co poskutkowało brakiem możliwości powstawania wokół niego śnieżnych zasp [235].

Duże znaczenie w promowaniu architektury proekologicznej, w tym głównie tej rzeźbionej światłem, ma działalność The Norwegian State Housing Bank. Oprócz pożyczek na budowę nowych domów przeciętnie finansuje on 60–70% kosztów budowy oraz udziela granty na wdrażanie nowych systemów technologicznych, takich jak energooszczędne budownictwo i sposoby rewitalizacji zdekapitalizowanych zasobów mieszkaniowych [106]. Organiczna strukturalność norweskich miast, w których

jedna warstwa osadnicza buduje kolejną, a ta następną, sprawia, że w obrębie kwartałów mieszkaniowych mogą pojawić się problemy związane z niedoświetleniem mieszkań, zwłaszcza tych mieszczących się w wielkomiejskich kamienicach. Współczesne realizacje wskazują na dużą dbałość w kształtowaniu nowej tkanki miejskiej dzięki innowacyjnym rozwiązaniom mającym na celu uzyskanie zadowalającej tektoniki obiektów zapewniającej optymalne przewietrzanie i doświetlenie jednostek mieszkaniowych. W ścisłej zabudowie miejskiej powstają plomby – ich rozrzeźbiona forma wynika bezpośrednio z potrzeby odpowiedniego doświetlenia zaprojektowanych pomieszczeń. Jako przykład może posłużyć budynek położony w Oslo³²⁵, w dzielnicy Grünerløkka, przy Korsgata 5, w którym znajduje się 12 mieszkań. Sposób rozwiązania jednostek mieszkaniowych w obrębie tej nietypowej plomby mieszkalnej spowodował progresywny dostęp promieni słonecznych, zwiększający się wraz z wysokością budynku i osiagający ekstremum na ostatniej kondygnacji, gdzie zaprojektowano tarasy (arch. Reiulf Ramstad Arkitekter MNAL, realizacja 2009). Uzyskanie tak rozrzeźbionej formy budynku stało się możliwe dzięki odpowiednio zaprojektowanej konstrukcji opartej o prefabrykowane płyty i ścianki działowe z betonu. Zewnętrzną część tej misternej struktury wykonano z wylewanego na miejscu polerowanego betonu. Plomba mieszkalna otwiera się na promienie słoneczne dużymi, przeszklonymi elewacjami, od północy budynek przed stratami ciepła ochraniają masywne ściany obłożone wykonanymi ręcznie ceglami.

Kolejnym przykładem jest położony w bardziej ekstensywnej zabudowie w jednej z dzielnic willowych Oslo zespół zabudowy szeregowej. Składa się on z ośmiu domów z ogrodami, o odpowiednio indywidualnie ukształtowanych rzutach i formach elewacji. Dzięki temu uzyskano dla każdego z nich optymalne doświetlenie. Ten nietypowy apartamentowiec wzniesiono przy Bjørnveien 119 (arch. Dahle / Dahle / Bretenstein AS, realizacja 2006)³²⁶.

W najwyższym miejscu wyspy Tromsøya, Brinkveien 41 i 47 w Tromsø, wybudowano dwa budynki apartamentowe – Brinken Terrasse z 48 mieszkaniami w układzie tarasowym umożliwiającym odpowiednią ekspozycję słoneczną (arch. 70 N Arkitektur AS, realizacja 2009). Dzięki znacznej wysokości jednostek mieszkalnych i zindywidualizowanym rozwiązaniom przestrzennym (dopuszczającym wprowadzanie pomysłów proponowanych przez przyszłych użytkowników na etapie projektowania) uzyskano interesujące pod względem tektoniki bryły rozwiązania w obrębie przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej w postaci tarasów i loggi. Konstrukcję budynków tworzą stalowe filary w fasadzie i płyty kanałowe z żelbetowymi ścianami nośnymi wewnątrz. Elewację natomiast – poziome zaimpregnowane deski sosnowe, a tarasy wyłożone są szarymi, laminowanymi płytkami. Transparentne balustrady wykonano z obustronnie utwierdzonego szkła z mocowaniami ukrytymi pod okładziną elewacji [269, s. 39].

³²⁵ Więcej na ten temat w podrozdz. 5.3.

³²⁶ Projekt wielokrotnie nagradzany: Sundst premie (2005–2006), Byggherreprisen (2007), NSWs Jubileumspris (2008) [269, s. 39].

W latach 2005–2010 nastąpił znaczny wzrost inwestycji mieszkaniowych (ok. 2,3 mln) w stosunku do ogólnej liczby innych realizowanych obiektów (ok. 1,7 mln). Kluczowym bodźcem do poszukiwań nowej typologii mieszkań, co zwykle ściśle łączy się z rzeźbieniem brył budynków (skutkującymi w efekcie ekspresyjnymi, tektonicznymi formami), stał się podstawowy problem dotyczący mieszkalnictwa w dużych ośrodkach miejskich, a mianowicie – pozyskiwanie i zachowanie energii czerpanej ze środowiska.

W Norwegii już od lat 80. powstawać zaczęły licznie tzw. zespoły eksperymentalne bazujące na nowych technologiach. Były one owocem wielu przeprowadzanych w tym czasie konkursów architektonicznych na energooszczędne budownictwo jednorodzinne [242]. Promowano na przykład model zwartych zespołów mieszkaniowych tworzących między szeregami domów zamkniętą strefę pośrednią – pieszego pasażu przekrytego szklanym dachem, z możliwością otwierania go latem. Od strony ogrodów budynki miały werandy lub szklarnie. Dzięki takiemu ukształtowaniu założenia starano się uniknąć nadmiernych strat ciepła wynikających z dużej różnicy temperatur panujących w środku obiektów i na zewnątrz w zimie [161, s. 69, 97].

W 1981 roku w Trondheim wybudowano postmodernistyczny zespół zabudowy jednorodzinnej pasywnej Solvarmehus Heimdal (arch. SINTEF v/Johannes Gunnarshaug, realizacja 1981) o przeszklonych dachach wyposażonych w solarne panele i werandy. W trzech budynkach zastosowano różne systemy słonecznego ogrzewania. W pierwszym z nich wewnątrz mieszkalne ogrzewane było bezpośrednio ciepłem pozyskiwanym z energii słonecznej za pośrednictwem przeszklonej połaci dachowej. W dwóch pozostałych budynkach zastosowano pośredni system dwustrefowy, w którym energię słoneczną pozyskiwano do ogrzewania przestrzeni buforowej pośredniczącej w przekazywaniu ciepła do wnętrza dwupoziomowej strefy mieszkalnej. Strefy te były nieogrzewane, a temperatura ulegała w nich wahaniom sezonowym [259, s. 66]. Omawiany zespół stanowił pilotażową realizację budownictwa energooszczędnego w Norwegii – był częścią większego założenia w Heimdal, składającego się z 14 wolno stojących domów jednorodzinnych; Instytut Badawczy SINTEF prowadził na ich podstawie badania porównawcze. W eksperymentalnym kompleksie zastosowano zarówno bierne, jak i aktywne systemy wykorzystania źródeł energii (np. energii słonecznej i energii wiatru). Badania dotyczyły strat ciepła oraz ilości energii potrzebnej do ogrzania domu w zależności od uwarunkowań środowiskowych [161, s. 97]. Dzięki nim stało się możliwe opracowanie odpowiednich systemów ogrzewania dla tej strefy klimatyczno-geograficznej.

Surowy klimat może być właściwie wykorzystany i zapewnić przyjazne środowisko wewnątrz obiektu przez odpowiednio zaprojektowany system naturalnej wentylacji grawitacyjnej (ograniczającej zużycie energii elektrycznej i niepowodującej hałasu). Projekty takich budynków określane są jako bioklimatyczne i odznaczają się odpowiednimi decyzjami co do formy dachów, kształtu i wielkości okien, rodzaju świetlików oraz planu funkcjonalno-przestrzennego obiektu i wysokości jego po-

mieszkań. Duże znaczenie ma również rzeźba terenu i charakter występującej na działce projektowej roślinności stanowiącej ochronę przed przeważającymi w Norwegii kierunkami wiatrów. Obiekty uzyskują zwykle zabezpieczenie od strony północno-wschodniej, a otwierają się dużymi przeszkleniami na południe. Interesujące rozwiązania świetlików dachowych i szczelin dyfuzyjnych, stymulujących naturalną wentylację wewnątrz budynku, form dachów i przeszkleń oraz zastosowania lokalnych materiałów wykończeniowych widoczne są w realizacjach biura Gaia Lista AS. Należą do nich między innymi: przedszkole Borhaug w Farsund (realizacja 1998), szkoła Vanse w Farsund (realizacja 1999), Atelier – studio projektu graficznego będącego rozbudową i przedłużeniem istniejącego domu w Stavanger (realizacja 2002), Villa Solvang w Farsund (realizacja 2006) i przedszkole Hannes Lekestue w Stavanger (realizacja 2009) [297].

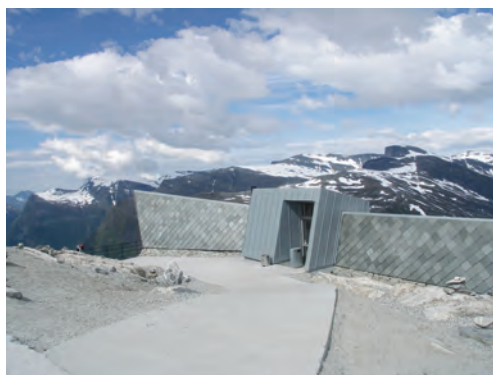
Studia przeprowadzone przez The Western Norway Research Institute wykazały, że w budynkach wzniesionych po 1980 r. zużycie energii na osobę jest takie samo dla wolno stojącego domu, segmentu w zabudowie szeregowej i apartamentu w bloku mieszkalnym³²⁷. Z powodu pogłębiającego się efektu cieplarnianego wprowadzono zmiany w norweskiej ustawie o budownictwie i planowaniu przestrzennym. Konsekwencją tego w latach 2005–2010 powstało około 70 energooszczędnych budynków [159, 232]. Od 2010 roku połowa wszystkich nowo wznoszonych domów jest finansowanych jako domy o niskoenergetycznym standardzie. Ma to szczególne znaczenie zwłaszcza przy realizacji domów pasywnych [117].

Pierwszy norweski w pełni pasywny dom mieszkalny I – BOX powstał w Tromsø – mieście położonym 350 km za północnym kołem podbiegunowym (arch. Steinsvik Arkitektkontor AS, realizacja 2005). Był to projekt pilotażowy – pierwszy etap budowy czterech podobnych jednostek mieszkalnych z częścią biurową, zaplanowanych w obszarze usytuowanym między osiedlem domów jednorodzinnych a terenami przemysłowymi. Budynek wzniesiono w konstrukcji drewnianej z okładziną z desek sosnowych, co nadało mu charakter obiektu wystruganego z jednego kawałka drewna. Elewacja północna jest bardziej zabudowana, z oknami ukształtowanymi w formie niewielkich, wertykalnych, szklanych pęknięć. Dla kontrastu od południa wstawiono duże przeszklenia umożliwiające pasywne (kumulujące ciepło) zyski energii słonecznej. W centralnej części domu usytuowano 250-litrowy zbiornik ciepłej wody, połączony z kolektorem o powierzchni 4 m², zamontowanym na pionowej ścianie tarasu. Panel słoneczny pokrywa 50% zapotrzebowania na ogrzewanie i ciepłą wodę użytkową. W obiekcie zastosowano ogrzewanie podłogowe, wentylację mechaniczną z gruntowym wymiennikiem ciepła oraz zewnętrzne żaluzje okienne regulowane przez termostat.

³²⁷ Zużycie energii w apartamentowcu wynosi przeciętnie ok. 12 000 kWh (z czego 90% to elektryczność), a w domu wolno stojącym 27,450 kWh (z czego 78% to elektryczność) [45, 56].

Kolejny dom tego typu, również w Tromsø, to projekt Doktordalveien w Storelva, na wyspie Kvaløya (arch. Steinsvik Arkitektkontor AS, realizacja 2008) w całości wzniesiony z litego drewna, zarówno w konstrukcji nośnej, jak i w elementach wykończeniowych wewnątrz i elewacji.

Obie realizacje to budowle eksperymentalne – domy pasywne w surowym północnym klimacie Norwegii.



a)



b)



c)



d)

- Il. 158. Obiekt mieszczący sklep i toalety przy punkcie widokowym Geiranger Skywalk na Dalsnibba:
a) widok od strefy wejściowej, b) elewacja boczna, c) widok obiektu z kamiennymi kopczykami,
d) detal elewacji; (fot. E.C.)

Ponad 2000 budynków jest obecnie projektowanych i stawianych jako energooszczędne i pasywne. Przykładem mogą tu być: Passivhus Ladeveien – dom wolno stojący w Skøyen w Oslo (arch. Ratio Arkitekter AS, sivilarkitekt Stein Stoknes MNAL, realizacja 2009), Energooszczędny Dom w Søndre Tvetter (arch. Gaia Prosjekt, realizacja 1993), Energooszczędny Dom w Son (arch. Gaia Prosjekt, realizacja 2013), Passivhus Løvåshagen z 80 mieszkaniami w Fyllingsdalen k. Bergen (arch. Abo Plan

& Arkitektur, realizacja 2008), Jåtten East B7 w Stavanger (April Arkitekter, realizacja 2008), Klosterenga økologiboliger w Oslo (arch. Arkitektskap AS, Arkitektkontoret GASA AS, Grindaker AS, realizacja 2000), Egenes Park w Stavanger (ONIX B.V., HLM Arkitektur og Plan, realizacja 2008), osiedle Marilunden w Stavanger (Eder Biesel Arkitekter, Nonconform, realizacja 2009) oraz obiekt mieszczący sklep i toalety przy punkcie widokowym Geiranger Skywalk na Dalsnibba (arch. Code Arkitektur, sklep – realizacja 2004, platforma widokowa – realizacja 2016) (il. 158). Do ostatnio wzniesionych obiektów należą budynki biurowo-biznesowe o najwyższej klasie efektywności energetycznej A: Szkoła Kolejnictwa NSB (arch. Alt Architecture, realizacja 2015) i budynek biurowy Bellona (arch. LPO, realizacja 2010). Cechą wyróżniającą tych realizacji jest prostota formy i innowacyjność rozwiązań funkcjonalnych, materiałowych i instalacyjnych [287].

Chris Butters i Finn Østmo po przeanalizowaniu 127 przykładów norweskich obiektów energooszczędnych starają się odpowiedzieć na pytanie, czy architektura modernistyczna jest w stanie sprostać ekologicznym wymaganiom, a jeśli nie jest, to jaka forma architektoniczna mogłaby temu podołać. Dwa reprezentatywne obiekty: energooszczędny dom w Stavanger – Lavenerghihuset Chanelle (arch. Harald Røstvik, realizacja 2008) o prostej modernistycznej formie i skrajnie od niego odmienny dom wakacyjny (norw. *friluftshus*) w Jæren (arch. Per Linne, realizacja 2002) o formie rzeźbiarskiej bliskiej architekturze ziemi nie rozwiązują do końca postawionego problemu [46].

To, że obiekty pasywne powinny sprostać tak wielu wymaganiom, sprawia, że obok funkcji użytkowej mogą stać się ekoformami, wyrafinowanymi w swej formie założeniami pretendującymi do miana dzieł sztuki, a do tego pozostającymi w pełnej harmonii z naturalnym otoczeniem. Doskonałym tego przykładem są realizacje autorstwa biura architektonicznego Gaia Lista AS: Lavenergibolig – Villa Nordberg w gminie Farsund (realizacja 2004), Passivhus Sørås w Stavanger (realizacja 2001), Økohuset Biestøa w Grimstad (realizacja 2012) [297].

Pierwszy z obiektów to pasywny, standardowy dom o rocznym zapotrzebowaniu na energię około 65 kWh/m^2 (norma 170 kWh/m^2) i ogrzewaniu 15 kWh/m^2 (norma 80 kWh/m^2). Zyski pasywne uzyskiwane są dzięki odpowiednim rozwiązaniom projektowym, takim jak: właściwa orientacja obiektu względem stron świata, dodatkowa izolacja, zadbanie o jakość powietrza we wnętrzu dzięki wentylacji naturalnej, wspomaganą systemem wywietrzników okiennych i szczelin dyfuzyjnych, oraz wykorzystaniu materiałów o niskiej emisyjności regulujących wilgotność powietrza, strefowaniu planu obiektu, zastosowaniu prostej instalacji technicznej w miejsce złożonej, uwzględnieniu lokalnych warunków – rzeźby terenu, roślinności i przeważających kierunków wiatrów. Wyższa część obiektu otwiera się na południe, niższa – północna otoczona jest wysoką zielenią, która chroni założenie przed wiatrami. W modelowaniu kształtu bryły czerpano z lokalnych wzorców budowlanych. Obłożony drewnianymi panelami budynek o konstrukcji szkieletowej usytuowano na wzniesieniu wzmocnio-

nym polnymi kamieniami, zgodnie z tradycją skalna podwalina „dźwiga” ażurową, drewnianą strukturę mieszkalną [297].

Kolejny przykład to widocznie rozrzeźbiona elewacja domu pasywnego w Sørås pod Stavanger. Projekt obejmował rozbudowę i adaptację istniejącego budynku, stanowił połączenie wyrafinowanej tektoniki formy z proekologicznymi rozwiązaniami. W planie domu zastosowano strefowanie – funkcje wymagające wysokiej temperatury (pokój dzienny, kuchnie i łazienki) zostały usytuowane centralnie. Od północy natomiast osłaniają je sypialnie, pokoje gościnne i budynek stodoły. Podgrzewanie wody użytkowej zapewniają kolektory słoneczne umieszczone na dachu. Zastosowano ogrzewanie podłogowe oraz dodano od strony południowej oranżerię zapewniającą pasywne zyski cieplne. W budynku zaprojektowano przemyślany system wywietrzników i szczelin dyfuzyjnych. Użyte materiały budowlane i wykończeniowe mają właściwości regulujące we wnętrzu wilgotność i temperaturę powietrza (betonowy szkielet został wypełniony cegłą wapienno-piaskową, w izolacji ścian zastosowano włókno celulozowe o właściwościach higroskopijnych, a okna uszczelniono owczą wełną). Dzięki odpowiednio ukształtowanej formie obiekt został bardziej domknięty i osłonięty od wiatrów od strony północnej i wschodniej. Elewacje południową i zachodnią natomiast otwarto na działanie promieni słonecznych.

Trzecia z wymienionych realizacji to najprostszy w swej formie dom pasywny w Biestøa pod Grimstad. Obiekt ten uzyskał formę o tradycyjnym, dwuspadowym dachu. W budynku zwiększono grubość izolacji wykonanej na bazie masy celulozowej o właściwościach higroskopijnych. Zastosowano wentylację grawitacyjną i wysokie, szczelne okna z wywietrznikami umieszczonymi w ich górnych partiach. Odzysk ciepła przewidziano z wody szarej. Dach obiektu zaopatrzonego w kolektor do podgrzewania wody użytkowej [20, 143, 165, 215].

Norweskie zespoły pasywnej zabudowy jednorodzinnej wznoszone z drewna stanowią niewielki procent tego typu obiektów. Kształtowane wraz z otaczającym je terenem przypominają instrument każdorazowo dostrajający się do parametrów miejsca i zmieniającej się w nim aury. Modelowym osiedlem o pasywnym systemie pozyskiwania energii jest założenie mieszkaniowe w dzielnicy Storelva na wyspie Kvaløya w Tromsø (arch. Steinsvik Arkitektkontor AS, realizacja 2008) o zapotrzebowaniu energetycznym $49,5 \text{ kWh/m}^2/\text{rok}$. Sposób ukształtowania zespołu w planie i przekroju z jednej strony uwzględnia wymagania związane z jego energooszczędnością, z drugiej doskonale adaptuje projektowaną formę do zastanych warunków terenowych i środowiskowych. Siedem trzykondygnacyjnych segmentów z tarasami zlokalizowanymi na dachu połączonych zostało bezpieczną przestrzenią rekreacyjną, którą domknięto od strony publicznej strefy (wzdłuż rzeki Storelvy) kubaturą mieszczącą pomieszczenia gospodarcze i wiatę dla samochodów. Całe założenie sprawia wrażenie formy wyciętej z jednego kawałka drewna, harmonijnie wkomponowanej w starannie i celowo ukształtowany teren. Zarówno domy, jak i wiaty garażowe, składziki i schowki na rowery zostały wykonane z elementów z litego drewna. Ze-

wewnętrzne elewacje oraz promenadę pieszą, stanowiącą część przestrzeni buforowej oddzielającej jednostki mieszkaniowe od hałaśliwej ulicy, pokryto deskami z rdzenia sosnowego. Od strony południowej znalazły się duże przeszklenia z widokiem na krajobraz z wbudowanymi kolektorami słonecznymi. Zastosowano w całym założeniu pompy ciepła [149].

Osiedle Marilunden w Stavanger (Eder Biesel Arkitekter, Nonconform, realizacja 2009) to kolejny przykład kompleksowego modelowania formy i terenu. Energooszczędny kompleks dziesięciu domów jednorodzinnych w zabudowie szeregowej o zapotrzebowaniu energetycznym $83 \text{ kWh/m}^2/\text{rok}$ został zakomponowany w sposób umożliwiający optymalne wykorzystanie nasłonecznienia i uzyskanie jak najkorzystniejszego bilansu cieplnego całego założenia. Domy łączone garażami z tarasami na dachach zestawiono w miękkim, organicznym układzie narastającym tarasowo na wzgórzu, a ich górna kondygnacja została głęboko nadwieszona nad niższą, co w efekcie zapewniło im odpowiedni kąt padania promieni słonecznych. Przestrzeń mieszkalną ujętą w ramy dynamicznie podciętych od frontu kubików wykonano z drewnianych prefabrykatów i osadzono na betonowym cokole tworzącym przyziemie całego układu. Pełni on funkcję podwaliny łączącej właściwe dzieło architektoniczne z podłożem. W zagłębionej w ziemi części założenia zlokalizowano garaż i pomieszczenia pomocnicze. Drewniana konstrukcja piętra składająca się z dwóch ścian, między które mechanicznie wtłoczono warstwę izolacyjną, zapewnia odpowiednią szczelność obiektu. Największym doskonale zaizolowanym przeszkleniem otwiera się na żywioł nieba – słońce. W obiekcie zastosowano zbilansowaną wentylację i pompy ciepła [296].

Coraz częściej budownictwo pasywne wkracza do kwartałów zabudowy śródmiejskiej i stanowi niejednokrotnie znaczące zróżnicowanie charakteru pierzei ulic i wewnętrznych kwartałów. Lærernes Hus – budynek Norweskiej Unii Edukacji i centrum konferencyjne, położony przy Osterhausgate 4 w Oslo (arch. Element Arkitekter AS, projekt artystyczny Jorunn Sannes, arch. wnętrz Elizabeth Bjørge, realizacja 2009) spełnia wiele norm oszczędnego zużycia energii. Jego nietypową fasadę tworzy szklana ściana stanowiąca transparentną kurtynę z artystycznym zdobieniem przypominającym tatuaż autorstwa Jorunna Sannesa. Rozwiązanie takie sprawia, że budynek stał się wizytówką Norweskiej Unii Edukacji, a oryginalny nadruk na szkle, poza tym, że pełni funkcję użytkową – jest niestandardową żaluzją, która wpływa na energooszczędność obiektu [269, s. 52].

W przedstawionych przykładach ukazano różnorodność rozwiązań energooszczędnych – od tych opartych na zaawansowanych technologiach, po wykorzystujące w przemyślany sposób naturalne procesy zachodzące w naturze. Przyszłość pokaże, które z nich okażą się najbardziej odpowiednie dla przyrody i człowieka stanowiącego jej niepodzielną część.

Ostatnią grupą realizacji zaliczanych do ekoform są ekologiczne projekty artystyczne – tzw. ekorzeźby.

5.4.2.5. Ekorzeźby

Pojęcie ekorzeźba (ang. *eco art sculpture*) dotyczy zjawisk obecnych we współczesnej sztuce. Ekologiczność ekorzeźb może wynikać z materiału, z którego zostały zrobione (chodzi o te pochodzące z recyklingu i te naturalne – biodegradowalne, dostępne w naturalnym środowisku, np. powstałe z lodu czy organicznej materii), lub może odwoływać się do idei leżącej u podstaw ich formy. Wyrażają więc one naturę w sposób bezpośredni lub pośredni – a wszystko w celu uwrażliwienia obserwatora na żywe, wymagające uwagi i troski naturalne otoczenie.

Ekorzeźby powstawały w Norwegii już w latach 90., kiedy artyści zaczęli stosować materiały inne niż tradycyjne, łącznie z uzyskiwaniem ich z odpadów – przykładem są realizacje Jona Gundersena. Tworzywo rzeźb jego autorstwa to „przedmioty jednorazowego użytku nowoczesnego społeczeństwa”. Prace te określa się jako „ironiczne i przejmujące transformacje uzyskane w drodze recyklingu odpadów” [280, s. 1].

Należy tu wymienić również Kjartana Slettemarka, którego twórczość z pogranicza sztuki, rzeźby i instalacji przejawia się w wielkowymiarowych, pełnych ekspresji dziełach tworzonych z lalek i figur (wykonanych z materiałów, także pochodzących z odpadów).

Z kolei nietypowa kolekcja przedmiotów codziennego użytku składająca się na ekspozycję w starym garażu w Muzeum Polarnym w Andenes – Wyspa Muzeów (norw. Øymuseet, art. Raffael Rheinsberg, realizacja 1992) to rodzaj „lustra, które mówi nam, jak żyjemy”³²⁸. Zgromadzone przedmioty są zapisem wiedzy o kulturze i związanych z nią ludziach. Wiele eksponatów to porzucone przez użytkowników rzeczy pozyskane przez artystę podczas penetrowania wyspy. Realizacja jest rodzajem „memento” – ma prowadzić do refleksji, jak należy żyć w harmonii z naturą [284].

Wśród realizacji zaliczanych do *eco art sculpture* znajdują się rzeźby będące formami efemerycznymi i zjawiskami artystycznymi (nazywane happeningami). Wyrażają one złożone relacje człowieka wobec natury i mają wymowę głęboko ekologiczną. Pojawiają się symultanicznie w przestrzeni naturalnej lub uwarunkowanej kulturowo, aby wstrząsnąć widzami i zniknąć (z wyraźną intencją przemodelowania jego świadomości ekologicznej). Przede wszystkim trzeba tu wymienić Lise Wulff, autorkę cyklu prac pod wspólnym tytułem *Krzyk natury* (ang. *Scream from nature*) bazujących na motywie dramatycznie wykrzywionej w krzyku twarzy z obrazu Edwarda Muncha *Krzyk* (ang. *The Scream*, norw. *Skrik*). Pierwszy wizerunek – współczesna interpretacja znanego motywu, powstał przed Ratuszem w Oslo (realizacja 2012), uformowano go z 3000 płonących lampek. Kolejny, o wymiarach 70 m × 50 m, zbudowany z ludzkich ciał pojawił się na boisku piłkarskim Ekebergsletta nad Oslofjordem, również w Oslo (realizacja 2013). Następna rzeźba stanowiąca mocny

³²⁸ „Han viser oss de tingene vi bruker i arbeid og fritid, og holder dermed opp et speil som forteller oss hvordan vi lever” [M. Jaukkuri, za: [284]].

akcent w norweskiej leśnej scenerii wykonana została z kawałków desek pochodzących z odzysku (realizacja 2013). Dzieło powstało przy współpracy artystki z organizacją ekologiczną NGO Belloma na okoliczność muzycznego festiwalu Hovefestivalen i obchodów 150 rocznicy ukończenia słynnego obrazu Muncha [328].

Pewną formą ekorzeźby, powstającą cyklicznie w Norwegii, są dzieła sztuki budowane ze śniegu w ramach corocznego festiwalu lodowych rzeźb Snøskulptur w Hovden, w archipelagu Vesterålen, oraz w Svolvær, w archipelagu Lofoty³²⁹.

Artystą, którego prace zaliczane są do *eco art sculpture*, a stanowią antytezę do tradycyjnie kształtowanej przestrzeni architektonicznej, jest Per Kristian Nygårds. Tworzone przez niego formy z pogranicza rzeźby i instalacji to budowane z organicznej materii fragmenty naturalnego krajobrazu wprowadzane przez autora do architektonicznych wnętrz. Jego najważniejsza realizacja *Not Red But Green* określana jako *grassy installation* eksponowana jest w galerii *NoPlace* w Oslo (realizacja 2014). Stanowi ją kaskadowo wymodelowana forma, o kształtach pagórkowato sfalowanej, zielonej, żywej łąki. Wypełnia ona całe pomalowane na biało pomieszczenie i łagodnie spływa do foyer galerii. Tematem prac artysty jest relacja między architekturą i naturą stanowiąca tworzywo dla jego pełnych ekspresji rzeźb [291].

Osobną grupę projektów obejmują realizacje powstałe w ramach projektów: *Skulpturlandskap Nordland* i *Skulpturstopp*, które w warstwie ideowej miały uwrażliwiać obserwatora na naturalne otoczenie, m.in. przez przedstawianie rytmów, cykli i różnych procesów zachodzących w przyrodzie. W ramach *Skulpturlandskap Nordland* mieszczą się projekty: *Dom Wiatru* Sissel Toolars w Alstahaug, *Gniazdo* Luciana Fabra na wyspie Vedøya, *Stella Maris* Steinara Christiansena w Hamarøy, *Dziś, jutro, zawsze* Kari Caven w Beiarn, *Oko w kamieniu* Anish Kapoor w Hustad, *Siedem punktów magii* Martti Aiha w Skånland, *Bez tytułu* Pera Bardaya w Fauske, *Nowa rozmowa* Kain Trapper na wyspie w archipelagu Vega i *Bez tytułu* Dana Grahama w Vågån³³⁰.

W ramach projektu *Skulpturstopp* są to dwie realizacje, które można zaliczyć do ekorzeźb – *Norwegian Wood Lattice Bisectet By Curred 2-way-mirror* (autor Dan Graham, realizacja 2010) oraz *Herd* (autorka Gitte Dæhlin), obie zlokalizowane we wschodniej Norwegii, w dolinie Gudbrandsdalen (pierwsza przy jeziorze Lemonsjøen w Vågån, druga – w Sør-Fron, przy rzece Gudbrandslågen).

Norwegian Wood Lattice Bisectet By Curred 2-way-mirror to rzeźba instalacja – podobnie jak w temacie w Vågån zbudowana z drewna i szkła forma odbija w ekranach (lustrach) otoczenie: jezioro, drzewa, ażurowe elementy własnej konstrukcji oraz stałe i przemieszczające się obiekty. Zamierzonym efektem lustrzanych wizerunków krajobrazu i zachodzących w nim naturalnych procesów jest pogłębiona refleksja obserwatora. Dzieło sztuki staje się instrumentem, dzięki któremu postrzegana jest natu-

³²⁹ Więcej na ten temat w p. 2.6.1.

³³⁰ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.2.

ra w odbiciu i sam obserwator jako jej część [289, 321]. Podobna idea obecna jest w rzeźbach z cyklu *Jesteś tutaj / Jesteś tutaj* autorstwa Ann Kristin i Grethe Irene Einarsen w Alstahaug³³¹.

Na koniec warto jeszcze wymienić unikatową realizację zatytułowaną *Herd* (norw. *Flokk*) autorstwa Gitte Dæhlin (realizacja 2012). To grupa rzeźb, która powstała w malowniczym krajobrazie Sør-Fron, w bezpośrednim sąsiedztwie rzeki Gudbrandslågen i farmy Sygard Grytting. Dwadzieścia jeden figur o ludzkich, stylizowanych, wąskich kształtach, niczym kiełkujące do słońca rośliny zdają się wyrastać ze świeżo zaoranego pola i zwracać się w kierunku rzeki. Wykonane z brązu rzeźby, o szklanych oczach, są kopiami form pochodzących z Meksyku³³². Pierwowzory wykonane były z gliny wzmocnionej stalową konstrukcją. Figury z Sør-Fron wydają się być pozornie podobne. W rzeczywistości różnią się między sobą, co sprawia, że każda z nich jest wyjątkowa i niepowtarzalna. Ich autorka dopatrywała się środowiskowego i kulturowego podobieństwa między Meksykiem a Norwegią, przejawiającego się szczególnie w górzystych krajobrazach oraz muzyce i mitach. Wysokie, smukłe formy rzeźb doskonale komponują się z tłem – otoczoną górami, zieloną doliną – Gudbrandsdalen. Symbolizują proces wzrostu, uniwersalną zasadę obecną w całej naturze, która przez wieki stanowiła inspirację dla norweskich wierzeń, mitów i pieśni [289, 321].

Ekorzeźby tworzone w Norwegii wyrażają i promują ekologiczny sposób życia.

Uwrażliwiają tym samym podmiot na przyrodnicze otoczenie i alarmują gdy granice równowagi ekologicznej w lokalnym ekosystemie są naruszane lub ekstremalnie przekraczane. W kontekście sztuk plastycznych zaprzeczają helleńskiemu mitowi rozdzielności wytworów artystycznych człowieka od natury. Obie dziedziny rzeźba i natura płynnie przechodzą jedna w drugą dzięki zastosowanej formie dzieła i użytym do jego wykonania materiałom biodegradowalnym, często o pochodzeniu organicznym. Nadają one wykreowanym kształtom cech ożywionego bytu funkcjonującego w środowisku na zasadzie komplementarnego elementu w złożonej i zróżnicowanej kompozycji.

³³¹ Więcej na ten temat w podrozdz. 3.5.

³³² Gitte Dæhlin (1956–2012) – norweska artystka przebywająca w Meksyku (1978–2012). W swojej twórczości inspirowała się motywami obecnymi w rdzennej kulturze Meksyku, tworzyła rzeźby z materiałów organicznych oraz dzieła z zakresu rysunku i malarstwa [289].

6. Podsumowanie

W pracy ukazano fenomen norweskiej architektury wynikający z jej rzeźbiarskości i głębokich relacji z naturą. Przedstawiono proces kształtowania się tych cech, dziś postrzeganych jako typowo narodowe – omówiono ich źródłowość, ze szczególnym podkreśleniem wpływu myśli filozoficznej oraz uwarunkowań środowiskowych i kulturowych kraju. Wykazano, że tożsamość norweskich obiektów architektonicznych wynika w dużej mierze z naturalnych form obecnych w różnorodnie ukształtowanych krajobrazach, które określa dynamiczne współwystępowanie wertykalności (gór) i horyzontalności (morza). Prawdopodobnie ta widoczna jest szczególnie na zachodnim wybrzeżu kraju, gdzie zatoki morskie – fiordy wcinają się daleko w głąb wypiętrzonego, górskiego obszaru. Dla porównania w innych państwach skandynawskich, takich jak Dania i Finlandia, topografia terenu zdefiniowana jest przez dominujące tam kierunki horyzontalne – niziny z licznymi jeziorami i lasami. Finowie nazywani są nawet z tego powodu „ludźmi lasu”, ponieważ wydzielają w granicach leśnych obszarów wewnętrzne przestrzenie, w których obrębie kreowane są założenia architektoniczne. Specyficzne uwarunkowania geograficzne i środowiskowe Norwegii sprawiły natomiast, że zarówno architektura, jak i sztuka rozwijały się przez lata w odizolowanych od siebie, często bardzo odmiennych lokalnych środowiskach, co stymulowało różnorodność form i wzorników oraz wspierało kulturową odrębność. W efekcie tego norweska kultura mimo burzliwej przeszłości kraju związanej z licznymi inwazjami i długoletnim obcym panowaniem (duńskim i szwedzkim) czerpała i asymilowała z innych kręgów kulturowych tylko takie wartości, jakie służyły jej rozwojowi, z zachowaniem i troskliwą ochroną własnej, nienaruszalnej tożsamości. Christian Norberg-Schulz wyraźnie akcentuje tę narodową cechę i w celu przybliżenia fenomenowi rzeźbiarskości norweskich form trafnie określa Norwegów „ludźmi drzew” – wskazuje na obecną w proponowanych przez nich rozwiązaniach przestrzennych pewną pokrewną idei drzewa interpretację otoczenia. Wprawdzie po części można dopatrywać się w tym skojarzeniu duńskiego odczucia formy wynikającego z konstrukcji, w szczególności przy szkielecie drewnianym, jednak konsekwencją nie jest (jak w Danii, a także w Szwecji i Finlandii) wtórna struktura wykończeniowa o charakterze dekoracyjnym, a rzeźbiarskość – cecha struktury architektonicznej lub tektoniki formy, w której konstrukcja i plastyczny charakter elewacji stanowią integralny

układ. Najwyraźniej zasada ta czytelna jest w tradycyjnym budownictwie. Na rozwinięciu kombinacji dwóch podstawowych zasad konstrukcyjnych *laft i stav* opiera się bogactwo współczesnych rozwiązań przestrzennych. Dodatkowo ważnym czynnikiem mającym wpływ na obecny charakter norweskiej architektury był odmienny niż w Danii i Szwecji fundament kulturowy. Szwecja pozostawała przez długie lata pod silnym wpływem totalitarnej Danii. Stąd architektura obu państw rozwijała się na fundamencie kultury miejskiej. Efektem tego była tendencja do rozwiązywania zespołów zabudowy w formie odrębnych, samoistnych układów, właściwych kwartałom miejskim. Norweska architektura natomiast kształtowała się na fundamencie kultury wiejskiej, z rozproszonym w krajobrazie osadnictwem o tradycyjnych formach i kolorystyce zabudowy farmerskiej. Formuła samoistnych, generowanych od nowa osiedli była niepopularna. Tym bowiem, co wspierało fenomen rzeźbiarskości form przestrzennych, było występowanie ciągłości przestrzennej miejsca. Łączyła się ona bezpośrednio z ochroną i ciągłym przetwarzaniem istniejącej już tkanki zabudowy i w krajobrazie otwartym, i w zurbanizowanym. We współczesnych realizacjach każda nowa forma zdaje się wyrastać na bazie poprzedniej – tym samym wspiera ideę miasta organicznego jako rewaloryzacja i twórcza transformacja wcześniejszych struktur. Jest nią również umiejętne dopełnianie zabudowy miast i przedmieść przez celowe wplatanie w nią nowych inwestycji doskonale przenikających się z już istniejącymi. Aktywny udział w ostatnich latach artystów i architektów zagranicznych, takich jak: Steven Holl, Renzo Piano, Louise Bourgeois czy Antony Gormley, przyczynił się do odświeżenia postrzegania relacji architektura i rzeźba wobec natury. W ich unikatowych pracach pojawiają się nie tylko motywy o charakterze uniwersalnym, lecz także bezpośrednio nawiązujące do norweskich krajobrazów i kultury.

W przedstawionej dysertacji zaprezentowano różne formy przejawiania się rzeźbiarskości – od projektów artystycznych i instalacji z pogranicza rzeźby i architektury, przez struktury wieloelementowe o cechach rzeźbiarskich kompozycji, a także wielokokubaturowe obiekty o niepowtarzalnym wyrazie artystycznym, po transformacje krajobrazu ewoluujące w kierunku ekostruktur. Do tego rozróżnienia wprowadzono podział na realizacje w krajobrazie otwartym i zurbanizowanym, charakteryzujące się różnorodnymi uwarunkowaniami środowiskowymi i historyczno-kulturowymi. W analizie przyjętych założeń dostrzega się pewną wspólną dla nich wszystkich cechę – niezależnie od prezentowanej skali obecne są w nich (przenikające się na podobieństwo nordyckiego splotu) dwa światy: architektury i sztuki, które pozostają w strukturalnych związkach z otaczającą je naturą, jej kształtami, rytmem i holistycznym porządkiem. Tak kształtowane dzieło architektoniczne staje się, w świetle filozoficznej myśli Martina Heideggera, połączeniem pierwiastka boskiego (pochodzącego z ponadczasowego świata idei) i ziemskiego – w konsekwencji tego połączenia to zbudowany z materii nowy element dodany do struktury przestrzennej miejsca, dzięki któremu jego charakter staje się bardziej czytelny.

Intencją autorki było ukazanie, że rzeźbiarskość form plastycznych i architektonicznych może być świadomie kształtowana dzięki zintegrowanemu projektowaniu i działaniu, czego najlepszym dowodem są zaprezentowane w pracy norweskie projekty prośrodowiskowe: Skulpturlandskap Nordland, Skulpturstopp, National Tourist Routes (norw. Nasjonale turisveger), Norwegian Wood, Parki Rzeźb oraz prężnie rozwijający się w ostatnich latach ruch ekowiosek i wiosek kulturowych (tematycznych), a także transformacje i rewitalizacje terenów przemysłowych i portowych w strefach przybrzeżnych miast w wielofunkcyjne centra o charakterze usługowym, mieszkalnym, kulturotwórczym i rekreacyjnym. Działania te zarówno doskonale podkreślają narodową tożsamość Norwegów oraz ich bliskie związki z naturą i rodzimą kulturą, jak i budzą różnorodne skojarzenia – od tych najprostszych związanych ściśle z konkretnym miejscem, osobą, wydarzeniem czy przeznaczeniem obiektu, po te bardziej uniwersalne jak powszechne motywy doświadczenia świata wspólne wszystkim ludziom, niezależnie od ich rasy i pochodzenia. W szerszym kontekście przestrzennym mogą one wspierać rozwój infrastruktury kraju, stać się środkiem do rozwoju turystyki i niejednokrotnie marką miast i inwestycji. A w perspektywie środowiska lokalnego mogą stymulować rozwój regionalny i przyczyniać się do ożywienia i podniesienia atrakcyjności miejsca, sprzyjać budowaniu tożsamości grup społecznych, co łączy się ściśle z reaktywacją lokalnych wspólnot na rzecz podniesienia jakości środowiska mieszkaniowego i kulturowego oraz z dbałością o naturalne otoczenie i uwrażliwienie na inne formy życia.

Chociaż ze względu na unikatowość norweskich rozwiązań przestrzennych wyrosłych na bazie rodzimej natury i kultury wątpliwa byłaby sugestia prostej implantacji norweskiej idei na grunt polski³³³ – należałoby zachęcać projektantów do upowszechniania tak charakterystycznej dla Norwegów pogłębionej refleksji nad relacjami, jakie łączą architekturę, rzeźbę i krajobraz, prowadzącymi do harmonijnego wkomponowywania nowych obiektów, bez względu na ich wielkość, w istniejący kontekst przestrzenny. Byłoby to zasadne zwłaszcza w krajobrazie otwartym.

Kluczową inspiracją dla polskich architektów może stać się rzeźbiarskość form (leżąca u podstaw większości norweskich rozwiązań przestrzennych) związana z odpowiednią artykulacją obiektów oraz ich organiczną strukturalnością i głębokimi związkami z otoczeniem. Projekty te powinny się stać zamierzonym procesem two-

³³³ Takie działania miały już miejsce w przeszłości. W ich efekcie pojawiły się w krajobrazie regionu Sudetów: oryginalny kościółek Vang stavkirke z XII w. (obecnie Świątynia Wang) w Karpaczu (1844) – pochodzący z miejscowości Vang w Norwegii, Pawilon Norweski (obecnie restauracja w parku Norweskim) w Cieplicach Śląskich Zdroju (1909) – wierna kopia budynku restauracji Frognersteren w Oslo (1867, przebudowa 1889) i zespół siedmiu (docelowo dziewięciu) apartamentowców „Norweska Dolina” w Szklarskiej Porębie wzorowany na architekturze norweskiej (2013). Godne odnotowania jest również to, że w okresie kształtowania się państwa polskiego istniał udokumentowany wpływ kultury wikingów, o czym świadczą relikty archeologiczne z osad Jomsborg (wyspa Wolin) i Truso (k. Elbląga) z IX–XI w. Oraz odkryte w 2007 r. cmentarzysko w Bodzia (k. Włocławka) datowane na X/XI w.

rzenia miejsc i ich przemyślanych wzajemnych powiązań (dróg), poprzedzonym wnikliwą analizą i interdyscyplinarnym podejściem co do ich budowy i złożonych relacji z naturą. W perspektywie środowiska lokalnego realizacje takie mają szansę stać się komplementarną częścią krajobrazu, pełnić funkcję świadka i medium informacji o danym miejscu jako wyrażenie elementów natury, zintensyfikowanie i ukierunkowanie spektrum percepcji przestrzeni lub odwołanie się do związanych z nimi ideami, osobami i wydarzeniami z przeszłości, co w efekcie może przyczynić się do stworzenia „przestrzeni akcji” dla miejscowej społeczności. Dodatkowo projekty te mogą wytyczać szlaki tematyczne oraz zapewniać wielość różnorodnych wglądów w otoczenie, a dzięki temu uwrażliwiać odbiorców na naturę i krajobraz. Szczególnie interesujące – zwłaszcza w perspektywie budowania narodowej tożsamości, a także umacniania związków z naturą i rodzimą kulturą – wydają się takie przedsięwzięcia, jak: Parki Rzeźb i obiekty o rzeźbiarskich cechach pełniące funkcje Muzeów Narodowych, które stanowią rozpoznawalny znak miejsca i niejednokrotnie jego przestrzenną dominantę. Rozwinięciem tej idei w większej, urbanistycznej skali są wioski tematyczne, których istotę tworzy *genius loci*, co sprawia, że każda z nich jest niepowtarzalna i unikatowa.

Możliwość zastosowania w środowiskowym projektowaniu architektonicznym koncepcji ekostruktury (ekowioski i ekostruktury miejskiej) jako formy osiedleńczej będącej integralną częścią miejsca i stanowiącej elementarny poziom organizacji struktur społeczno-przestrzennych w obrębie lokalnego ekosystemu wydaje się być ponadkulturowym i priorytetowym zadaniem. Zachowanie równowagi w globalnym ekosystemie wymaga bowiem zrównoważenia w lokalnych środowiskach całej planety, poczynając od najniższego poziomu (chodzi o interakcje między pojedynczymi, zindywidualizowanymi elementami), a skończywszy na bardziej złożonych zależnościach strukturalnych, reprezentujących wyższy stopień zróżnicowania. To właśnie działania oddolne, do których zaliczane są również transformacje i rewitalizacje dawnych terenów przemysłowych i portowych w nowe funkcje z zachowaniem odpowiedniej skali przedsięwzięcia, są przykładem rzeźbienia całych krajobrazów w celu uzyskania zrównoważonych i komplementarnych z naturalnym otoczeniem układów. Koncepcje te powinny wspierać realizacje ewoluujące w kierunku obiektów, tzw. ekoform, przy których kształtowaniu uwzględnia się czynniki środowiskowe, charakter zastosowanego ekologicznego tworzywa budowlanego i rodzaj technologii wykonania. W grupie tej powinny znaleźć się również ekorzeźby – projekty artystyczne wspierające budowanie harmonijnych więzi między człowiekiem, architekturą i naturą przyczyniające się do propagowania i umacniania świadomości ekologicznej. Sztuka bowiem, wspierająca naturę w jej nieustannej konfrontacji z wytworami ludzkiej działalności, jest czymś niezwykle ważnym i inspirującym, nie tylko dla artystów i architektów, lecz także – a może nawet przede wszystkim – dla szerszego grona odbiorców. I tak w odczuciu zwykłego człowieka postrzegającego na przykład kompozycję rzeźbiarską Gitte Dæhlin w dolinie Gudbrandsdalen pojawia się możliwość otwarcia całkiem nowej przestrzeni percepcji, w której granice między różnymi kultu-

rami i formami życia staną się płynne i przekraczalne. Te poruszające do głębi rzeźby z Sør-Fron o błyszczących, szklanych oczach, rysujące się na tle ośnieżonych górskich szczytów w jednej chwili mogą skojarzyć się z kulturą meksykańską, w innej – z norweską; podobnie ich smukłe, węzowate kształty raz wydadzą się być ludzkimi, innym razem zwierzęcymi, by ostatecznie przyjąć formy stylizowanych, roślinnych pędów wyciągających się sprężysto ku słońcu. Wszystko to skłania do refleksji, że całość otaczającego nas życia jest jednością, a architektura i rzeźba wydają się być istotnym medium tę jedność akcentującym i otwierającym nowe obszary rzeczywistości wartę poznania i przebadania.

Bibliografia

- [1] AARONAES L., *Norsk Funkis*, JM Stenevsens Forlag, Oslo 2007.
- [2] ABRAM D., *Ekologia głębi*, „Dzikie Życie” 2011, nr 7/8 (25/26), <http://pracownia.org.pl/dzikiem-zycie-numery-archiwalne,2306,article,5348> [data dostępu: 16.03.2013].
- [3] ACHRAMOWICZ R., *Podłoże kulturowe przemian*, w: *Architektura współczesna wobec natury*, L. Nyka (red.), Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2002.
- [4] ALBREKTSSEN L., LEXOW J.H., JOHNSEN B.W., *Skulptur i Stavanger*, Stavanger kommune, Stavanger 1986.
- [5] ALLAN T., *Wikingowie. Życie, legendy, sztuka*, National Geographic, Warszawa 2003.
- [6] ANCHOR L., HAVRAN J., *The Norwegian Stave Churches*, Arfo, Oslo 2005.
- [7] ANCHOR P., *Hardanger og Fjorden*, Arfo, Oslo 2005.
- [8] ANCHOR U., GRØNVOLD U., HAVRAN J., SØRENSEN G., *Rådhuset i Oslo: Nasjonens storstue*, Arfo, Oslo 2000.
- [9] ANDERSEN D., *100 års målene – rapport fra et samfunnsekspersiment*, Flux forlag, Oslo 2009.
- [10] AS D., *Norske boliger*, NBI, Oslo 1971.
- [11] BABORSKA-NAROŻNY M., *Projektowanie uwzględniające rozbiórkę – kształtowanie nieuniknionego*, „Czasopismo Techniczne” 2011, 4-A/2, z. 14 (r. 108), s. 7–11.
- [12] BAKKE-KLØSTERUD CH., *Økolandsby på norsk – samhandling med kommunen i to økolandsby-prosjekt på Østlandet*, Universitetet i Tromsø, Våren 2010.
- [13] BAKKEN A., *Nidarosdomen – en pilegrimsvandring*, Aschehoug, Oslo 1997.
- [14] BANG J.M., *Growing Eco Communities. Practical Ways to Create Sustainability*, Floris books, Edynburg 2007.
- [15] BARUCKI T., *Architektura Norwegii*, Arkady, Warszawa 1982.
- [16] BAUMANN K., *Śnieżny szczyt*, „Architektura & Biznes” 2009, nr 2, s. 40–51.
- [17] BEARDSLEY J., *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*, Abbeville Press, New York 1989.
- [18] BEDNAROWICZ R., *Sztuka Aborygenów*, Galeriar, Poznań 2004.
- [19] BERGE B., *Byggematerialenes økologi*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1992.
- [20] BERGE B., *Bygnings materialenes økologi*, Scandinavian University Press, Oslo 1992.
- [21] BERGE B., *De siste syke hus*, Universitetsforlaget, Oslo 1988.
- [22] BERG K., *Norges kunsthistorie*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1983.
- [23] BERGLUND H., *Naturnära i Hestra*, „Bostad” 2007, Måndag 18 juni, s. 4–6.
- [24] BERRE N., *Odkrycia*, w: *Współczesna architektura norweska 2005–2010*, M. Rydiger, Ł. Galusek (red.), mil studio, Kraków 2012, s. 8–21.
- [25] BERSVENDSEN A., *Uvaerskunst i Skjerstad*, „Nordlands Framtid” 1993, 25 października.
- [26] BERTSEN B., *Vindindustriens ødelegelser i internasjonalt perspektiv*, <http://kulturverk.com/2013/04/18/vindindustriens-odelegelser-i-internasjonalt-perspektiv/> [data dostępu: 14.05.2014].
- [27] BJERK A., BJØRGE E., *Samelandssenteret*, „Byggekunst” 1990, nr 8, s. 449–451.
- [28] Bjørbekk & Lindheim AS, *The Nansen park*, „AREA” 2011, nr 116, s. 18–19.

- [29] BJØRGE E., BORVE A.B., *Klimatilpassa boliger i Fuglenesdalen*, „Byggekunst” 1989, nr 4, s. 256–259.
- [30] BLYSTAD K., *Skulptur*, Kunstforening, Oslo 1994.
- [31] BØKESTAD H., *Architektura i Arktis*, „Byggekunst” 1998, nr 6, s. 38–47.
- [32] *Bred økologi. En tverrfaglig utfordring*, J. Semb-Johansson, L. Hansen, I. Mysterud (red.), Cappelen, Oslo 1993.
- [33] BREIVIK B., *Vortex: works in progress: Bård Breivik (nye skulpturer og installasjoner) new sculptures and installations*, Nasjonalmuseet for Kunst Arkitektur og design, Oslo 2005.
- [34] BRENDELAND G., KRISTOFFERSEN O., *Svartlamoen house*, „Arkitektur i Norge” 2006, nr 1, s. 28.
- [35] BRENDELAND G., KRISTOFFERSEN O., *Svartlamoen house*, „A10” 2005, nr 4, s. 46–48.
- [36] BRENDELAND G., KRISTOFFERSEN O., *Svartlamoen house*, „Byggekunst” 2004, nr 6, s. 26–27.
- [37] BRENDELAND G., KRISTOFFERSEN O., *Svartlamoen house*, „Byggekunst” 2005, nr 6, s. 1, 26–30.
- [38] BRENDELAND G., KRISTOFFERSEN O., *Svartlamoen nursery*, „Arkitektnytt” 2007, nr 7, s. 16.
- [39] BRENDELAND G., KRISTOFFERSEN O., *Svartlamoen nursery*, „Arkitektur N” 2008, nr 8, s. 58–43.
- [40] BRENDELAND G., KRISTOFFERSEN O., *Villa Nielsen/Borgen*, „Arkitektur N” 2009, nr 1, s. 22–25.
- [41] BRESSON T., BRESSON J.-M., *Maisons de bois Architectures scandinaves*, Bordas, Paris 1986.
- [42] BROCHMANN O., *Bygget i Norge: en arkitekturhistorisk beretning*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1981.
- [43] BUGGE G., *Stave churches in Norway: introduction and survey*, Dreyer, Oslo 1983.
- [44] BUGGE G., NORBERG-SCHULZ CH., *Early wooden architecture in Norway*, Zed Books, London 1990.
- [45] BUTTERS CH., *Housing and timber construction in Norway: status, trends and perspectives for sustainability*, w: *Eco-House North*, K. Kuismanen (red.), Painotupa Oy, Oulu 2007.
- [46] BUTTERS CH., FINN Ø., *Bygg for en ny tid*, NABU, Oslo 2000.
- [47] CHRISTENSEN A.L., *Den norske byggeskikken: hus og bolig på landsbygda fra middelalder til vår egen*, Pax Forlag, Oslo 1995.
- [48] CIELĄTKOWSKA R., *Sacrum północy*, „Architektura & Biznes” 2004, nr 11, s. 40–45.
- [49] CISEK E., *Archetype and community character of the nest residential building development*, „Architectus” 2011, nr 1(29), s. 35–46.
- [50] CISEK E., *Architektura socjalna w Norwegii*, w: *Habitaty – Architektura socjalna*, Z. Bać (red.), Oficyna Wydawnicza PWr., Wrocław 2014, s. 136–145.
- [51] CISEK E., *Arktyczne wspólnoty wyspy Magerøya jako przykład rekonstrukcji wcześniejszych struktur przestrzennych i reaktywacji lokalnych społeczności*, „Architectus” 2015, nr 1(41), s. 87–96.
- [52] CISEK E., *Dźwięk w architekturze – naturalne rezonatory i interaktywne projekty multimedialne*, w: *Dźwięki architektury*, A. Kłopotowska (red.), Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok 2015, s. 64–76.
- [53] CISEK E., *Mieszkaniowe struktury przestrzenne i społeczne w norweskich założeniach gniazdowych*, „Architectus” 2005, nr 1–2(17–18), s. 87–95.
- [54] CISEK E., *Norweskie katedry – jako przykład na nowo konstruowanej przestrzeni sacrum*, „Czasopismo Techniczne” 2011, 4-A/2, z. 14, r. 108, s. 74–79.
- [55] CISEK E., *Norweskie zespoły gniazdowe w kontekście „głębokiej ekologii” Arne Næss*, „Architectus” 2013, nr 1(33), s. 53–62.
- [56] CISEK E., *Ochrona i rozwój – architektura proekologiczna Norwegii*, w: *Habitaty Pro-Eko-Logiczne*, Z. Bać (red.), Oficyna Wydawnicza PWr., Wrocław 2010, s. 184–192.
- [57] CISEK E., *Opera Narodowa w Oslo jako znak miejsca i droga w wędrówce ku iluminacji*, „Czasopismo Techniczne” 2008, 6-A, z. 15, r. 105, s. 267–272.
- [58] CISEK E., *Pilegrimsleden i środowiska kulturowe Norwegii*, „Architectus” 2008, nr 1(23), s. 73–80.
- [59] CISEK E., *Przestrzeń egzystencjalna w norweskich założeniach mieszkaniowych*, w: *Psychologia organizacji przestrzeni środowiska mieszkaniowego. Habitaty 2003*, Z. Bać (red.), Oficyna Wydawnicza PWr., Wrocław 2004, s. 107–119.

- [60] CISEK E., *Rozwój zrównoważony państw skandynawskich*, w: *Habitaty – zrównoważony rozwój środowiska mieszkaniowego*, Z. Bać (red.), Oficyna Wydawnicza PWr., Wrocław 2011, s. 120–129.
- [61] CISEK E., *Równowaga i harmonia jako piękno współczesnej architektury Norwegii*, „Czasopismo Techniczne” 2007, 6-A, z. 13, r. 104, s. 197–201.
- [62] CISEK E., *Sculpture in norwegian architecture – architectonic work*, „Architectus” 2009, nr 1–2(25–26), s. 79–88.
- [63] CISEK E., *Skandynawska fenomenologia architektury a witruwiańska triada*, „Czasopismo Techniczne” 2009, 1-A, z. 7, r. 106, s. 206–211.
- [64] CISEK E., *Współczesne Oslo – „serce miasta” na granicy gór i morza*, „Czasopismo Techniczne” 2008, 2-A, z. 7, r. 105, s. 107–113.
- [65] CISEK E., *Zapisy przestrzeni architektonicznej jako odwzorowanie procesów zachodzących w naturze*, w: *Definiowanie przestrzeni architektonicznej*, M. Misiągiewicz, D. Kozłowski (red.), Politechnika Krakowska, Kraków 2013, s. 68–72.
- [66] COELHO P., *Być jak płynąca rzeka. Myśli i impresje 1998–2005*, Świat Książki, Warszawa 2006.
- [67] COLD B., GUNNARSHAUG J., HIORTØY E., RAAEN H., *Nye boligformer en eksempelsamling*, Tapir, Trondheim 1984.
- [68] CZCZO L., HAVRAN J., *The Golden Age of Trondheim – Gullarder 1760–1860*, Arfo, Oslo 1997.
- [69] DAHLMAN I., *National Tourist Route Project, Norway 1997–2015*, „A + U: architecture and urbanism” 2009, nr 10(469), s. 108–137.
- [70] DANBOLT G., *Nidarosdomen, fra Kristkirke til nasjonalmonument*, Andresen og Butenschøn, Oslo 1997.
- [71] DAVSON J., *Ecovillages and the Transformation of Values*, „LØSNET” 2009, nr 61–62, s. 30–31.
- [72] DAVSON J., *Ecovillages Move Into The Mainstream*, „Permaculture magazine” 2008, nr 57, s. 49–52.
- [73] *Detour. Architecture and Design along 18 National Tourist Routes*, N. Berre, H. Lysholm (red.), Forlaget Press, Oslo 2010.
- [74] DEVAL B., SESSIONS G., *Ekologia głęboka. Życ w przekonaniu, iż natura coś znaczy*, Pusty Obłok, Warszawa 1994.
- [75] DOLBY C.-M., HAMMER A., JEPPSSON K.-H., *Rural constructions in Timber*, Swedish University of Agricultural Sciences Department of Farm Buildings, Lund 1988.
- [76] DZIUKOWSKA E., STANISZEWSKI I., *Norwegia*, Pascal, Bielsko-Biała 2008.
- [77] DZIUBEK-HOLLAND M., *Przyroda nie należy do człowieka. Sylwetka i ekofilozofia Arne Næss na tle norweskiej filozofii ekologicznej*, Pracownia na rzecz Wszystkich Istot, Bystra 2004.
- [78] *Ecovillage Living. Restoring the Earth and Her People*, H. Jackson, K. Svensson (red.), Green Books, Dartington 2002.
- [79] EGGEN M., *Håp for gammelskogen?*, <http://kulturverk.com/2014/01/25/hapfor-gammelskogen/> [data dostępu: 15.03.2014].
- [80] EKROLL Ø., *Nidarosdomen – Vestfrontens skulpturer*, Nidaros Domkirkes Restaureringsarbeiders Forlag, Trondheim 2006.
- [81] ELDAL J.CH., HAVRAN J., *Kirke i Norge. Med historiske forbilder 1800–tallet*, Arfo, Oslo 2002.
- [82] ELIADE M., *Obrazy i symbole*, Aletheia, Warszawa 2016.
- [83] ELIADE M., *Sacrum, mit, historia*, PIW, Warszawa 1993.
- [84] ELIADE M., *Traktat o historii religii*, Aletheia, Warszawa 2011.
- [85] ELIASSON E., WEIBEL P., *Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum*, Cambridge MA MIT PRESS, Graz 2001.
- [86] ELLEFSEN K.O., *Detoured Infrastructure*, w: *Detour. Architecture and Design along 18 National Tourist Routes*, N. Berre (red.), Forlaget Press, Oslo 2010, s. 17–27.
- [87] ELLEFSEN K.O., *Detoured Infrastructure. The architecture of the National Tourist Routes*, „AREA” 2011, nr 116, s. 108–135.

- [88] ELLEFSEN K.O., *Vøringsfossen: the remodulation of a tourist icon*, „Scape” 2010, nr 1, s. 20–23.
- [89] ELLINGSEN E., MACDONALD K., *Her på berget*, Cappelen, Oslo 2004.
- [90] ENGEN A., *Gudbrandsdalen: en kulturhistorisk veiviser: historie, landskap, byggeskikk, folketradisjoner*, Arfo, Oslo 2010.
- [91] ENGEN A., HAVRAN J., *Våre vakre Hus, Gudbrandsdalen*, Arfo, Oslo 1994.
- [92] ENGER K., *Hytta mi*, Mittet i Co, Oslo 1946.
- [93] ERIKSEN P.J., KNUTSEN B.E., *Bolliggruppe Nadderud*, „Byggekunst” 1981, nr 8, s. 402–405.
- [94] *Estetyka czterech żywiołów*, K. Wilkoszewska (red.), Universitas, Kraków 2002.
- [95] FAARLUND N., *Var regjering oder norsk natur for a hjelpe milioner av fattige*, <http://kulturverk.com/2013/08/02/var-regjering-oder-norsk-natur-for-a-hjelpe-miljoner-av-fattige/> [data dostępu: 14.04.2014].
- [96] FEHN S., *Hedmarksmuseet På Domkirkeodden, Hamar*, „Byggekunst” 1992, nr 2, s. 139.
- [97] FINDAL W., *Norsk modernistisk arkitektur: om funksjonalismen*, Cappelen, Oslo 1996.
- [98] FLOGSTAD K., *Hus som vil meg Hysa: Snøhetta og det umerkeleg monumentale*, Det Norske Samlaget, Oslo 2004.
- [99] FLORA N., POSTIGLIONE G., *Strategies for living between heaven and earth*, „AREA” 2011, nr 116, s. 4–11.
- [100] FOX W., *Ekologia transpersonalna a różnorodność tożsamości. Trzy podstawy utożsamiania*, „Dzikie Życie” 2010, nr 9(195), <http://pracownia.org.pl/dzikie-zycie-numery-archiwalne,2291,article5158> [data dostępu: 16.03.2013].
- [101] FOX W., *Transpersonal Ecology and the Varieties of Identification*, „The Trumpeter” 1991, nr 8, s. 3–5.
- [102] FRAMPTON K., *The Tectonic Form of Sverre Fehn*, „AREA” 2011, nr 116, s. 12–15.
- [103] FRANK-OBORZYŃSKA E., *Słownik norwesko-polski, polsko-norweski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2006.
- [104] GAUP A., *Gdy wyciągnęłam po nie rękę*, w: *Niewidzialni. Antologia opowiadań norweskich*, M. Sibińska (red.), TRIO, Warszawa 2005.
- [105] GIEDION S., *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- [106] *God utbedring*, Den Norske Status Husbank, Oslo 1986, s. 5–9.
- [107] GOMEZ A.P., *Polyphilo or the dark forest revisited: an erotic epiphany of architecture*, The MIT Press, Cambridge 1992.
- [108] GROMHOLT S.M., *Oslo's Opera*, „A 10 new European architecture” 2008, nr 20, s. 4–5.
- [109] GRØNVOLD U., HAVRAN J., *Priset arkitektur 1904–2000*, Arkitekturforlaget, Oslo 2000.
- [110] GULBRANDSEN O., *Husholdninger i 80 arene*, NBI, Oslo 1986.
- [111] GUNERIUSSEN W., *Aktør, handling og struktur – Grunnlagsproblemer i vitenskapene*, Universitetsforlaget, Oslo 1999.
- [112] GUNNARSJAA A., *Nidaros Domkirke og denks arkitektoniske symbolspråk*, „Religion og livssyn” 1986, nr 4, s. 5–1.
- [113] GUNNERUD B., DALE N.B., LYSGÅRD H.K., LØFGREN A., *Mennesker, steder og regionale endringer*, Tapir, Trondheim 2004.
- [114] *Gustav Vigeland, Sculpture Park and Museum in Oslo*, J. Brun (red.), Normanns Kunstforlag A/S, Oslo 1993.
- [115] HÅGVAR S., *Hvem eier landskapet?*, <http://kulturverk.com/2013/05/10/hvem-eier-landskapet/> [data dostępu: 14.03.2014].
- [116] HALE N., *Embrace of Life: Gustav Vigeland, Skulpturs*, Abrams HN, New York 1969.
- [117] HALSE A., *Passive houses in Norway: innovation systems, social and ecological change 2004–2005*, University of Oslo, Oslo 2005.
- [118] HAMSUN K., *Błogosławieństwo ziemi*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Poznań 1986.

- [119] HARDY J., *Tradycyjna sztuka*, w: *Norwegia*, J. Zaborowska (red.), Mediaprofit, Warszawa 2007, s. 117–127.
- [120] HAUGLID R., *Norwegian stave churches*, Grøndahl Dreyer, Oslo 1977.
- [121] HAUKELAND P.I., *O głębi filozofii i radości życia*, rozm. przepr. A. Rubacha, „Dzikie Życie” 2010, nr 9(195), <http://pracownia.org.pl/dzikie-zycie-numery-archiwalne,2291,article,5156> [data dostępu: 16.03.2013].
- [122] *Häuser aktuell: Logenplätze fürs Naturschauspiel*, „Häuser” 2005, nr 1, s. 10.
- [123] HAVRAN J., *Norske Stavkirke: En guide til de 29 bevarte norske stavkirkene*, Arfo, Oslo 2010.
- [124] HAVRAN J., NORBERG-SCHULZ CH., EYNDEN J. VAN DER, *Sørlandet vare vakre Hus*, Orfeus, Oslo 1996.
- [125] HAVRAN J., NORBERG-SCHULZ CH., SMEBY H.P., *Linje og rom: 20 Norske arkitekter*, Grøndahl Dreyer, Oslo 1993.
- [126] HAVRAN J., TREBBI M., *Bryggen: Heart of Bergen*, Arfo, Oslo 2007.
- [127] HEIDEGGER M., *Being and Time*, Harper & Row, New York 1962.
- [128] HEIDEGGER M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977.
- [129] HEIDEGGER M., *Die Kunst und der Raum*, Erker, St Gallen 1969.
- [130] HEIDEGGER M., *The Origin of the Work of Art*, w: *Poetry, Language, Thought*, Hofstadter, Nowy Jork 1971, s. 41.
- [131] Helen & Hard AS, *The geopark*, „AREA” 2011, nr 116, s. 43–44.
- [132] HØLMERAKK B., *Timberwork: selectet projects, wood technology, the Timber award 1961–1999*, Arkitekturforlaget, Oslo 2000.
- [133] HOLTE E., SANTOS S. DOS, FALDBAKKEN K., *Living in Norway*, Flammarion, Paris 1993.
- [134] HULTMAN M., *Art in Norwegian Public Places*, „Lof” 2009, nr 9, s. 26–34.
- [135] Hurdalssjøen Økologiske Landsby, *Reguleringsplan*, Hurdalssjøen Økologiske Landsby – Gjøding, Oslo 2006.
- [136] IDEM R., *Kształtowanie mikrośrodowiska jako miejsca wspólnoty*, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2014.
- [137] IDZIAK W., *O odnowie wsi*, FWW, Warszawa 2004.
- [138] IDZIAK W., *Wsie tematyczne*, w: *Internet w mojej społeczności*, P. Szczepański (red.), FWW, Warszawa 2005.
- [139] INGEBRIGTSEN S., JACOBSEN O.D., *Økonomi, Natur og Kultur – praktiske eksempler*, Abstrakt Forlag, Oslo 2006.
- [140] JACOBSEN A., *Min tolkning av skulpturen i Hattfjelldal. Omstridt skulptur gleder og forarger*, „Helgeland Arbeiderblad” 1993, 2 stycznia, www.skulpturlandskap.no/kunstverkene/alveborg/omtale/ [data dostępu: 12.05.2016].
- [141] JACOBSEN O., *Økologisk økonomi. Grunnleggende endringer istedent for symptombehandling*, „Bioforsk FOKUS” 2009, nr 4.
- [142] JACOBSEN R., *Halm som byggemateriale*, Litera publikasjon, Tønsberg 1999.
- [143] JACOBSEN R., *Tun, bygninger og økologi*, Landbruksforlaget, Oslo 2001.
- [144] *Jensen & Skodvin: works 1995–2010*, K.O. Ellefsen (red.), Akademisk publisering, Oslo 2010.
- [145] JEWANSKI I., *Farbe – Ton – Beziehung*, w: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, L. Finscher (red.), Kassel & Basel, Bärenreiter 1994.
- [146] JUNG C.G., *Aion, przyczynki do symboliki jaźni*, Wrota, Warszawa 1997.
- [147] JUNG C.G., *Mandala – symbolika człowieka doskonałego*, Brama, Poznań 1993.
- [148] JUNG C.G., *Wspomnienia, sny, myśli*, Wrota, Warszawa 1997.
- [149] KARPIŃSKA M., *Norweskie drewno, Norwegian dream. Drewno we współczesnej architekturze norweskiej*, „Architektura & Biznes” 2011, nr 3, s. 52–67.
- [150] KERCKHOVE D. DE, *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, Mikom, Warszawa 2001.

- [151] KJERSTI Ø., *Skulptur og byrom. Estetisk eller sosial tilpasning? Utvalgte utsmykkinger av Kristian Blystad*, <http://www.duo.uio.no/handle/10852/24617> [data dostępu: 31.08.2013].
- [152] KLIMUSZKO A.C., *Moje widzenie świata*, Novum, Warszawa 1989.
- [153] KOSIŃSKI W., *Między racjonalizmem a postawangardą*, „Architektura” 1985, nr 1, s. 52–56.
- [154] KOTULA A., KRAKOWSKI P., *Malarstwo, rzeźba, architektura*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.
- [155] KRANE L., *Et kritisk Blikk på Polarmiljøsenderet og Polaria*, „Byggekunst” 1999, nr 3, s. 32.
- [156] KRÓL-BAC E., *Wpływ uwarunkowań fizjofizycznych na kształtowanie najbliższego otoczenia człowieka. Refleksje i syntezy*, Oficyna Wydawnicza PWR., Wrocław 1992.
- [157] KRÓLIKOWSKI J.T., *Natura, krajobraz, architektura – kilka uwag na marginesie wielkiego tematu*, w: *Architektura współczesna wobec natury*, L. Nyka (red.), Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2002, s. 29–33.
- [158] KULASIEWICZ J., *Głęboka ekologia Arne Nassa*, Pracownia na rzecz Wszystkich Istot, Bielsko Biała 1993.
- [159] *Kungjoring*, „Obos-Bladet” 1983, nr 2, s. 10–11.
- [160] Kunst i Offentlige ROM/Public Art Norway, *Art Projects in the Opera House*, KORØ, Oslo 2008.
- [161] KWIATKOWSKA A., *Domy jednorodzinne w Norwegii*, „Architectus” 1998, nr 1–2 (3–4), s. 92–98.
- [162] KWIATKOWSKA A., *Forma eksperymentalna w erze digitalnych technologii*, „Architectus” 2004, nr 1, s. 59–67.
- [163] LEAFE CH., LEAFE D., *Creating a Life Together: Practical Tools to grow Ecovillages and International Communities*, New Society Publishers, New York 2003.
- [164] LEISNER M., *Planlegging av den økologiske hagen. Med tegninger av Rolf Jacobsen*, Landbruksforlaget, Oslo 2003.
- [165] LEISNER M., *Villrosene – økologi i hagen*, Landbruksforlaget, Oslo 1996.
- [166] LENDING M., *Museum of architecture Oslo*, „A 10 new European architecture” 2008, nr 20, s. 22–25.
- [167] LILLEVOLL T.A., *Geografiske informasjonssystemer, geografi og samfunnsutvikling. Om konstruksjon av virkelighetsoppfatninger og kommunikasjon med GIS*, Universitetet i Tromsø, Våren 2008.
- [168] LISZEWSKI D., *Ekologia głęboka wobec tradycji filozoficznej – Martin Heidegger*, „Dzikie Życie” 2001, nr 10(88), <http://pracownia.org.pl/dzikie-zycie-numery-archiwalne,2152,article,2988> [data dostępu: 16.03.2013].
- [169] LOSE M., *Oczy skóry*, „Architektura i Biznes” 2003, nr 2, s. 52–53.
- [170] LUND K., SLAATTO N., *Kjell Lund og Nils Slaatto: arkitekter i 25 ÅR: ustilling i Oslo*, Norsk Arkitekturmuseum, Oslo 1983.
- [171] MAKOWSKA B., *Parki Rzeźb w Norwegii*, „Czasopismo Techniczne” 2012, nr 2–A, z. 7 (r. 109), s. 203–208.
- [172] MALMSTRÖM CH., *Od pejzażu ze snów do miasta rzeczywistego*, w: *Współczesna architektura norweska 2005–2010*, M. Rydiger, Ł. Galusek (red.), Kraków 2012, s. 22–25.
- [173] MALUGA L., *Artystyczne okolice architektury*, „Czasopismo Techniczne” 2010, 7-A/1, z. 15, r. 107, s. 189–193.
- [174] MARTENS J.-D., *Århundrets Norske boligprosjekter 1900–2000*, Norsk Arkitekturmuseum og den Norske Stats Husbank, Oslo 2000.
- [175] MAYUR R., *Ecovillages and Sustainable Communities*, Findhorn Press, Forres, 1995.
- [176] MILLER F., TORP S., *10 Økolandsbyer på 10 År i Norge*, Aktivhus AS, Oslo 2013.
- [177] MINDELL A., *Sila Ciszy*, KOS, Katowice 2007.
- [178] *Mitologie świata. Ludy skandynawskie*, G. Skibicka (red.), Wydawnictwo Rzeczpospolita, Warszawa 2007.
- [179] MOHR E., VIE G., HANSEN S., MCKINNON K., VIDAR-RUNE S., *Økologisk hagebruk*, Landbruksforlaget, Oslo 1997.

- [180] MØRCH S., *Hus i Bruk – OBOS 75 år*, „Byggekunst” 2004, nr 7, s. 34–45.
- [181] MOWAT F., *Wyprawy wikingów*, Książnica, Katowice 2008.
- [182] NACHER A., STYCZYŃSKI M., *Ucho w przestrzeni*, „Architektura i Biznes” 2003, nr 2, s. 54–57.
- [183] NÆSS A., *Długofalowy ruch ekologii głębokiej i ruch ekologii płytkiej: podsumowanie*, „Dzikie Życie” 2010, nr 9(195), <http://pracownia.org.pl/dzikie-zycie-numery-archiwalne,2291,article,5157> [data dostępu: 16.03.2013].
- [184] NÆSS A., *Life’s Philosophy, Reason and Feeling in a Deeper World*, University of Georgia Press, Ateny 2002.
- [185] NÆSS A., *Lifestyle Trends Within the Deep Ecology Movement*, w: *Ecology of Wisdom*, A. Drengson, B. Devall (red.), University of California Press, Berkeley 2008.
- [186] NÆSS A., *Livsfilosofi. Et personling bidrag om følelser og fornuft*, Universitetsforlaget, Oslo 1998.
- [187] NÆSS A., *Montains and Mythology*, „The Trumpeter” 1995, nr 2(4), s. 2–7.
- [188] NÆSS A., *Self – realization: An Ecological Approach to Being in the Word*, „The Trumpeter” 1989, nr 4(3), s. 35.
- [189] NÆSS A., *Teksty wybrane*, „Dzikie Życie” 2009, nr 4(178), <http://pracownia.org.pl/dzikie-zycie-numery-archiwalne,2236,article,4218> [data dostępu: 16.03.2013].
- [190] NÆSS A., *The Shallow and the Deep, Long – Range Ecology Movement. An Introductory Anthology*, A. Drengson, Y. Inoue (red.), North Atlantic Books, Berkeley 1995.
- [191] NÆSS A., *Zew Góry*, rozm. przepr. Jan van Boeckel (czerwiec 1995), „Dzikie Życie” 2009, nr 4(178), <http://pracownia.org.pl/dzikie-zycie-numery-archiwalne,2236,article,4220> [data dostępu: 23.02.2013].
- [192] NÆSS P., *Fisisk planlegging og energibruk*, Tano Aschehoug Forlag, Oslo 1997.
- [193] NIEMCZYK E., *Cztery żywioły w architekturze*, Ossolineum, Wrocław 2002.
- [194] NORBERG-SCHULZ CH., *Bycie, przestrzeń, architektura*, Murator, Warszawa 2000.
- [195] NORBERG-SCHULZ CH., *Genius Loci: Toward a Phenomenology of Architecture*, Rizolli, New York 1980.
- [196] NORBERG-SCHULZ CH., *Heideggera myśli o architekturze*, „Architektura” 1985, nr 1(243), s. 18–21.
- [197] NORBERG-SCHULZ CH., *Im Dialog mit der Tradition*, „Bauwelt” 1996, nr 6–9, s. 262–266.
- [198] NORBERG-SCHULZ CH., *Modern Norwegian architecture*, Norwegian University Press, Oslo 1986.
- [199] NORBERG-SCHULZ CH., *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Murator, Warszawa 1999.
- [200] *Norge Stavkirker (Norwegian Stave Churches)*, Dreyers Forlag, Oslo 1998.
- [201] NYKA L., *Wpływ przemian estetycznych początku XX wieku na współczesne relacje pomiędzy architekturą i naturą*, praca dokt., Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 1995, mps.
- [202] NYSETH T., AARSÆTHER N., *Nærdemokrati – teori og praksis*, Det Norske Samlaget, Oslo 2002.
- [203] ØSTMO E., MOE S., *Norske helleristninger*, Snarøya, Oslo 1994.
- [204] PALLASMAA J., *From metaphorical to ecological functionalism*, „Architectural Revier” 1993, June.
- [205] PALLASMAA J., *Mysłca dłoń*, Instytut Architektury, Kraków 2015.
- [206] PALLASMAA J., *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków 2012.
- [207] PALLASMAA J., *Toward an Architecture of Humility*, „Harvard Design Magazine” 1999, winter/spring, s. 22–25.
- [208] PAWLIKOWSKA-PIECHOTKA A., *Zrównoważone budownictwo mieszkaniowe w Norwegii*, „Przegląd Budowlany” 2003, nr 10, s. 37–40.
- [209] PETERSSON BO D., *Rudolf Steiners Landbrugkursus*, Biodynamisk Forlag, Oslo 1975.
- [210] PIANO R., *Tjuvholmen Icon Complex*, „AREA” 2011, nr 116, s. 138–144.
- [211] PRZESTASZEWSKA-PORĘBSKA E., *Sverre Fehn*, „Architektura” 1985, nr 1(243), s. 36–37.
- [212] PRZYBYSZEWSKI S., *Na drogach duszy*, L. Zwoliński i Spółka, Kraków 1900.
- [213] RACZKO D., *Pamięć długich łodzi*, „Dom i Wnętrze” 1985, nr 6(18), s. 76–85.
- [214] RELPH E.C., *Place and Placelessness*, Pion, Londyn 1976.

- [215] ROALKVAM D., *Naturlig ventilasjon*, NABU NAI, Oslo 1997.
- [216] ROBINS C., *The pluralist era. American Art 1968–1981*, Hasper & Row, New York 1984.
- [217] ROGNERØD D.J., HAVRAN J., *Christiania Kvadraturen i Oslo*, Arfo, Oslo 1998.
- [218] ROSENBERG M., MARSHALL B., *Ikkevoldelig kommunikation – girafs – prog brug din indfølelse og få både dine egne og andres behov tilgodeset*, Borgen, Valby 2010.
- [219] ROSZAK T., *Where the Wasteland Ends: Politics and Transcendence in Postindustrial Society*, Faber and Faber, London 1973.
- [220] RUBACHA A., *Traktat o odczuwaniu i godności góry*, „Dzikie Życie” 2009, nr 4(178), <http://pracownia.org.pl/dzikie-zycie-numery-archiwalne,2236,article,4217> [data dostępu: 16.03.2013].
- [221] RUBACHA A., *Tvergastein*, „Dzikie Życie” 2008, nr 9(171), <http://pracownia.org.pl/dzikie-zycie-numery-archiwalne,2224,article,4015> [data dostępu: 16.03.2013].
- [222] RUSZCZYK G., *Średniowieczne kościoły drewniane w Norwegii*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1993, nr 1, s. 119–139.
- [223] RYDIGER M., *Learning from landscape. Sztuka i architektura wobec natury*, w: *Współczesna architektura norweska 2005–2010*, M. Rydiger, Ł. Galusek (red.), mill studio, Kraków 2012, s. 26–33.
- [224] SACHS C., *Muzyka w świecie starożytnym*, PWN, Warszawa 1981.
- [225] SANTOS S. DOS, *Norwegian Heritage. Interior styles and decoration*, Cappelen, Oslo 1997.
- [226] SCHMIDT L., WILHJELM H., *Mit Hus er din utsikt. God byggeskikk for hus og land – hva, hvorfor og hvordan*, Statens Byggeskikkutvalg, Oslo 1999.
- [227] SEIP E., *Architecture in Norway*, The Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs, Oslo 1982.
- [228] SEIP E., *Architektura w Norwegii*, http://www.reisenet.no/norway/facts/culture_science/architecture_in_norway.html [data dostępu: 14.09.2014].
- [229] SELLERSJÖ L., *Public Norwegian Architecture*, „Loft” 2009, nr 8, s. 66–72.
- [230] SERAFIN A., *Architektura wobec sztuki abstrakcyjnej XX wieku*, „Architectus” 2014, nr 1(37), s. 19–27.
- [231] SEYMOUR J., *Den nye komplette håndbog i selvforsyning*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 2010.
- [232] SINTEF DELRAPPORT, *Lavenergihus Heimdal*, „Byggekunst” 1981, nr 2, s. 1–8.
- [233] SKAARER N., *Mer bolig for pengene. Ideer til miljøvennlige beformer*, Landbruksforlaget, Oslo 2001.
- [234] SKOGSETH O., *50 hus i Follo. Gamle og tradisjonsrike bygninger i ord og strek*, t. 1, Østlandets Blad, Ski 1998.
- [235] SKOGVANG H., *Sysselmannsanleggene i Longyearbyen på Svalbard – om Architektura som suverenitetsmarkør*, Universitetet i Tromsø, Våren 2004.
- [236] *Skulptur i Norge*, A. Bringaker, M. Viskum, M. Rolfsem (red.), Graffiti Editions, Oslo 1997.
- [237] *Skulpturlandskap Nordland*, Forlaget Press, Oslo 2007.
- [238] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, K. Kubalska-Sulkiewicz (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- [239] SMITH D.J., *Changing before the Times – Architecture in Norway*, http://www.nortrade.com/index.php?cmd=show_article&id=27 [data dostępu: 15.03.2008].
- [240] SNØHETTA AS, *Petter Dass – Museet på Alstahaug*, „Architektur” 2001, nr 8, s. 20–21.
- [241] SOWA W., KONIECZNY K., *Norwegia*, Pascal, Bielsko-Biała 2007.
- [242] *Statistik Arbok 1986*, Central Bureau of Statistics of Norway, Oslo 1986.
- [243] *Stavkirker*, Normanns Kunstforlag, Oslo 2008.
- [244] STEC B., *Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem*, „Architektura i Biznes” 2003, nr 2, s. 20–39.
- [245] SUNDT E., *Om bygnings – skikken på landet i Norge*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1976.
- [246] SUUL T., *Nidarosdomen – Vestfrontens skulpturer*, Nidaros domkirkes restaureringsarbeider, Trondheim 1980.
- [247] TELLNES G., *Sampspillet Natur–Kultur–Helse. NaKuHel – konseptet i teori og praksis*, Unipub forlag, Oslo 2003.
- [248] TOKARCZUK O., *Prawiek i inne czasy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

- [249] TOKSVIG S., *Emanuel Swedenborg*, Uniwersitas, Kraków 2002.
- [250] TOMCZAK M., *Norwegian dream. Narodowe Szlaki Turystyczne Norwegii*, „Architektura & Biznes” 2011, nr 3, s. 38–51.
- [251] TORP N., *Giskehagen i Oslo*, „Byggekunst” 1984, nr 2, s. 54–57.
- [252] TROCKA-LESZCZYŃSKA E., *Architektura drewniana Norwegii*, „Architectus” 2001, nr 1–2(9–10), s. 39–51.
- [253] TUAN YI-FU, *Przestrzeń i miejsce*, PIW, Warszawa 1987.
- [254] VALEBROKK E., RISÅSEN G.T., *Norske slot, Herregårder og gods*, Boksenteret EP & CO, Oslo 1997.
- [255] VALEBROKK E., THIIIS-EVENSEN T., *Norway's Stave Churches: Architecture, History and Legends*, Boksenteret EP & CO, Oslo 1997.
- [256] VREIM H., *Norsk trearkitektur*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1939.
- [257] VREIM H., *Trek fra byggeskikkens geografi i Norge*, Årbok 1936–1937, Foreningen til norske fortids minnesmerkers bevaring, Oslo 1937.
- [258] WATTS A., *Tao strumienia*, Zysk i S-ka, Poznań 1996.
- [259] WEHLE-STRZELECKA S., *Architektura słoneczna w zrównoważonym środowisku mieszkaniowym*, Monografia 312, Politechnika Krakowska, Kraków 2004.
- [260] WINES J., *De – architecture*, Rizzoli, New York 1987.
- [261] WIŚNIEWSKA I., *Hen. Na północy Norwegii*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- [262] WITOSZEK-FITZPATRICK N., *Norske naturmytologier i fra Edda til okofilosofi*, Pax Forlag, Oslo 1998.
- [263] WITOSZEK-FITZPATRICK N., *O Arne Næssie, Norwegach, naturze i głębokiej ekologii*, rozm. przepr. A. Rubacha, „Dzikie Życie” 2008, nr 9(171), <http://pracownia.org.pl/dzikie-zycie-numery-archiwalne,2224,article,4078> [data dostępu: 16.03.2013].
- [264] WITOSZEK-FITZPATRICK N., BRENNAN A., *Philosophical Dialogues: Arne Næss and the Progress of Deep Ecology*, Rowman & Little field, Boston 1999.
- [265] WŁODARCZYK-KARZYŃSKA D., *Morfologia wnętr urbanistycznych zdefiniowana przez zabudowę mieszkaniową*, pr. dokt., Politechnika Gdańska, Gdańsk 1996, mps.
- [266] WOJTAS-HARAŃ A., *Obiekty sportowe – zmienność wymagań a ich ponadczasowość*, „Czasopismo Techniczne” 2011, 4-A/2, z. 14, r. 108, s. 471–475.
- [267] WOLLEBÆK D., SELLE P., *Det nye organisasjonssamfunnet – demokrati i omforming*, Fagbokforlaget, Oslo 2002.
- [268] WOŹNIAK C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Universitas, Kraków 1997.
- [269] *Współczesna architektura norweska 2005-2010*, M. Rydiger, Ł. Galusek (red.), mill studio, Kraków 2012.
- [270] Wydział Promocji Handlu i Inwestycji, Ambasada Rzeczypospolitej w Oslo, *Produkcja energii elektrycznej w Norwegii*, file://C:/Users/Medion/Downloads/produkcja_energii_w_norwegii.pdf [data dostępu: 12.10.2010].
- [271] YOUNG S., *Root and Brauch in the Groves of Academe*, „New Scientist” 1989, nr 23, s. 58–61.
- [272] ZIMMERMAN M., *Toward a Heideggerean Ethos for Radical Environmentalism*, „Environmental Ethics” 1983, 5, s. 102–115.
- [273] ZOELLY P., *Terratektur: Einstieg in die unterirdische Architektur*, Birkhauser, Basel 1989.
- [274] ZUMTHOR P., *Myślenie architektury, Charakter*, Kraków 2010.
- [275] www.amb-norwegia.pl/business/Hydropower/Nortrade_eng.htm [data dostępu: 15.03.2008].
- [276] www.amb-norwegia.pl/culture/architecture/contemporary/contemporary.htm [data dostępu: 17.01.2007].
- [277] www.amb-norwegia.pl/culture/architecture/nineties/1990_s.htm [data dostępu: 17.01.2007].
- [278] www.amb-norwegia.pl/culture/heritage/archeological/archeological.htm [data dostępu: 17.05.2005].
- [279] www.amb-norwegia.pl/culture/heritage/general/Cultural+Heritage.htm [data dostępu: 17.05.2005].
- [280] www.amb-norwegia.pl/culture/sculpture/post1800/post1800.htm [data dostępu: 6.09.2007].

- [281] www.amb-norwegia.pl/culture/sculpture/pre1800/pre1800.htm [data dostępu: 6.09.2007].
- [282] www.amb-norwegia.pl/news_andevents/pomoc-EOG/E%C3%985Aktuelt/Na-drogach-duszy-Gustav-Vigeland-a-rzeźba-polska/ [data dostępu: 17.05.2007].
- [283] www.artscape.no/skulpturlandskap/kommuner.html [data dostępu: 19.04.2015].
- [284] www.artscape.no/skulpturlandskap/kunst/oye.html [data dostępu: 17.05.2012].
- [285] www.bardbreivik.no/public.html [data dostępu: 27.08.2013].
- [286] www.bergenøkologiskelandsby.no [data dostępu: 3.03.2014].
- [287] www.brozed.wordpress.com/project-examples/norwegian-wood/ [data dostępu: 17.10.2016].
- [288] www.camphill.no [data dostępu: 3.03.2014].
- [289] www.dailyscandinavian.com/sculptures-around-norway/ [data dostępu: 10.05.2016].
- [290] www.definicja.org/objasnienie-jezykowe/rzezba.php [data dostępu: 23.06.2015].
- [291] www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo/ [data dostępu: 12.02.2016].
- [292] www.docplayer.me/19176576-Norske-okosamfunn-hosten-2015.html [data dostępu: 17.10.2016].
- [293] www.ekebergparken.com/en [data dostępu: 18.05.2015].
- [294] www.eko.org.pl/lkp/prawo_htm/konw_bernenska_ratyf_pl.html [data dostępu: 17.10.2016].
- [295] www.environment.no/templates/PageWithRightListing_3168.aspx [data dostępu: 15.06.2007].
- [296] www.fourthdoor.org/annular/?page_id=1332 [data dostępu: 17.10.2016].
- [297] www.gaiaarkitekter.no/gaia-lista/arkitektur/ [data dostępu: 17.05.2014].
- [298] www.galeria-el.pl/news/arve-bringaker-o-kierunkach-rozwojowych-rzeźbie-norweskiej.html [data dostępu: 19.08.2013].
- [299] www.gen-europe.org/pl/ekowioska/o-ekowioskach/index.htm [data dostępu: 3.03.2014].
- [300] www.hurdalecovillage.no [data dostępu: 3.03.2014].
- [301] www.klimapark2469.no [data dostępu: 12.10.2014].
- [302] www.knutwold.com [data dostępu: 29.08.2013].
- [303] www.miljostatus.no/datasok/data/kulturminners/pilegrimsleden/ [data dostępu: 25.06.2007].
- [304] www.murator-dom.pl/eko-murator/eko-na-co-dzien/co-to-jest-slad-ekologiczny.1184092html [data dostępu: 24.10.2016].
- [305] www.museumsnett.no [data dostępu: 3.03.2014].
- [306] www.muzeum-cieplice.pl/index.php/pl/historia-muzeum/plan-parku [data dostępu: 27.05.2016].
- [307] www.natursamfunn.no/index.php?okonorge [data dostępu: 3.12.2014].
- [308] www.niku.no/filestore/Publikasjoner/NIKUTemahefte30.pdf [data dostępu: 28.07.2015].
- [309] www.nordkapp.no/en/activities/item/artico-ice-bar [data dostępu: 15.09.2014].
- [310] www.norwegofil.pl/Wiadomości/Wydarzenia/Odkrycie-lodowej-katedry.html [data dostępu: 17.03.2008].
- [311] www.ochronaprzyrody.gdos.gov.pl/tekst-i-zalozenia-konwencji-3 [data dostępu: 17.10.2016].
- [312] www.operaen.no [data dostępu: 15.09.2014].
- [313] www.operautsmykking.no [data dostępu: 15.09.2014].
- [314] www.prosjekt-fjordbyen.oslo.kommune.no [data dostępu: 25.08.2013].
- [315] www.regjeringen.no/en/dep/lmd/campaign/svalbard-global-seed-vault/descriptio [data dostępu: 1.03.2008].
- [316] www.reiulframstadarkitekter.no [data dostępu: 15.08.2013].
- [317] www.riksantikvaren.no [data dostępu: 15.09.2014].
- [318] www.rintalaegertsson.com [data dostępu: 15.08.2013].
- [319] www.saatchionline.com/lailaevensen [data dostępu: 17.05.2015].
- [320] www.skulpturlandskap.no/kunstverkene/oye.html [data dostępu: 17.05.2012].
- [321] www.skulpturstopp.no [data dostępu: 10.05.2016].
- [322] www.skyscanner.pl/wiadomości/12-najfajniejszych-hoteli-lodowych-na-swiecie [data dostępu: 8.12.2016].
- [323] www.snoarc.no [data dostępu: 15.08.2013].
- [324] www.solemretreat.com [data dostępu: 15.03.2014].
- [325] www.stavanger-guide.no/brokencolumn/english [data dostępu: 25.05.2016].

-
- [326] www.stevenholl.com/projects/knut-hamsun-center [data dostępu: 15.05.2016].
- [327] www.svartlamon.org [data dostępu: 15.03.2014].
- [328] www.thescreamfromnature.com [data dostępu: 12.05.2016].
- [329] www.troll-shop.pl/trygve-torgensen-ojciec-trolli-form-n-3.html [data dostępu: 25.05.2016].
- [330] www.ub.uit.no/baser/arkinord/categories.php?cat_id=106 [data dostępu: 17.05.2015].
- [331] www.visitalia.no/en/facts/sorrisniva [data dostępu: 8.12.2016].
- [332] www.visitnorway.com [data dostępu: 12.10.2014].

Wykaz ilustracji

II. 1. Tundrowy krajobraz północnych rejonów Finnmarku (fot. E.C.)	21
II. 2. Motyw zdobniczy wyrzeźbiony na dziobie wikingów (norw. <i>drakkar</i>) pochodzącego z kopca grobowego w Osebergu, datowanego na IX w.; obecnie znalezisko ekspozycyjne w Muzeum Statków Wikingów w Oslo (fot. E.C.)	25
II. 3. Starożytny kamienny motyw zdobniczy zaczerpnięty ze skandynawskiej mitologii, przedstawiający istotę rozszarpywaną przez bestie (bestie chwytające); wbudowany w narożnik katedry z końca XVII w. w Oslo (fot. E.C.)	25
II. 4. Drewniany dom mieszkalny z przełomu XVII i XVIII w. kryty dachem, bezokienne, wybudowany w konstrukcji <i>laft</i> – reprezentuje pierwotną rzeźbiarstwo norweskiej architektury; skansen Maihaugen k. Lillehammer (fot. E.C.)	25
II. 5. Farma Øygardssetra w konstrukcji <i>laft</i> , o układzie zabudowań w formie grona; obecnie ekspozycyjna w skansenie Maihaugen k. Lillehammer (fot. E.C.)	27
II. 6. Detal wejścia do domostwa z końca XVIII w.; skansen Maihaugen k. Lillehammer (fot. E.C.)	28
II. 7. Pomnik Karola Jana na koniu (norw. Karl Johan) autorstwa Brynjulfa Bergslia w Oslo (fot. E.C.)	29
II. 8. Smoczy styl (norw. <i>drakken stil</i>) – dawny Pawilon Norweski obecnie restauracja w parku Norweskim w Cieplicach Śląskich Zdroju (Polska); kopia restauracji Frognersteren w Oslo (fot. E.C.)	32
II. 9. Smoczy styl (norw. <i>drakken stil</i>) – Laksforsen Tourist Cafe, restauracja i punkt widokowy przy wodospadzie Laksforsen w Laks: a) widok od strony drogi (fot. Anna Wojtas-Harań), b) widok od strony wodospadu (fot. E.C.)	33
II. 10. <i>Łabędzia fontanna</i> (norw. <i>Svanefontenen</i>) – rzeźba autorstwa Dyrego Vaa przed ratuszem w Oslo: a) widok ogólny, b) zbliżenie; (fot. E.C.)	35
II. 11. Ratusz z lat 50. XX w. w Oslo (norw. Oslo Rådhus) wzbogacony elementami rzeźbiarskimi (fot. E.C.)	36
II. 12. Współczesny obiekt biurowy w Trondheim o monolitycznej, rzeźbiarskiej formie, obłożony srebrzystą, metaliczną okładziną: a) widok ogólny, b) detal okładziny; (fot. E.C.)	39
II. 13. Tradycyjna norweska <i>hytte</i> w rejonie Finnmark: a) widok ogólny, b) rzeźbiony detal drzwi; (fot. E.C.)	66
II. 14. Spichlerze z XVIII w. w gospodarstwie Bjørnstad; obecnie ekspozycyjne w skansenie Maihaugen k. Lillehammer: a) spichlerze wokół placu gospodarczego, b) spichlerz w obrębie podwórza mieszkalnego; (fot. E.C.)	76
II. 15. Drewniany spichlerz z początku XVIII w. usytuowany na kamiennej podmurówce; skansen Maihaugen k. Lillehammer (fot. E.C.)	76
II. 16. Drewniany spichlerz z XVIII w. usytuowany na drewnianych podpórkach w gospodarstwie Skjåktunet; skansen Maihaugen k. Lillehammer: a) widok ogólny, b) detal zdobienia; (fot. E.C.)	77

II. 17. Drewniany piętrowy spichlerz z XVIII w. w Bygdamuseum w Lom (fot. E.C.)	77
II. 18. Chata noclegowa w gospodarstwie nad jeziorem Strynsvatnet k. Strynu: a) widok ogólny, b) zbliżenie od frontu; (fot. E.C.)	78
II. 19. Współczesny dom mieszkalny nad jeziorem Strynsvatnet w rejonie Strynu (fot. E.C.)	79
II. 20. Współczesny dom mieszkalny w Hellesylt nad Geirangerfjord (fot. E.C.)	80
II. 21. Współczesna zabudowa mieszkaniowa w Lillehammer (fot. E.C.)	80
II. 22. Zespół mieszkaniowy Giskehagen w Oslo: a) strefa wejściowa, b) widok od strony prywatnych ogrodów; (fot. E.C.)	82
II. 23. Twierdza Kristiansen Festning w Trondheim (fot. E.C.)	84
II. 24. Centrum Turystyczne Nordkapphall na skalistym klifie Nordkapp: a) widok ogólny, b) strefa wejściowa; (fot. Anna Wojtas-Harań)	88
II. 25. Rzeźby na przyłдку Nordkapp – część kompozycji <i>Dzieci świata</i> (norw. <i>Verdens Barn</i>): a) kobieta z dzieckiem, b) dzieła małych artystów; (fot. E.C.)	89
II. 26. Kościół Mortensrud w Oslo: a) widok od strony strefy wejściowej, b) zestawienie faktur materiałów i form architektonicznych z naturalnymi, c) widok z wewnętrznego dziedzińca; (fot. E.C.)	90
II. 27. Katedra Morza Arktycznego w Tromsø (fot. E.C.)	91
II. 28. Kamień jako główne tworzywo budowlane kształtujące przestrzeń zabudowy mieszkaniowej norweskiego kwartału Grieg w Szwecji: a) cokół budynku, b) granica prywatnych ogródków; (fot. Adam Kasjaniuk)	93
II. 29. Potężne kamienie wytyczające granicę prywatnej przestrzeni w obrębie wewnętrznego dziedzińca zabudowy mieszkaniowej w Øyer (fot. E.C.)	94
II. 30. Zabudowa mieszkaniowa skalistej wyspy miasteczka Henningsvær na Lofotach (fot. Anna Wojtas-Harań)	95
II. 31. Współczesny dom mieszkalny wzniesiony na skale w Hellesylt nad Geirangerfjord (fot. E.C.)	95
II. 32. Dom mieszkalny z XVIII w. w gospodarstwie Skjåktunet wybudowany w systemie konstrukcyjnym <i>laft</i> ; obecnie eksponowany w skansenie Maihaugen k. Lillehammer (fot. E.C.)	97
II. 33. Drewniana zabudowa z XVIII w. gospodarstwa Øyarden wzniesionego w systemie konstrukcyjnym <i>laft</i> ; skansen Maihaugen k. Lillehammer: a) widok ogólny, b) detale posadowienia budynku; (fot. E.C.)	98
II. 34. Współczesna drewniana zabudowa w Skaidi wzniesiona w konstrukcji <i>laft</i> : a) widok ogólny, b) konstrukcja ściany szczytowej budynku; (fot. E.C.)	98
II. 35. Kościół Garmokirken z XII w. (rejon Oppland) przeniesiony (1921) i eksponowany obecnie w skansenie Maihaugen k. Lillehammer: a) widok ogólny, b) rzeźbiarskie detale wieży i dachu; (fot. E.C.)	102
II. 36. Kościół Lom stavkirke z XII w. przebudowany w wieku XVII (rejon Oppland): a) widok ogólny, b) rzeźbiarskie detale dachu; (fot. E.C.)	103
II. 37. Vang stavkirke z XII w. (rejon Oppland) przeniesiony (1844) do Karpacza, Polska, obecnie Świątynia Wang (fot. Bożena Piskor)	103
II. 38. Gospodarstwo farmerskie o układzie grupowym w rejonie Strynu (fot. E.C.)	109
II. 39. Pasterska chata (norw. <i>hytte</i>) na płaskowyżu Pallestova (fot. E.C.)	110
II. 40. Pasterska chata (norw. <i>hytte</i>) zaadaptowana na domek letniskowy na płaskowyżu Pallestova (fot. E.C.)	110
II. 41. Współczesna <i>hytte</i> na płaskowyżu Hardangervidda (fot. E.C.)	111
II. 42. Współczesna <i>hytte</i> na płaskowyżu Finnmarksvidda (fot. E.C.)	111
II. 43. Archetypowe formy domów: a) w Honningsvåg, b) w dzielnicy Bakklandet w Trondheim; (fot. E.C.)	112

II. 44. Klasyczne norweskie detale dachu domu w Hellesylt (fot. E.C.)	112
II. 45. Klasyczne norweskie detale dachu domu nawiązujące do stylu wikingów w Skaidi (fot. E.C.)	112
II. 46. Drewniana klasyczna zabudowa miasteczka Hellesylt (fot. E.C.)	113
II. 47. Tradycyjny drewniany dom z werandą w Strynie, Fiordy Zachodnie (fot. E.C.)	113
II. 48. Tradycyjny dom z dostawioną werandą w Gjesvær, Arktyka (fot. E.C.)	114
II. 49. Darniowe dachy zabudowy mieszkaniowej w Skaidi (fot. E.C.)	116
II. 50. Dachy kryte łupkiem Fossberg Hotel w Lom (fot. E.C.)	117
II. 51. Przedszkole Solbakken Barnehage w Trondheim: a) widok od strony drogi, b) zestawienie naturalnych faktur drewna i kamienia, c) widok od wewnętrznego dziedzińca z przestrzenią zabaw, d) detal elewacji; (fot. E.C.)	118
II. 52. Arktisk Isbar (ang. Arctico Ice Bar) w Honningsvåg na wyspie Magerøya (fot. E.C.)	123
II. 53. Arktist Isbar (ang. Arctico Ice Bar) w Honningsvåg: a) aranżacja wnętrza (rys. E.C. na podstawie [309], b) wnętrze z lodowym barem, c) wnęka rekreacyjna z lodowym stołem i ławami, d) elementy rzeźbiarskie – zbliżenie; (fot. E.C.)	124
II. 54. Kościółek Dolstad kirke w Mosjøen, rejon Nordland (fot. E.C.)	126
II. 55. Drewniane konstrukcje <i>lavvo</i> zakomponowane półkuliście w obóz Saamów w rejonie Finnmark (fot. E.C.)	127
II. 56. Namioty Saamów zaadaptowane na sklepiki w rejonie Finnmark (fot. E.C.)	128
II. 57. Namioty Saamów z ludowym rękodziełem na wyspie Magerøya w Arktyce (fot. E.C.)	128
II. 58. Drewniane rzeźby z Magerøya: a) postać w tradycyjnym stroju ludowym Saamów, b) troll; (fot. Dorota Tyczyńska)	129
II. 59. Współczesny dom Saamów w Arktyce (fot. E.C.)	129
II. 60. Współczesny budynek restauracji o formach nawiązujących do kształtu namiotów Saamów w Skaidi (fot. E.C.)	130
II. 61. Norweski Parlament Ludu Saami w Karasjok: a) widok od frontu na wewnętrzny dziedziniec i salę obrad Zgromadzenia Plenarnego, b) widok zewnętrznego pierścienia; (fot. E.C.)	131
II. 62. Norweski Parlament Ludu Saami w Karasjok: a) widok od frontu, b) spiczasta struktura sali obrad Zgromadzenia Plenarnego; (fot. E.C.)	132
II. 63. Centrum Kultury Saamów w Karasjok: a) brama wejściowa z elementami rzeźbiarskimi, b) widok od strony wewnętrznego dziedzińca; (fot. E.C.)	133
II. 64. Katedra Północnego Światła w Alcie (fot. E.C.)	134
II. 65. Centrum Kręgu Polarnego i towarzyszące mu rzeźby na płaskowyżu Saltfjellet (fot. E.C.) ...	136
II. 66. Kamienne kopczyki wykonane przez turystów na płaskowyżu Saltfjellet (fot. E.C.)	136
II. 67. Efekt zwielokrotnienia archetypowych form i bogactwo kolorów zabudowy mieszkaniowej na Lofotach (fot. Anna Wojtas-Harań)	142
II. 68. Różnorodność form, faktur i kolorów spotęgowana efektem odbicia zabytkowych składów nabrzeża Øvre Elvehavn w Trondheim (fot. E.C.)	143
II. 69. Tożsamość faktur architektury i natury widoczna w elewacjach drewnianej zabudowy jedno- i wielorodzinnej w Øyer (fot. E.C.)	144
II. 70. Sekwencje kolorystyczne i rytm czytelne w zabudowie mieszkaniowej w Mo i Rana: a) w kompozycji indywidualnych form, b) w pojedynczej formie; (fot. E.C.)	145
II. 71. Pasy okienne naśladowujące ornament na elewacji budynku plombowego w centrum Oslo (fot. E.C.)	146
II. 72. Bogato rzeźbiony dom w Skaidi: a) widok ogólny, b) rzeźbione detale elewacji; (fot. E.C.)	150
II. 73. Dom w Skaidi: a) widok ogólny, b) rzeźbione podpory w strefie wejściowej, c) detal podpory; (fot. E.C.)	151

II. 74.	Clarion Hotel & Congress w Trondheim: a) kontrastowe zestawienie form i faktur o różnym charakterze widoczne w bryle budynku, b) detal elewacji; (fot. E.C.)	152
II. 75.	Hotel w Skaidi: a) widok, b) harmonijne zestawienie materiałów (drewna i kamienia) w elewacji, c) detal klatki schodowej; (fot. E.C.)	153
II. 76.	<i>Rękawica</i> (norw. <i>Hansken</i>) – fontanna na Christiania Torv w Oslo – woda jako element punktowy z formą rzeźbiarską, akcentujący miejsce (fot. E.C.)	155
II. 77.	Rozbudowa dworca kolejowego w Oslo – woda jako element liniowy naprowadzający, ujęty w formę rzeźbiarską (fot. E.C.)	156
II. 78.	Człowiek niosący znicz – logo Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Lillehammer (1994) wycięte w połaci lasu na górskim zboczu w Øyer; Pilegrimsleden (fot. E.C.)	163
II. 79.	Ringebu stavkirke – kościół z XIII w. w rejonie Oppland; Pilegrimsleden (fot. E.C.)	164
II. 80.	Forma rzeźbiarska usytuowana przy Drodze Pielgrzyma (Pilegrimsleden) na płaskowyżu Dovrefjell (fot. E.C.)	165
II. 81.	Katedra Nidarosdom w Trondheim (fot. E.C.)	167
II. 82.	Rzeźby dekorujące wschodnią fasadę katedry Nidarosdom w Trondheim przedstawiające (od lewej): norweskich świętych – Sunnivę (norw. St. Sunniva) i króla Olava II Haraldsona (norw. St. Olav) oraz personifikacje Cnót – Miłości (norw. Kjærlighet), Nadziei (norw. Håp) i Wiary (norw. Tro) (fot. E.C.)	167
II. 83.	<i>Bez tytułu</i> (norw. <i>Uten tittel</i>) – rzeźby na nabrzeżu, przy zabytkowym budynku Muzeum Historycznego w skansenie w Fauske (fot. E.C.)	176
II. 84.	<i>Człowiek morza</i> (norw. <i>Havmannen</i>) w Mo i Rana: a) zbliżenie, b) punkt widokowy, c) widok z nabrzeża; (fot. E.C.)	184
II. 85.	<i>Człowiek morza</i> (norw. <i>Havmannen</i>) w Mo i Rana: a) widok z uliczki mieszkaniowej, b) widok z nadbrzeżnej promenady; (fot. E.C.)	185
II. 86.	Mosty drogowe: a) most Saltstraumbua nad Saltfjordem (fot. E.C.), b) most łączący wyspy w archipelagu Lofoty (fot. Anna Wojtas-Harań)	196
II. 87.	Kamienny most w rejonie Geirangerfjord (fot. E.C.)	197
II. 88.	Most Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen (fot. Anna Wojtas-Harań)	197
II. 89.	Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen: a) platforma widokowa (nr 1), b) podest widokowy (nr 2), c) detal balustrady podestu (nr 2), d) punkt widokowy (nr 3); (fot. Anna Wojtas-Harań)	199
II. 90.	Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen – restauracja i punkt informacyjny: a) widok ogólny, b) strefa wejściowa, c) wnętrze; (fot. Anna Wojtas-Harań)	200
II. 91.	Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen – parking z przestrzenią piknikową: a) widok od strony potoku, b) widok od strony drogi; (fot. Anna Wojtas-Harań)	201
II. 92.	Trollstigplatået na szlaku Geiranger–Trollstigen: a) ukryta w terenie kubatura, b) ukryte w nabrzeżu potoku kubatury użytkowe; (fot. Anna Wojtas-Harań)	201
II. 93.	Podest widokowy w archipelagu wysp Vesterålen: a) widok strefy wejściowej, b) punkt widokowy; (fot. Anna Wojtas-Harań)	204
II. 94.	Obiekt rzeźba jako część serwisowa parkingu: a) w rejonie Tromsø (fot. Anna Wojtas-Harań), b) w Lillehammer (fot. E.C.)	205
II. 95.	Założenie Ømesvingen na szlaku Geiranger–Trollstigen: a) widok od strony fiordu, b)–d) widok od strony drogi; (fot. Anna Wojtas-Harań)	207
II. 96.	Formy zabudowy farmerskiej w zależności od rzeźby terenu: 1) szeregową (norw. <i>rekketun</i>), 2) gniazdową – jednodzielną (norw. <i>inntun/uttun</i>) i dwudzielną (norw. <i>totun</i>), 3) grono (norw. <i>klyngetun</i>); (rys. E.C. na podstawie pracy [257, s. 36])	211
II. 97.	Forma gniazdowa dwudzielną o nieregularnym kształcie – gospodarstwo Bjørnstad z Vågå z XVIII w. obecnie eksponowane w Maihaugen k. Lillehammer: a) strefa wejściowa,	

	b) dziedziniec mieszkalny, c) dom mieszkalny zimowy i kurna chata, d) dziedziniec gospodarczy; (fot. E.C.)	215
II. 98.	Forma gniazdowa jednodzielnocowa o regularnym kształcie – gospodarstwo Asletten zaadaptowane na pensjonat i camping w Øyer: a) widok części mieszkaniowej, b) widok na spichlerz i pomieszczenia gospodarcze; (fot. E.C.)	216
II. 99.	Forma gniazdowa jednodzielnocowa o regularnym kształcie: a) w Lillehammer, b) w rejonie Strynu; (fot. E.C.)	216
II. 100.	Forma gniazdowa o regularnym kształcie w rejonie Trøndelag: a) wydłużony dom typu <i>trønderlån</i> , b) dobudowana od frontu część o funkcji agroturystycznej; (fot. E.C.)	217
II. 101.	Forma szeregowa (na drugim planie) – gospodarstwo w rejonie Fiordów Zachodnich (fot. E.C.)	218
II. 102.	Forma grona: a) gospodarstwo nad Geirangerfjord (fot. E.C.), b) gospodarstwo przy wodospadzie Tvindefossen k. Voss; (fot. Anna Wojtas-Harań)	218
II. 103.	Forma gniazdowa jednodzielnocowa o nieregularnym kształcie – gospodarstwo nad jeziorem Strynsvatnet k. Strynu: a) widok ogólny, b) dziedziniec wewnętrzny, c) dawna stodoła zaadaptowana na pokoje noclegowe dla turystów; (fot. E.C.)	220
II. 104.	Muzeum Archeologiczne Hedmarku (norw. Hedmarksmuseet) w Hamar (fot. E.C.)	225
II. 105.	Park Gustava Vigelanda w Oslo – most z rzeźbami: a) widok mostu od strony strefy wejściowej, b)–f) rzeźby na moście; (fot. E.C.)	230
II. 106.	Park Gustava Vigelanda w Oslo – fontanna: a) widok ogólny, b) detale; (fot. E.C.)	231
II. 107.	Park Gustava Vigelanda w Oslo – <i>Monolit</i> (norw. <i>Monolitten</i>): a) widok na centralną kompozycję w kontekście drogi, b) zbliżenie, c) detale; (fot. E.C.)	232
II. 108.	Park Gustava Vigelanda w Oslo – <i>Monolit</i> (norw. <i>Monolitten</i>): a)–d) rzeźby w obrębie centralnej kompozycji; (fot. E.C.)	233
II. 109.	Park Gustava Vigelanda w Oslo – <i>Koło życia</i> (norw. <i>Livshjulet</i>): a) widok w kompozycji parku, b) detale; (fot. E.C.)	233
II. 110.	Pomnik polskich marynarzy z ORP Grom – Plac Gromu (norw. Grom Plass) – rzeźba figuralna w przestrzeni osiedla domów jednorodzinnych w Narviku (fot. E.C.)	235
II. 111.	<i>Tańczące dziewczęta</i> (norw. <i>Jenter i Vinden</i>) – rzeźba figuralna w przestrzeni ciągu pieszego w Narviku (fot. E.C.)	235
II. 112.	<i>Jelenie w ruchu</i> (norw. <i>Kronhjort</i>) – rzeźba animalistyczna w przestrzeni ciągu pieszego w Trondheim (fot. E.C.)	236
II. 113.	Północny Wiatr (norw. Boreas) – pomnik w przestrzeni placu w centrum Honningsvåg (fot. E.C.)	237
II. 114.	Pomnik Ludwika Holberga (norw. Pernille og Henrik) – rzeźba akcentująca przestrzeń przed Teatrem Narodowym w Oslo (fot. E.C.)	237
II. 115.	<i>Miłość, która nigdy nie zginie</i> (norw. <i>Kjærligheten som aldri forsvant</i>) – modernistyczna rzeźba akcentująca przestrzeń przy Kunstindustrimuseet w Trondheim (fot. E.C.)	238
II. 116.	Rzeźba trolla strażnika przy wejściu do kompleksu usługowego w Geiranger (fot. Anna Wojtas-Harań)	239
II. 117.	Rzeźba trolla strażnika w Nordkapphall na Przylądku Północnym (fot. E.C.)	240
II. 118.	<i>Auto 23</i> – abstrakcyjna rzeźba – kamienny monolit na rondzie w Fauske (fot. E.C.)	242
II. 119.	Abstrakcyjna rzeźba – kamienny portal przy Lillehammer Kunstmuseum w Lillehammer (fot. E.C.)	243
II. 120.	Abstrakcyjne rzeźby w ogrodzie muzealnym przy Lillehammer Kunstmuseum w Lillehammer (fot. E.C.)	244
II. 121.	Dach Narodowego Teatru Opery i Baletu w zatoce Bjørvika w Oslo: a) bogata tektonika kamiennego poszycia, b) zestawienie kamienia (trotuar) i szkła (obudowa drewnianego	

	kokonu mieszczącego sale widowiskowe), c) zestawienie kamienia (trotuar) i aluminium (wieża), d) detal aluminiowego poszycia Stage Tower; (fot. E.C.)	245
II. 122.	<i>Shaft</i> – abstrakcyjna rzeźba autorstwa Richarda Serry’ego przed wejściem na Bankplassen w Oslo (fot. E.C.)	246
II. 123.	<i>Hun ligger (Ona jest)</i> – rzeźba na wodzie przy Narodowym Teatrze Opery i Baletu w zatoce Bjørvika w Oslo: a) widok ogólny, b) zbliżenie; (fot. E.C.)	249
II. 124.	<i>Sjøblomst (Morski kwiat)</i> – rzeźba na wodzie przy nabrzeżu półwyspu Bygdøy w Oslo: a) widok ogólny, b) zbliżenie; (fot. E.C.)	250
II. 125.	Park Rzeźb Byparken w centrum Narviku: a) <i>Bawiące się dzieci</i> (norw. <i>Lekende barn</i>), b) <i>Pasażerka</i> (norw. <i>Passasjer</i>), c) <i>Melancholijny Piotr</i> (norw. <i>Lille Petter</i>), d) pomnik Pokoju (norw. <i>Fredsmonument</i>); (fot. E.C.)	252
II. 126.	Park Rzeźb przy Muzeum Statku Fram w Oslo – pomnik Roalda Amundsena i załogi statku Fram (norw. <i>Roald Amundsen</i>) (fot. E.C.)	253
II. 127.	Podest widokowy przy nabrzeżu Kjøpmannsgata w centrum Trondheim: a) zbliżenie, b) widok z placu; (fot. E.C.)	257
II. 128.	Budynek Sparebank 1 SMN w Trondheim: a) widok ogólny, b) abstrakcyjna rzeźba w przestrzeni wejściowej; (fot. E.C.)	259
II. 129.	Kyss Frysken! Forvandlingens Kunst! w Oslo – kontener jako część czasowej, dmuchanej struktury o funkcji wystawienniczej: a) widok ogólny, b) zbliżenie; (fot. E.C.)	260
II. 130.	Kontener – kiosk gastronomiczny w przestrzeni miejskiej (norw. <i>Kiosk</i>); ul. Carl Johans Gate w Oslo (fot. E.C.)	261
II. 131.	Kompleks mieszkaniowy Lohavn w zatoce Bjørvika w Oslo (fot. E.C.)	265
II. 132.	Tjuvholmen Icon Complex w Oslo: a) Astrup Fearnley Museet, b) budynek biurowy; (fot. E.C.)	266
II. 133.	Aker Brygge – restauracja Onda na wodzie w Oslo (fot. E.C.)	267
II. 134.	Zespół mieszkaniowy w Strynie: a) widok ogólny, b) fragment zabudowy z garażami i pomieszczeniami gospodarczymi; (fot. E.C.)	271
II. 135.	Zabudowa mieszkaniowa w Mo i Rana: a) zespół zabudowy wielorodzinnej, b) altana – miejsce spotkań w zabytkowej części miasta; (fot. E.C.)	272
II. 136.	Budynek Narodowego Teatru Opery i Baletu w Bjørvika w Oslo: a) widok cypla, b) dach jako trotuar, c) Stage Tower, d) południowa szklana fasada; (fot. E.C.)	274
II. 137.	Szklana Katedra w Hamar (norw. <i>Domkirke</i> ruinerna): a) widok ogólny, b), c) ruiny we wnętrzu szklanej struktury, d) strefa wejściowa; (fot. E.C.)	278
II. 138.	Miękka linia skoczni Holmenkollen Ski Jump w krajobrazie Oslo (fot. E.C.)	281
II. 139.	Muzeum Sztuki w Lillehammer (norw. <i>Lillehammer Kunstmuseum</i>): a) widok obiektu zestawionego z historyczną zabudową, b) miękka linia fasady; (fot. E.C.)	283
II. 140.	Tama przy elektrowni wodnej na rzece Lågen w Øyer (fot. E.C.)	291
II. 141.	Wioska rybacka Henningsvær na Lofotach (fot. Anna Wojtas-Harań)	295
II. 142.	Drewniana konstrukcja do suszenia dorszy (fot. E.C.)	295
II. 143.	Wioska tematyczna Kamøyvær na arktycznej wyspie Magerøya: a) archetypowe formy domów, b) rzeźba w strefie wejściowej galerii East of the Sun, c) galeria East of the Sun; (fot. E.C.)	301
II. 144.	Wioska tematyczna Gjesvær na arktycznej wyspie Magerøya: a) formy domów na nabrzeżu, b) Centrum Turystyczne organizujące ptasie safari; (fot. E.C.)	302
II. 145.	Wioska arktyczna Skarsvåg: a) klastrowa struktura zabudowy wokół kaplicy, b) monolityczne formy domów; (fot. E.C.)	303
II. 146.	Aker Brygge w Oslo: a) widok od strony nadmorskiej promenady, b) kawiarnia w zaadaptowanym dawnym budynku portowym; (fot. E.C.)	305

II. 147. Barcode w Oslo: a) widok ogólny, b) zestawienie różnorodnych form i faktur na elewacjach; (fot. E.C.)	305
II. 148. Rewitalizowane tereny portowe w Trondheim: a) żuraw portowy jako rzeźba w przestrzeni miejskiej, b) dawne doki portowe przekształcone w funkcję mieszkaniową; (fot. E.C.)	306
II. 149. Rozbudowa Muzeum Architektury w Oslo: a) widok na całość kompozycji, b) widok na dobudowaną, nową część; (fot. E.C.)	308
II. 150. Ekowioska Hurdal Økogrend w Hurdalsenteret – idea ekostruktury (rys. E.C. na podstawie [293])	315
II. 151. Hala olimpijska Vikingskipet w Hamar: a) widok od strony jeziora Mjøsa, b) widok od strony strefy wejściowej; (fot. E.C.)	325
II. 152. Adaptacja dawnego betonowego spichlerza na Dom Studencki Grünerløkke w Oslo (fot. E.C.)	327
II. 153. Rockheim – adaptacja dawnego spichlerza na Muzeum Norweskiego Rocka i Popu w Trondheim (fot. E.C.)	328
II. 154. Norweska Szkoła Rybaków w Honningsvåg (fot. E.C.)	329
II. 155. Budynek Narodowego Teatru Opery i Baletu w Oslo: a) południowa fasada z paneli fotowoltaicznych, b) widok na podwójną strukturę; (fot. E.C.)	330
II. 156. Wewnętrzne struktury w budynku Narodowego Teatru Opery i Baletu w Oslo: a), b) hol – „międzyprzestrzeń” z widocznym drewnianym kokonem mieszczącym salę widowiskową, c) lobby z finezyjnymi panelami ściennymi, d) detale paneli ściennych w lobby; (fot. E.C.)	331
II. 157. Dom Studencki Svartlamoen w Trondheim: a) główny budynek z boku, b) detale elewacji, c) główny budynek od frontu, d) widok na oba obiekty; (fot. E.C.)	333
II. 158. Obiekt mieszczący sklep i toalety przy punkcie widokowym Geiranger Skywalk na Dalsnibba: a) widok od strefy wejściowej, b) elewacja boczna, c) widok obiektu z kamiennymi kopczykami, d) detale elewacji; (fot. E.C.)	341
Mapa Norwegii	377

Norwegian architecture and sculpture towards nature

Summary

The subject of the work is the phenomenon of Norwegian architecture resulting directly from its sculptural character the sources of which must be sought in a deep relationship of spatial solutions with Norwegian nature and culture. The discussed issues belong both to the domain of architecture and art by referring to the development of artistic and architectural forms as well as their surroundings. It is an attempt at showing a unique feature of Norwegian architecture, which is the sculptural and artistic quality and presenting it in a new perspective as an effect of an architect's conscious and responsible attitude towards the structurally ordered world of nature.

The essence of the research problem is the concept of a layout with sculptural properties evolving towards an eco-structure which is understood as a complementary component of a place that has structural multifaceted connections with a naturally shaped environment. It boils down to:

- presentation of the Norwegian concept of an architectural layout of sculptural features as an element that is present in all scales starting from an artistic design, then an architectural installation, a multi-element composition and finally small and large size solutions both in an open landscape and an urban landscape.
- presentation of possibilities of application of an eco-structure concept in the environmental architectural design which is characterised by sculptural properties as a settlement structure that is an integral part of a place and constitutes an elementary level of organising social and spatial structures within a local eco-system and eco-form understood as an architectural object and sculpture or installation of an ecological character that is shaped along with nature.

An architectural layout understood in this way, formed according to a given place, thus remaining in interactive relations the natural environment, facilitates the formation of a sense of local subjectivity, identity and a shared responsibility for the environment and it influences the strengthening of neighbour community and improves the quality of dwelling.

The work consists of six parts.

Part one is an introduction that discusses the subject, scope, assumptions, objectives, methods and structure of the work. Some key notions are analysed here such as architecture, sculpture, archetype, place, way and local environment taking into account their interdisciplinary meaning. Also some significant expressions were signalled such as organic structurality, sensuality and habituality of spatial forms, eco-structure and eco-form. The state of research is presented here which is continued and specified in more detail in subsequent parts of the thesis.

Part two is devoted to the theoretical concept of the essence of the sculptural character of Norwegian spatial layouts. Its sources are indicated resulting from environmental and cultural conditions of Norway and an analysis of relations of Norwegian architecture and sculpture was carried out in refer-

ence to aesthetic transformations that are taking place in Europe in the 20th century. The formation of this relationship is shown in philosophical thought, which as a consequence evolved into eco-philosophy that is integrally connected with the idea of a sculptural character of forms and their structural construction in relation to the ordered world of nature. It was indicated that these new structural relationships resulted in the movement of eco-villages as eco-structures growing rapidly in Norway at the beginning of the 21st century. Subsequent passages present a synthetic concept of layouts that have sculptural properties in a psychological aspect, in the context of archetypical motifs of experiencing the world and direct references to the character of Norwegian landscapes, phenomenological values of a place, material solutions and sensual perception of reality, which at the same time constitutes a research hypothesis for further discussion.

Part three deals with various concepts of spatial structures that are characterised by sculptural properties created in an open landscape. The following two categories were pointed out here:

1. Sculptural elements connected with one another via a way into a significant network of *sacrum*.
2. Elements located in the landscape depending on their scale (artistic design, architectural installation, farms as artistic multi-element structures, separate object of sculptural properties) and on environmental, historical and cultural conditions.

Part four contains various concepts of layouts that have sculptural properties created in the urban landscape starting from an artistic design, significant architectural installations, small and large size objects in the urban space and finally holistic transformations of the cityscape such as creating an artificial topography that is the creative imitation of a natural form and its creative development, land rehabilitation as a connection between various environments or it may also be seen as a dialogue between organic forms of a former natural landscape and linear shapes of the degraded environment.

Part five presents an aspect of the sculptural character of spatial forms in the context of Norwegian activities in the scope of ecology and obtaining renewable energy. The presented issue appears here in two aspects. On the one side it generates the creation of spatial forms connected with the technical infrastructure. On the other side it reactivates settlement systems defined as eco-structures, which significantly support pro-ecological activities and the natural environment protection. It deals with ways of protecting natural and cultural environments as a condition of activities of architects and artists in the landscape. It also focuses on the problem of a naturally shaped area and an eco-system connected with it as well as transformations of landscape in order to obtain "green energy". It also discusses the specific formation of eco-structures, eco-villages or thematic-cultural village and urban eco-structure. Also presented was a methodological design attitude as well as a wider aspect beyond designing connected with the functioning of an eco-system and social groups forming local communities. Finally, the concept of eco-form, including eco-sculpture as an object shaped along with nature was outlined.

Part six contains the summary of the presented discussions along with reflections and conclusions.

The sculptural character of Norwegian architecture shaped in deep relation with nature is an interdisciplinary problem that goes beyond strictly architectural issues. Hence the work contains extensive references to other connected fields of humanities, i.e. fine arts, philosophy, psychology and sociology.

Translated by Boguslaw Setkowicz



Mapa Norwegii

Książka bardzo trafnie ukazuje walory norweskiej architektury i rzeźby. Jest bardzo ciekawą i wartościową pracą, która z pewnością będzie przydatna zarówno architektom, jak i szerszemu kręgowi odbiorców z uwagi na przybliżenie niezwykle interesującego, inspirującego kręgu kulturowego oraz na ważne proekologiczne przesłania.

Z recenzji prof. Leszka Malugi

Praca jest nowatorska, ponieważ wiele poruszanych wątków nie pojawiło się jeszcze w polskiej literaturze. Stanowiąc będzie cenny wkład naukowy pozwalający lepiej poznać, zrozumieć i docenić fenomen norweskiej architektury, a być może także rozpropagować cechujący Norwegów głęboki namysł nad relacjami nowej architektury z naturą i krajobrazem.

Z recenzji prof. Katarzyny Rozmarynowskiej

Ewa Cisek – dr inż. architekt, adiunkt na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej. Od ponad dwudziestu lat odwiedza Norwegię, niezmiennie zafascynowana jej przyrodą, krajobrazami, sztuką i architekturą. Ta fascynacja przerodziła się w pasję mającą wyraz nie tylko w pracy naukowo-dydaktycznej i projektowej, lecz także twórczej – fotografuje i tworzy artystyczne szklane mozaiki o motywach nawiązujących do norweskiej przyrody i kultury.

Jest autorką licznych publikacji i artykułów poświęconych norweskiej architekturze.



Wydawnictwa Politechniki Wrocławskiej są do nabycia w księgarni,
plac Grunwaldzki 13, 50-377 Wrocław, budynek D-1 PWr., tel. 71 320 29 35
Prowadzimy sprzedaż wysyłkową; zamawianie.ksiazek@pwr.edu.pl

ISBN 978-83-7493-928-7