

Marzanna Jagiełło
prof. dr. hab. inż. arch.
Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej

RECENZJA

**pracy doktorskiej mgr inż. arch. Pauliny Filas-Zajac
przygotowanej pod kierunkiem dr. hab. inż. arch. Jacka Wojciecha Kwiatkowskiego
zat. *Teoria przestrzeni w twórczości Oskara Hansena***

opracowana na zlecenie Przewodniczącej Rady Dyscypliny Naukowej *Architektura i Urbanistyka* Politechniki Warszawskiej – prof. dr hab. inż. arch. Krystyny Solarek
z dnia 28 czerwca 2024 r.

Uwaga ogólna

Niniejsza recenzja stanowi integralną część recenzji z dnia 20.09.2023 r., wykonanej na podstawie zlecenia Przewodniczącej Rady Dyscypliny Naukowej *Architektura i Urbanistyka* Politechniki Warszawskiej – prof. dr hab. inż. arch. Krystyny Solarek z dnia 14 lipca 2023 r., w której zawarto na ponad 20 stronach liczne uwagi dotyczące pracy, głównie natury merytorycznej, ale także redakcyjnej.

W związku z powyższym obie jej części należy traktować łącznie.

Ocena merytoryczna pracy

Nie widząc potrzeby powtarzania ogólnej charakterystyki pracy, zawartej w recenzji z dnia 20.09.2023 r., stwierdzam, że większość zamieszczonych w niej uwag merytorycznych została przez Autorkę uwzględniona. Dotyczy to zwłaszcza stanu badań, który został rozszerzony o wskazane przeze mnie pozycje literaturowe. Pozwoliło to na wyeliminowanie większości błędów zawartych w poprzedniej wersji pracy i potwierdzenie wysuniętych w dysertacji tez, odnoszących się do głównego, wykazanego w tytule zagadnienia, a dotyczących Hansenowskiej teorii przestrzeni.

Większość oznacza, że niestety nie wszystkie. Autorka nadal operuje datami urodzin i śmierci przywoływanych w pracy osób, zamiast wskazać daty wydania ich dzieł, ale pierwszych a nie znacznie późniejszych przekładów polskich (np. przypis: 271). Dotyczy to tabeli. 8 zat. „Wpływ nauki na kierunki myślenia o przestrzeni” (Kartezjusz, Kant), lub edycji (Newton, p. 273, pierwsze wydanie w 1687 r., nie w 1833).

Także pozostałe tabele zawierają błędy. I tak, tabela nr 9 podaje przetłumaczone na polski tytuły dzieł (zazwyczaj niepełne), choć należało się odnieść do wydań oryginalnych (Newton, Leibnitz, Minkowski, Einstein). Do tego, w przypadku Leibniza i Einsteina, niepoprawnie podane zostały daty ich ukazania się drukiem (powinno być: 1673 a nie 1969, 1921 a nie 1905).

Nie było też potrzeby dokonywania tłumaczenia fragmentu tekstu Heideggera z artykułu zat. „Budować, mieszkać, myśleć” (s. 109, p. 286), ponieważ artykuł pod tym tytułem stanowi tłumaczenie oryginału zat. „Bauen, Wohnen, Denken” z 1951 r. wykonane przez K.

Michalskiego w 1974 r. i dostępne pod adresem:

[https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1974-t-n6_\(18\)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1974-t-n6_\(18\)-s137-152/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1974-t-n6_\(18\)-s137-152.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1974-t-n6_(18)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1974-t-n6_(18)-s137-152/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1974-t-n6_(18)-s137-152.pdf).

Ponieważ jest to artykuł z czasopisma, powinien zostać odnotowany pełen zapis bibliograficzny tej publikacji.

Podobne błędy zawiera tabela nr 10 zat. „Wpływ wybranych fenomenologów na kierunki myślenia o przestrzeni”, w której pomieszano polskie tytuły z pierwszymi datami publikacji dzieł Husserla, Heideggera i Ponty’ego.

Nie inaczej jest w tabeli nr 11, gdzie oprócz braku tytułów oryginalnych (często niepełnych), niepoprawnie podano daty pierwszych publikacji (Hall, Wallis, Znaniecki). Trzech z nich próżno także szukać w spisie literatury (Lynch, Abu-Lughot, Znaniecki).

Idąc dalej, w tabeli nr 12 („Kierunki myślenia o przestrzeni w architekturze”) nie wiedzieć czemu tytuł pracy Sempera podano po polsku. Nie dowiadujemy się z niej także, gdzie „ogłosił powiązanie wnętrza z zewnątrz” Viollet-le-Duc (jest tylko data urodzin i śmierci). Błędnie również zapisano pierwsze daty publikacji dwóch tomów dzieła Sempera (powinno być T. I 1860, t. II 1863, a nie 1855). Nie bardzo też wiadomo dlaczego tylko praca Boullée z tej grupy zamieszczona została w spisie literatury.

Zupełnym nieporozumieniem jest tytuł tabeli nr 13. *brzmiący Kierunki myślenia o przestrzeni w architekturze w XX w.*, ponieważ owe „kierunki myślenia” są kierunkami/nurtami w sztukach plastycznych/wizualnych. Niektóre z nich znalazły odbicie w twórczości pojedynczych architektów, ale np. unizm niewiele miał wspólnego z architekturą, choć inspirował inne rodzaje działań artystycznych (muzykę i poezję). Komentarza wymaga również pojawienie się, jako „kierunku myślenia”, Bauhausu, który był instytucją, na co zwracałam już uwagę w poprzedniej recenzji i o czym Autorka co prawda wspomniała na s. 136. Powinna jednak uwzględnić, że „określenie *Bauhaus* używane bywa również potocznie i nieściśle jako nazwa stworzonego przez [tę instytucję] kierunku architektonicznego jako jednego z prądów w obrębie niemieckiego modernizmu, przy czym sporne jest, czy można mówić o szkole Bauhausu (*Bauhaus-Schule*) jako dającym się jednoznacznie określić jednolitym zjawisku”¹.

Nadal razi duża liczba niezgrabnych sformułowań (choć trzeba przyznać, że znacząca ich część została skorygowana), w rodzaju: „dach wznoszący się wprost z ziemi”, „ściana... ogniskowała punkt spotkań mieszkańców” (s. 221), „punkt widokowy otwierający się na przyrodę” (s. 223), „rośliny i drzewa” (s. 223), „ortodoksyjne pokolenie profesorów” (s. 266), „Wśród swojej działalności dydaktycznej Hansen organizował wielokrotnie gr plenerowe”, „[plenery] dały początek wielu studentom do uprawiania sztuki alternatywnej i poszukującej”

¹ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>. Na stronie Wikipedii niemieckojęzycznej czytamy także: „Wpływ Bauhausu był tak znaczący, że potocznie termin *Bauhaus* jest często utożsamiany z modernizmem w architekturze i designie. Laicy często mówią w tym kontekście o *stylu Bauhausu*, jednak z architektonicznego i historycznego punktu widzenia problematyczne jest rozpatrywanie rozwoju Bauhausu w oderwaniu i używanie *Bauhausu* jako określenia stylu (np. jako stylu architektonicznego lub mebla styl). Zamiast tego projekty i prace nauczycieli i uczniów Bauhausu są postrzegane jako część długoterminowych i ponadnarodowych trendów i są klasyfikowane według takich pojęć, jak funkcjonalizm, klasyczny modernizm, nowy obiektywizm, styl międzynarodowy czy nowe budownictwo”.

<https://de.wikipedia.org/wiki/Bauhaus>

(s. 267), „[architektura], która poprzez ekspresję artystyczną wypowiada określona ideologię społeczną”.

Przypominam w tym miejscu, że pod przesłaną do recenzji wersją pracy doktorskiej podpisuje się ostatecznie także Promotor, potwierdzając jej ukończenie i poziom właściwy dla dysertacji doktorskich. Stosowne oświadczenie jest jednocześnie wzięciem na siebie odpowiedzialności za błędy, które zostały w pracy zawarte. Przede wszystkim za te merytoryczne, ale także metodologiczne oraz stylistyczne. Także za jej kompletność, której w niniejszej pracy zabrakło w odniesieniu do wykazu literatury.

Zwracam na to uwagę, ponieważ brak należytej staranności w opiece promotorskiej, a tak to oceniam w tym przypadku, spowodował przerzucenie na mnie – jako recenzentkę – merytorycznej, a często wręcz redakcyjnej korekty dysertacji, do tego pisanej już po raz drugi.

Wszystkie zawarte w obu częściach recenzji uwagi powodują, że oceniana praca, choć dotyczy bardzo interesującego zagadnienia, nie może być oceniona wysoko. Jej realizacja nabrałaby zapewne pełniejszego i poprawniejszego wymiaru, gdyby rzetelniej pochylił się nad nią Promotor. Biorąc zaś pod uwagę wielodyscyplinarność zarysowanych w dysertacji problemów, nie od rzeczy byłby udział, jako promotora pomocniczego, np. filozofa kultury.

Mając jednak na uwadze nakład pracy włożonej przez Autorkę w jej przygotowanie oraz walory opracowania polegające na wieloaspektowej analizie twórczości oraz innych aktywności Oskara Hansena, jednej z bardziej kreatywnych i zarazem kontrowersyjnych i przez to niełatwych do przedstawienia postaci pośród polskich architektów, akceptuję dysertację autorstwa **mgr inż. arch. Pauliny Filas-Zajac zat. *Teoria przestrzeni w twórczości Oskara Hansena***, potwierdzając jednocześnie, iż spełnia ona wymagania stawiane rozprawom doktorskim zawarte w obowiązującej ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.

Wrocław, 30.07.2021



Marzanna Jagiełło
prof. dr. hab. inż. arch.
Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej

RECENZJA

**pracy doktorskiej mgr inż. arch. Pauliny Filas-Zajac
przygotowanej pod kierunkiem dr. hab. inż. arch. Jacka Wojciecha Kwiatkowskiego
zat. *Teoria przestrzeni w twórczości Oskara Hansena***

opracowana na zlecenie Przewodniczącej Rady Dyscypliny Naukowej *Architektura i Urbanistyka* Politechniki Warszawskiej – prof. dr hab. inż. arch. Krystyny Solarek z dnia 14 lipca 2023 r.

Informacje ogólne

Praca liczy 306 stron. Zawiera 128 ilustracji, na które składają się fotografie, rysunki i projekty, w znaczącej części pochodzące z archiwum Oskara Hansena, oraz 14 tabel opracowanych przez Autorkę.

Tekst podzielono na osiem rozdziałów, które zamyka bibliografia obejmująca 186 pozycji plus 12 adresów internetowych oraz spisy ilustracji i tabel.

Ocena merytoryczna pracy

Całość, dość nietypowo, poprzedza krótkie streszczenie (w j. polskim i angielskim).

W rozdziale I. Autorka uzasadnia wybór tematu, zwracając uwagę na fakt, iż „badania nad przestrzenią w kontekście twórczości Oskara Hansena nie zostały do tej pory przeprowadzone, a szereg opublikowanych do tej pory opracowań i materiałów naukowych dotyczących jego postaci skupia się na zagadnieniu wokół Formy Otwartej i Linearnego Systemu Ciągłego, nie rozważając pozostałych aspektów jego zainteresowań i badań”¹ (s.14). Określiła też przedmiot badań, którym jest „analiza postaci, ukazanie sylwetki Oskara Hansena jako teoretyka przestrzeni...” (s. 14), proponując „ukazanie go jako teoretyka twórcę w znacznie szerszym kontekście”.

Aby „zrozumieć i uporządkować jego charakterystykę przestrzeni” Autorka wskazuje „najważniejsze [jej zdaniem, przyp. MJ] aspekty, wokół których skoncentrowany jest temat”. Następnie określa je jako „elementy oddziałujące na przestrzeń” i wylicza: „1. matematykę, 2. czas – kreowanie przestrzeni, 3. emocje – uczucia, jakie budzi ukształtowanie takiego a nie innego wnętrza czy przestrzeni, 4. strukturę, 5. człowieka”.

O tym zestawieniu będzie jeszcze w recenzji mowa. Na tym etapie wypada dodać następujący komentarz: otóż matematyka jest nauką, nie sposób nazwać jej „elementem”. Podobnie z

¹ Wszystkie cytaty zawarte w recenzji zapisano w formie oryginalnej, a więc także z błędami stylistycznymi, gramatycznymi i interpunkcyjnymi.

„czasem”, który jest wielkością fizyczną, a połączony z przestrzenią rozumiany jest jako czwarta współrzędna w teorii względności (tzw. czasoprzestrzeń).

Jako główny cel badań przedstawiła Autorka „ukazanie nowej perspektywy postrzegania przestrzeni przez Oskara Hansena na podstawie przeglądu jego projektów i prac teoretycznych” (s. 15). Po czym dodała do tego „nadrzędny cel pracy, jakim jest zbadanie wzajemnych relacji użytkownika z otoczeniem i przestrzenią powstałą i zastaną, które prowadzą do określonych emocji oraz określenie czynników wpływających na te relacje” (s. 16).

Po tym wszystkim pojawia się w dysertacji teza, która brzmi:

„Oskar Hansen był teoretykiem przestrzeni czego przykładem jest wartość naukowa jaką można odczytać z jego projektów artystycznych” (s. 16),

oraz hipoteza badawcza:

„wskazane przez Oskara Hansena relacje przestrzenne uwarunkowane przez obecność człowieka, ruch i czas owocują nową dynamiką przestrzeni nie zauważaną do tej pory w praktyce i literaturze przedmiotu” (s. 16).

Autorka definiuje też zakres badań, który „obejmuje realizacje obiektów architektonicznych, pomników oraz działań artystycznych zrealizowanych przez architekta i jego uczniów” (s.17).

Uwagi merytoryczne i redakcyjne do powyższej części rozdz. I :

- nie zostały podane kryteria według których Autorka wyodrębniła 5 „najważniejszych elementów, które oddziałują na przestrzeń”;
- niezrozumiałe jest zaproponowanie dwóch celów pracy: „głównego” i „nadrzędnego”;
- niepoprawny lub niezgrabny stylistycznie sposób formułowania niektórych zdań w rodzaju [podkreślenia M]):
 - „emanujące w przestrzeni i czasie”, bez wyjaśnienia czym (s. 15);
 - „Oskar Hansen kształci studentów nie tylko na temat wyczulenia”;
 - „dające duży nośnik wartości naukowej” (streszczenie);
- błędy gramatyczne: „budują tą przestrzeń” (s. 17) (poprawnie: tę);
- wiele powtórzeń oraz wielokrotne błędy interpunkcyjne, gramatyczne i stylistyczne.

W dalszej kolejności w rozdziale tym został przedstawiony stan badań, którego omówienie otwiera Autorka stwierdzeniem, iż „w literaturze polskiej istnieje niewiele opracowań dających pełny obraz twórczości Oskara Hansena” (s. 17). Co do pełnego obrazu zgoda. Niestety nie przedstawia go także zaprezentowany stan badań. Zabrakło w nim na przykład omówienia zawartości artykułów opublikowanych w zbiorze zat. *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, który ukazał się drukiem w 2014 r. pod red. A. Kędziorek, K. Rondudy (w przypisie nr 17 oraz w bibliografii został podany błędny tytuł tej książki), oraz *Team 10 East. Revisionist Architecture in Real Existing Modernism*, red. Ł. Stanek (w przypisie 17 znów niepełny zapis). Zawierają one szereg publikacji związanych z tematem dysertacji, jednak w niej nie uwzględnionych.

W pracy doktorskiej znajdziemy na ten temat tylko tyle, że to „pozycje interesujące” i stanowią owoc konferencji, na której „zaproszeni prelegenci ze świata sztuki i architektury podsumowali dorobek Oskara Hansena” (s. 21).

Podobnie lakonicznie zostały potraktowane kolejne pozycje skwitowane jednym zdaniem: „W zagranicznej pozycji pojawiają się dwie książki Bruna Zevi i Cornelisa Van de Vena”, choć dotyczy to opracowań wielce znaczących dla rozważań na temat przestrzeni w architekturze². Nie bardzo zrozumiała jest także ocena publikacji Filipa Springera. Autorka pisze o dwóch, ale w przypisie znajdziemy tylko *Zaczyn...*, klasyfikując ją jako „lekką beletrystykę”. Recenzentka nie zgadza się ani z kwalifikacją tej publikacji, ani z jej oceną. Po pierwsze jest to bardzo solidny i dobrze napisany reportaż biograficzny. W dotyczącej go recenzji czytamy: „Książka Filipa Springera to opowieść o niebanalnych osobowościach, niezwykle ludzkich losach, odważnej architekturze, ale także – a może przede wszystkim – o naszej mentalności. I o tym, jak bardzo brakuje nam dziś wizji naprawy świata, która – jak u Hansenów – opierałaby się na wierze w człowieka i poczuciu powinności wobec innych. Rzecz wciągająca, dająca do myślenia i po prostu mądra.

To również opowieść o architekturze w ogóle, o poplątanych biografiami i wyborach w skomplikowanych czasach i intrygującej parze architektów-nonkonformistów, Don Kichocie architektury otwartej i jego trzymającej się w cieniu towarzysze przygody, których pomysły sformułowane jeszcze w latach 50. dają bardzo dużo do myślenia i dziś”³.

W stanie badań i zarazem w bibliografii zabrało także szerszego, niż jednozdaniowe: „porusza problematykę Domu w znaczeniu Formy Otwartej”, omówienia innej, ważnej pozycji Springera oraz historyczki sztuki Aleksandry Kędziorek⁴ na temat Hansena, zat. *Dom jako forma otwarta, Szumin Hansenów*. A jest to obszerny, 170-cio „stronicowy Portret domu Zofii i Oskara Hansenów w Szuminie, najpełniejszej architektonicznej realizacji idei Formy Otwartej. Do niedawna znany tylko wtajemniczonym, w tej książce zostaje pokazany z różnych perspektyw. Ponad sto doskonałych zdjęć Jana Smagi oraz teksty Aleksandry Kędziorek i Filipa Springera...uzmysławiają, w jaki sposób można o przestrzeni myśleć, przeżywać ją, tworzyć – a raczej współtworzyć. Architektura jest tu bowiem „chłonnym tłem” wydarzeń codziennego życia⁵”.

O innych lukach w stanie badań będzie jeszcze mowa w tej recenzji przy okazji omawiania kolejnych rozdziałów. Tymczasem wróćmy do omówionej powyżej części pracy, którą Autorka tak podsumowała: „W ostatnich latach podjęto próby uporządkowania materiałów i wiedzy na temat dorobku Oskara Hansena, a w latach wcześniejszych – pojawiły się próby niezbyt przemyślanych, spontanicznych, nieautoryzowanych przekształceń jego myśli i dowolnych interpretacji. W związku z powyższym zajęcie się tą tematyką dzisiaj wydaje się

² Bruno Zevi, *Architecture as Space*, New York 1977; Cornelis Van de Ven, *Space in Architecture. The Evolution of a new Idea in the Theory and History of Modern Movements*, Lincoln 1987.

³ Za: <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/5016023/zaczyn-o-zofii-i-oskarze-hansenach> [dostęp: 27.08.2023].

³ Aleksandra Lipczak, recenzja, maj 2013. Za: <https://culture.pl/pl/dzielo/filip-springer-zaczyn-o-zofii-i-oskarze-hansenach> [dostęp: 28.08.2023].

⁴ Aleksandra Kędziorek była współkuratorką podróżującej wystawy „Oskar Hansen. Forma Otwarta”, pokazywanej w MACBA w Barcelonie, Muzeum Serralves w Porto, Yale School of Architecture, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Narodowej Galerii Sztuki w Wilnie (2014–2017). Była też kuratorką domu Oskara i Zofii Hansenów w Szuminie (2013–2017). Przygotowywała również wystawy, konferencje i seminaria na temat nowoczesnej i współczesnej architektury w takich instytucjach jak La Loge w Brukseli, Fundacja Bauhausu w Dessau czy galeria Index w Sztokholmie. Jest autorką wielu publikacji oraz współredaktorką książek *Archipelag CIAM. Listy Heleny Syrkus* (z Katarzyną Uchowicz i Mają Wirkus, 2019) i *Oskar Hansen—Opening Modernism: On Open Form Architecture, Art and Didactics* (z Łukaszem Rondudą, 2014). Za: <https://www.autoportret.pl/autorzy/aleksandra-kedziorek/> [dostęp: 29.08.2023].

⁵ Za: <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/217142/dom-jako-forma-otwarta-szumin-hansenow> [dostęp: 30.08.2023].

konieczne” (s. 23). To dość zaskakująca konstatacja, bowiem nie dowiadujemy się, kto „niezbyt przemyślał”, kto „przekształcał myśli bez autoryzacji” i „dowolnie je interpretował”. To poważne zarzuty i nie można ich formułować bez dowodów i konkretnych wskazań.

Metody badawcze określono prawidłowo (s. 23).

Po ich prezentacji Autorka zamieściła Podstawowe definicje i pojęcia. Pierwszym jest „sztuka environment”, w przypadku której posłużyła się cytatem z książki A. Wojciechowskiego poświęconej *environment* w sztuce polskiej, który to fragment (zapewne wyrwany z kontekstu) nie odpowiada definicji przyjętej np. przez Oxford Dictionary, która brzmi: „Rodzaj sztuki, który zaczął się utrzymywać w latach 60. XX wieku, w którym artysta tworzy trójwymiarową przestrzeń, która zamyka widza i angażuje go w całą gamę doznań zmysłowych – wzrokowych, słuchowych, kinetycznych, dotykowych, a czasem nawet węchowych. Widz był zachęcany do zostania uczestnikiem „gry” lub wydarzenia. Do przedstawicieli sztuki środowiskowej należeli Allen Kaprow, Ed Kienholz i Claes Oldenburg”⁶. Objasniając kolejne pojęcia, a mianowicie „struktury wizualne” oraz „sytuacje wyróżnione”, Autorka stwierdza w przypisie, że Hansen „terminologię do swoich badań zaczerpnął z I. Paschawera, autora pracy zat. *Prawo wielkich liczb i prawidłowości procesu masowego*, wydanej w Polsce w 1967 r., nie wskazując źródła swojej na ten temat wiedzy, gdy tymczasem na publikację tego rosyjskiego ekonomisty wskazał Hansen w książce „Zobaczyć świat”, redagując swój słownik pojęć.

Rozdział II zatytułowany został: Oskar Hansen – architekt, wizjonera, teoretyk. Rozpoczyna go charakterystyka twórczości bohatera dysertacji podzielonej na: malarstwo, architekturę, wystawiennictwo, rzeźbę i pomniki oraz urbanistykę, do której dołączona została aktywność dydaktyczna.

Dziwi biogram Hansena, wrzucony jedynie do przypisu (67) i dalece niepełny. Brak mianowicie informacji o jego podróżach do Związku Radzieckiego i relacji z „żyjącymi uczestnikami rosyjskiej awangardy”⁷, znajomości języków, co znakomicie ułatwiało mu kontakty światowe, wreszcie o poglądach Hansena, tych polityczno-społeczno-ekonomicznych, które nie pozostawały bez znaczenia dla jego przemyśleń, teorii oraz projektów. A był Hansen marksistą (zwłaszcza w zakresie poglądów na własność)⁸. Bez nich, rozważania na temat Linearnego Systemu Ciągłego, zwłaszcza w skali krajowej, nie byłyby możliwe. Jednocześnie „Hansen nie był członkiem partii, trzeźwo oceniał system, w którym przyszło mu działać”⁹.

Poglądy te stały być może za łatwością, z jaką udawał się w latach 40. i 50. za zachodnią granicę, a także za wstawiennictwem w tej sprawie córki Bieruta (wówczas studentki architektury; informację te podaje Autorka w przypisie 66). To zresztą nie zaskakuje, bowiem ówczesne środowisko modernistyczne i artystyczne (do partii komunistycznej zapisali się

⁶ Za: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110810104837823> [dostęp: 28.08.2023].

⁷ Wywiad Moniki Stelmach z Grzegorzem Kowalskim. Za: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7422-budzil-respekt.html> [dostęp: 27.08.2023].

⁸ W sensie światopoglądowym był także ateistą.

⁹ Wywiad Moniki Stelmach z Grzegorzem Kowalskim. Za: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7422-budzil-respekt.html> [dostęp: 27.08.2023].

zarówno Picasso, jak i Leger, obaj brali udział we wrocławskim Kongresie Intelktualistów, wpływy obu na swoją twórczość i poglądy potwierdza sam Hansen) było zdecydowanie lewicujące. Z marksizmem różnił się jednak Hansen w jednym – kładł nacisk na indywidualizm, inaczej rozumiał kolektywizm. Pisze o tym Piotr J. Fereński w artykule z 2019 r. zat. *Forma Otwarta albo architektura tworzona kredą*¹⁰, w którym czytamy: „Hansen wykazywał trwałe przywiązanie do idei marksistowskich. [...] Polityka, ekonomia, świadomość społeczna i psychologia władzy interesują go zaś szczególnie w aspekcie czegoś, co nazywa narzędziem oddziaływania wizualnego (NOW)”¹¹. Feliński odnotował przy tym nieobecność w dyskursie Hansena głównego propagatora koncepcji społeczeństwa otwartego, a mianowicie Karla Poppera.

Autorka w wielu miejscach swojej pracy zwraca uwagę na uwarunkowania ustrojowe, które ograniczały – jej zdaniem – twórczo Hansena oraz innych architektów w czasach realnego socjalizmu. Zupełnie odmienną ocenę tej sytuacji przedstawia Łukasz Stanek, pisząc w kontekście działalności grupy TEAM 10 East (której Hansen był nieformalnym, bowiem nie istniała formalnie taka grupa, członkiem): „Socjalizm państwowy jest postrzegany [przez związanych z tym ruchem twórców, przyp. MJ] nie tylko jako stan ucisku, ale także jako wyzwanie i szansa dla praktyki i wyobraźni architektonicznej, z wkładem takim jak urbanistyka biotechnologiczna Hansena dla Polski socjalistycznej”, po czym uzasadnia tę myśl na kolejnych 26 stronach¹².

Autorka dysertacji pisze dalej o wpływie na Hansena nowych prądów w malarstwie, w tym kubizmu, oraz podróży studenckich po Francji, „gdzie starał się uchwycić jej styl i ton”. Część tę podsumowuje, nie przywołując jednak żadnych źródłowych potwierdzeń dla takiej opinii, słowami: „Wnikliwa obserwacja przestrzeni uświadomiły mu, że sztuka jest przekazem wizualnym, powiązaniem z czasem i przestrzenią, które stanowią nasz materialny świat i mają ogromny wpływ na nas, mają swój przekaz, który oddziałuje na nas w różny sposób” (s. 29).

W odniesieniu do sztuki wystawienniczej pojawia się ponownie termin *environment* w kontekście zaprojektowanych przez Hansena pawilonów wystawowych (będzie jeszcze o tym mowa w dalszej części recenzji). Należy z naciskiem (większym niż to wyrażono w dysertacji) podkreślić, że ten rodzaj aktywności współdzielił Hansen z innymi wybitnymi artystami i architektami, m.in. z Wojciechem Fangorem, Stanisławem Zamecznikiem, Lechem Tomaszewskim oraz Jerzym Sołtanem. Także ze swoją żoną Zofią Hansen, o czym można przeczytać w *Zaczynie...* Springera. Na rolę, jaką odegrała Zofia Hansen w działaniach twórczych Hansena, zwracają także uwagę Grzegorz Kowalski¹³ oraz Tomasz Fudala w, nieznanym najwyraźniej Autorce, artykule zat. *Architects on the Fringe: Polish*

¹⁰ Piotr J. Fereński, *Forma otwarta albo architektura tworzona kredą*, „Kultura Współczesna” 3 (106)/2019.

¹¹ *Ibidem*

¹² W oryginale: “State socialism is seen not just as a condition of oppression, but also as a challenge and opportunity for architectural practice and imagination, with contributions such as Hansen’s biotechnological urbanism for socialist Poland”. Łukasz Stanek, *Team 10 East: The Socialist State as an Architectural Project*, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s.62.

¹³ Wywiad Moniki Stelmach z Grzegorzem Kowalskim. Za: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7422-budzil-respekt.html> [dostęp: 27.08.2023].

*Exhibition Design after 1945*¹⁴, w którym autor zawarł omówienie szerokiego kontekstu, w jakim kształtowała się powojenna sztuka wystawiennicza. O tandemie Hansenów pisze także Łukasz Stanek w artykule zat. *Oskar and Zofia Hansen: me, you, us and the state*¹⁵.

Odnosnie aktywności rzeźbiarskiej i poglądów na nią, Autorka informuje m.in. o tym, iż „w Koszalinie w 1968 r. (Hansen, przyp. MJ) wygłosił wykład pt. „*Forma rzeźbiarska zagadnienia wybrane*”, gdzie na wielu przykładach omówił wybrane zagadnienia formy rzeźbiarskiej”. Nie komentuje, zdaniem recenzentki wyczerpująco, cytowanych wypowiedzi Hansena, w tym zdania na temat rzeźby, która „Mogła istnieć tylko i wyłącznie w jednym miejscu, zabrana z tego miejsca przestawała mieć sens”, co współbrzmi z założeniami nurtu w sztuce, określonego na początku lat 70-tych jako *site specific*, choć dyskusja na ten temat zaczęła się już wcześniej. Jak można przeczytać na stronach angielskojęzycznej Wikipedii: „Obiekty sztuki modernistycznej były przenośne, nomadyczne, mogły istnieć jedynie w przestrzeni muzealnej i były przedmiotem rynku i utowarowienia. Od 1960 roku artyści szukali wyjścia z tej sytuacji, zwracając w ten sposób uwagę na miejsce i kontekst wokół niego. Dzieło sztuki powstało w miejscu i mogło jedynie istnieć i w takich okolicznościach – nie można go przenosić ani zmieniać”¹⁶. Ta konstatacja wydaje się ważna, bowiem co prawda sytuuje Hansena w awangardzie, ale jednocześnie odbiera mu oryginalność tego konceptu. W rozważaniach tych zabrakło także odniesienia się do artykułu Katarzyny Morawskiej-Muthesius zat. *Open Form, Public Sculpture and the Counter-Memoria: Encounters Between Henry Moore and Oskar Hansen*¹⁷, którego autorka przywołuje wypowiedzi Hansena przyznające brytyjskiemu rzeźbiarzowi wpływ na jego twórczość w kontekście Otwartej Formy. W artykule tym zawarto także analizę projektu Pomnika w Auschwitz-Birkenau. Będący w tym konkursie jurorem Moore uznał propozycję zespołu Hansena za „exceptionally brilliant”¹⁸.

Zakres tematyczny omówionych w dysertacji aktywności Hansena zamykają zagadnienia urbanistyczne. W ich ramach zaproponował Hansen utopijny (Autorka określa go „śmiałym”) Linearny System Ciągły, jako nowy układ osadniczy dla całej Polski. Do kontrowersji, jakie wzbudzał, przedstawionych skrótowo przez Autorkę, dodajmy jeszcze jedną – system ten wymagał upaństwowienia wszelkiej własności i odgórnego, państwowego zarządzania.

Do części poświęconej wprowadzeniu w działalność dydaktyczną Hansena uwagi są następujące:

- docent i profesor nadzwyczajny, to nie tytuły, a stanowiska na uczelni;
- „dawanie świadomości” to sformułowanie niezbyt fortunne, należące raczej do języka potocznego;

¹⁴ Tomasz Fudala, *Architects on the Fringe: Polish Exhibition Design after 1945*, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 171–198.

¹⁵ Łukasz Stanek, *Oskar and Zofia Hansen: me, you, us and the state*, w: *Team 10 East. Revisionist Architecture in Real Existing Modernism*, red. T. Stanek, Muzeum Sztuki Nowoczesnej Warszawa, 2014, s. 201–241.

¹⁶ Za: https://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_art [dostęp: 26.08.2023].

¹⁷ Opublikowany w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 99–231.

¹⁸ *Ibidem*, s. 207.

– „tylko i wyłącznie” to to błąd pleonastyczny.

Jak pisze Autorka w dalszej części dysertacji zat. „Kierunki zainteresowań Oskara Hansena, jako droga do odkrywania przestrzeni” (znów niezbyt zgrabnie): „Poszukiwania Hansena odbywały się w wielu kierunkach” po czym wymienia: „matematykę, struktury, czas, emocje”, omawiając je po kolei. Już dział matematyczny budzi wiele wątpliwości. Autorka, powołując się na wypowiedź Hansena („pokażemy wektory konstrukcji, które są niewidoczne, pokażemy jak pracuje materiał”) bardzo wyraźnie wskazuje, że nie o matematykę tu chodziło, a o mechanikę budowli. Przypomnijmy w tym miejscu, że Hansen był absolwentem Wydziału Mechanicznego Wyższej Szkoły Technicznej w Wilnie! Autorka do tego samego działu zalicza „parabolę hiperboliczną”, „strukturę opartą o moduł” oraz „najnowsze osiągnięcia prefabrykacji” (s. 39). A całość podsumowuje słowami: „W każdym z tych przypadków matematyka stała się dla Hansena swoistym narzędziem do osiągnięcia efektów artystycznych” (s. 39). I niby wszystko się zgadza (prefabrykaty można uznać za modularne, a parabola hiperboliczna wyliczana jest wzorem matematycznym). Będąc jednak konsekwentnym, do matematyki należałoby odwołać użycie każdej bryły geometrycznej, w tym sześcianu i prostopadłościanu, a więc większość budynków. Czy to jednak dowodzi matematycznych zainteresowań ich projektantów?

W odniesieniu do „struktur” Autorka przywołuje przykłady pawilonu w Izmirze oraz tzw. Kolczatki, a także „struktury tkanki mieszkalnej” opartej na planie otwartym. Zwraca przy tym uwagę na realizację idei przejścia z „formy zamkniętej do formy otwartej”. Pisze też o „strukturach wizualnych” i przytacza cytaty z artykułu Władysława Strzemińskiego poświęconego impresjonizmowi, na który (choć w tym miejscu pracy nie podaje, gdzie) powoływać się ma Hansen.

Do „czasu” odniosła się Autorka przywołując pojęcie „czasoprzestrzeni”, które Hansen rozumiał jednak odmiennie niż fizycy (przypomnijmy, że ma ona związek z rozwojem teorii fizycznych)¹⁹, a co nie zostało w dysertacji należycie uwypuklone. Hansen odnosił bowiem swoje „czasoprzestrzenie” „do czwartego wymiaru w plastyce”, przez co rozumiał „czas niezbędny, element ruchu, który umożliwia odebranie danego komunikatu wizualnego”. Co zaś się tyczy malarstwa, tak się wypowiedział: „uświadamiam sobie dwie czasoprzestrzenie wędrujące po płótnie oka: wgłębną i powierzchniową” (s. 42)²⁰. Na tej bazie ukuł Hansen termin „wrażenie sterowanej czasoprzestrzeni postaci”, który tłumaczył (dość zawile) jako „wrażenie pozornych faz ruchu” i objaśnił na przykładzie układu dłoni. Jeszcze innego znaczenia nabiera „czasoprzestrzeń” w odniesieniu do architektury, w przypadku której – jak prawidłowo podsumowuje Autorka – „czas skorelowany jest z pojęciem formy zamkniętej i formy otwartej. [...] Jeśli coś nie zmienia się w czasie jest zamknięte, czas wyznacza nam płynność, która jest utożsamiana przez Hansena z otwartością” (s. 43).

¹⁹ Zgodnie z obecną wiedzą czasoprzestrzeń ma strukturę metryczną przestrzeni Hermanna Minkowskiego (nauczyciela Einsteina). Czasoprzestrzeń Minkowskiego jest zbiorem zdarzeń elementarnych o strukturze wynikającej ze szczególnej teorii względności. Czterem wymiarom tej przestrzeni odpowiadają w fizyce klasycznej czas i miejsce (trzy wymiary przestrzeni fizycznej). Termin czasoprzestrzeń został wprowadzony przez Minkowskiego w 1907 r. Za: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Czasoprzestrze%C5%84> [dostęp: 26.08.2023].

²⁰ Wszystkie wypowiedzi Hansena przytaczane są w recenzji za Autorką.

Na koniec zostawiła Autorka „emocje”, a właściwie emocjonalny odbiór świata. Niby nic nowego, ale u Hansena uzyskał oprawę i wsparcie ze strony tzw. NOWów, czyli „narzędzi oddziaływania wizualnego”.

Dodajmy, że całość podsumowana została w tabeli 1., zat. „Zestawienie głównych kierunków zainteresowań Oskara Hansena wraz z opisem”, co do której brak zgody recenzentki na przypisanie „zagadnieniom” i zarazem „zainteresowaniom matematycznym” działań wyraźnie wskazujących na związki z mechaniką budowli (nie zaś z „fizyką budowli”, jak błędnie klasyfikuje przypadek Ratusza w Warszawie Autorka).

Rozdz. III. zatytułowany został „Teoretyczne zagadnienia w twórczości Oskara Hansena” i rozpoczynają go dywagacje w kontekście tzw. *environment*. Zdaniem recenzentki dyskusja o tym, kto pierwszy posłużył się tym terminem nie ma większego znaczenia dla tematu pracy. Tym bardziej, że sam Hansen w kontekście pawilonów wystawowych w Izmirze i Sao Paulo przyznał w 2005 r., że użył tego określenia później (s. 48). Konsekwencją tych dociekań Autorki jest oś czasu i tabela, które nie wnoszą niczego do rozważań zasadniczych. Na dodatek tabela zaanonsowana została jako: „Zestawienie poglądów na przestrzeń i człowieka u Oskara Hansena, Wojciecha Fangora, Allana Kaprowa oraz El Lissitzkiego jako pierwszych twórców *environment*”, co wydaje się zbyt daleko idącym uogólnieniem, bowiem chodzi raczej o szczególnego rodzaju relacje pomiędzy przestrzenią a człowiekiem. Autorka wyraźnie sugeruje, że to „dziecko ma wielu ojców”. W tej konwencji El Lissitzkiego należałoby chyba jednak uznać za „dziadka”.

Znacznie ważniejsza byłaby w tym miejscu prawidłowa definicja zjawiska określonego jako *environment* w odniesieniu jej do twórczości Hansena. A tej zabrakło (przypomnieć tu należy o jej nieprawidłowym objaśnieniu w słowniku pojęć na s. 23). Proponuję w tym miejscu zapoznanie się Autorki z artykułem Felicity D. Scott, *Space educates*, którego obszernie fragmenty poświęcone zostały zjawisku *environment* w ujęciu hansenowskim²¹.

Uwagi redakcyjne dotyczące tej części pracy:

- brakuje źródła informacji zawartych w bardzo rozbudowanym przypisie 120;
- nie sposób stopniować czegoś, co jest analogiczne do czegoś (Autorka pisze o „bardziej analogicznym” (s. 54).

Kolejny obszerny podrozdział tej części pracy został zatytułowany: „Rozważania filozofów XX wieku na temat pojęcia formy otwartej i zamkniętej”. Zostały w nim przedstawione poglądy 6 osób, z których dwie: Henry Wölfflin oraz Edwin Panofsky, z całą pewnością nie były filozofami, tylko historykami sztuki. Pozostali (Luigi Paryeso, Roman Ingarden, Hans Georg Gadamer oraz Umberto Eco) tak. Autorka tłumaczy się z tego wyboru i omówienia następująco: “Pozwala to na zarysowanie tła w jakim powstawała koncepcja otwartości i zamkniętości dzieła”, przyznając jednocześnie, że „przedstawione w tabeli koncepcje [tabela 3., przyp. MJ] *formy otwartej* i *formy zamkniętej* tylko częściowo są synonimiczne względem tego co sformułował Oskar Hansen” (s. 67). Podsumowująca ten podrozdział tabela nr 3

²¹ Felicity D. Scott, *Space educates*, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s.143–147.

zawiera przypisane do tych osób „poglądy i teorie” a także daty ich życia. Nie informuje jednak o datach publikacji dzieł, w których zagadnienia formy otwartej i zamkniętej były rozważane. Gdy tymczasem jedynie Wölfflin, Panofsky oraz Pareyson zajęli się nimi przed Hansenem (przypomnijmy, że referat/manifest na ten temat wygłosił Hansen w 1959 r. na kongresie CIAM) – kolejno w latach: 1915, 1939 i 1954. Publikacje pozostałych (Eco, Ingarden, Gadamer) ukazały się później (1962, 1966, 1960). Nie mogły zatem stanowić „tła” dla Hansena. Co więcej, nie ma też żadnego dowodu na wpływ poglądów autorów wymienionych w pierwszej grupie na koncepcje Hansena, który przyznaje się jedynie do znajomości dzieła Wölfflina i – jak na następnej stronie pracy relacjonuje sama Autorka – „odpierał argument jakoby jego idea miała dużo wspólnego z wymienionymi wcześniej myślicielami... nie miał pojęcia np. o Umberto Eco i przyznał, że ‘myślałem, że to jest moje odkrycie’” (s. 68). Nie jest więc prawdą, że „na tak przygotowanym gruncie Hansen kształtuje swoją filozofię na temat formy w przestrzeni” (s. 67). Potwierdza to po latach (wypowiedź z 2005 r.) sam twórca mówiąc, że „jego teoria/definicja wynikała przede wszystkim z narastających zjawisk społecznych i próby zaradzenia im” (s. 67).

W tej sytuacji i w kontekście pracy poświęconej teorii przestrzeni według Hansena, przytaczanie poglądów osób, o których Hansen nie wiedział, bądź nie mógł wiedzieć, jest nieporozumieniem.

Na koniec komentarz do tabeli nr 3, która została błędnie zatytułowana jako „Zestawienie najważniejszych zagadnień dotyczących *formy otwartej i zamkniętej* pojawiające się w filozofii i historii sztuki do początku XXI w.”, gdy tymczasem najmlodsza z publikacji związanych z wymienionymi autorami ukazała się w roku 1966. Problem – jak się wydaje – polega na tym, że Autorka opiera się na datach polskich edycji tych dzieł, znacznie późniejszych (por. p. 158).

Po powyższej tabeli następuje część pracy, w której Autorka podejmuje się objaśnienia pojęć dotyczących Formy Otwartej i Zamkniętej Oskara Hansena, na podstawie publikacji, które ukazały się po konferencji CIAM z 1959 r., pierwszej zat. „*Forma otwarta*”²², drugiej: „Forma Otwarta w architekturze. Sztuka Wielkiej Liczby”²³. Do owej „Wielkiej Liczby” Autorka odnosi się kilkakrotnie. I tak, na stronie 81 czytamy: „W kontekście *formy otwartej i formy zamkniętej* Hansen segregował przestrzeń w oparciu o prawo wielkich liczb”. „Wielka liczba” pojawia się także w tabeli nr 5, która stanowi „Słownik pojęć opisujących przestrzeń stworzony przez Oskara Hansena”, gdzie nawiązano do niej następująco: „Zbiór różnych zdarzeń społecznych kształtujących się w wyniku rozwoju demograficznego-cywilizacyjnego podlega prawu wielkich liczb” (podkreślenie MJ). Gdy tymczasem definicja Wielkiej Liczby podana została przez Hansena: „Cóż będziemy rozumieli działając w konwencji Formy Otwartej pod określeniem ILOŚĆ lub LICZBA – to WYPEŁNIENIE LUK MIESZKAŃ I URZĄDZEŃ SOCJALNYCH ZOSTAWIONYCH NAM W DZIEDZICTWIE PRZEZ FORME ZAMKNIĘTĄ oraz NADAŻENIE W BUDOWANIU ZA PRZYROSTEM NATURALNYM LUDNOŚCI”²⁴.

²² Oskar Hansen, *Forma Otwarta*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 5.

²³ Oskar Hansen, *Forma Otwarta w architekturze. Sztuka wielkiej liczby*, „Struktury” Nr 2 (9), 15–31.12.1960

²⁴ Podaję za: Oskar Hansen, *Forma Otwarta w architekturze. Sztuka wielkiej liczby*, „Struktury” Nr 2 (9), 15–31.12.1960.

Wynika z niego niezbicie, że Wielka Liczba Hansena dotyczy w swojej istocie „wielkich liczb”²⁵ (w sensie demograficznym i ekonomicznym zarazem), nie ma natomiast niczego wspólnego z „prawem wielkich liczb”, które odnosi się do: „serii twierdzeń matematycznych [...] opisujących związek między liczbą wykonywanych doświadczeń a faktycznym prawdopodobieństwem wystąpienia zdarzenia, którego te doświadczenia dotyczą. Najprostsza postać prawa wielkich liczb to prawo Bernoulliego”²⁶.

W rozdz. IV. Autorka zajęła się teorią przestrzeni, referując ją w zarysie historycznym i rozpoczynając od „wpływu historii”. Twierdzi bowiem, że „aby zrozumieć zagadnienie to [czyli teorię przestrzeni Hansena, przyp. MJ] w kontekście architektury, istotne jest ukazanie drogi kształtowania tej myśli od czasów starożytnych” (s. 85).

Zaczyna od „wpływu filozofii”. W związku z tym kolejne strony dysertacji wypełnia relacja z poglądów na przestrzeń: chińskiego filozofa Lao Tzu, następnie Arystotelesa, Descartesa i Kanta, które wieńczy tabela nr 7, zat. „Kierunki myślenia o przestrzeni w filozofii antycznej”, do której uwagi następujące: antyk to starożytność grecka i rzymska, nie chińska. Nie są filozofami „antycznymi” także Descartes i Kant.

Brak podsumowania, które zawierałoby odniesienia do teorii Hansena, czyni tę część pracy, niezrozumiałą i bezużyteczną.

Następnie przechodzi do „wpływu nauki”, w a dokładniej fizyki (Newton, Einstein) i matematyki (Leibnitz i Minkowski). Zwraca przy tym słuszną uwagę, że temu ostatniemu zawdzięczamy wprowadzenie pojęcia „czasoprzestrzeni” i czasu, jako jednego z wymiarów przestrzeni (s. 89). Skrótowe podsumowanie tej części pracy stanowi tabela nr 8. Znów jednak brak wykazania związków (poza pojęciem „czasoprzestrzeni”) z Hansenem. No i więcej pożytku byłoby z dat publikacji (ale pierwszej, nie edycji polskiej) zaprezentowanych osiągnięć i odkryć, a nie dat narodzin i śmierci ich twórców.

Niezrozumiała jest kwalifikacja tych osiągnięć naukowych, które Autorka określa jako „rozważania w zakresie filozofii i fizyczno-matematycznych koncepcji, rzadko mające odniesienia do człowieka i świata emocjonalnego” (s. 90), czym uzasadnia przejście do następnej części rozdziału i omówienie „wpływu fenomenologii” na rozumienie przestrzeni w poglądach wybranych filozofów (Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Bollnow). Wieńczy je znów tabelaryczne zestawienie, zatytułowane zdecydowanie na wyrost jako „Wpływ fenomenologii na kierunki myślenia o przestrzeni” (tabela 9).

Bardzo podobną konwencję, opartą na prezentacji różnych idei poprzez poglądy myślicieli, zarówno starożytnych jak i późniejszych (lista nazwisk jest bardzo zbliżona do tej z dysertacji), dotyczących przestrzeni w ujęciu filozoficznym i naukowym, zamieścił w swojej książce van der Ven. Tyle tylko, że jego monografia, stanowiąca rozwinięcie pracy doktorskiej z 1974 r., odnosi się do przestrzeni w architekturze i to uzasadnia tak szerokie i zarazem historyczne potraktowanie zagadnienia²⁷.

²⁵ Wielkie liczby w matematyce to te od tysiąca i jego postaci wykładniczej.

²⁶ Za: https://pl.wikipedia.org/wiki/Prawo_wielkich_liczb [data dostępu: 26.08.2023].

²⁷ Cornelis van de Ven, *Space in Architecture. The Evolution of the new Idea in the Theory and the History of the Modern Movements*, Amsterdam 1977.

Kontynuację filozoficznych rozważań o przestrzeni stanowią dywagacje Autorki o „wpływie nauk społecznych”, na przykładzie poglądów wybranych antropologów, geografów, urbanistów i socjologów (Hall, Y-Fu Tuan, Lynch, Labau-Lughot, Wallis, Znaniecki). Wszystko to bardzo interesujące i przejrzyste podane, choć nie znamy kryteriów doboru powyżej wymienionych. Jednak zasadnicze pytanie brzmi: Co z tego wszystkiego wynika dla poglądów i teorii Hansena? Niestety, nie otrzymujemy na nie żadnej odpowiedzi. Zamiast tego Autorka, najwyraźniej nie dając za wygraną, przechodzi do części zat. „Koncepcje przestrzeni w urbanistyce i architekturze rozwijane od II poł. XIX do I połowy XX wieku”²⁸ (s. 96). Zaczyna od prezentacji poglądów E.-L. Bouleé, architekta i teoretyka jeszcze XVIII-wiecznego, i C.-N. Ledoux, który zaledwie zahaczył o XIX stulecie. W następnej kolejności pojawiają się: Violet-le-Duc, Ruskin, Semper, Schmarsow oraz Hildebrandt. Skrótową prezentację ich poglądów kończy Autorka tradycyjnie tabelą (tabela 11) oraz słowami: „Ci francuscy a później niemieccy teoretycy i architekci wnieśli duży wkład pod kształtowanie się XX wiecznych teorii przestrzeni”, z czego wypadałoby się chyba szerzej wy tłumaczyć, a już na pewno przytoczyć źródło inspiracji i wiedzy wykorzystanej w tym podrozdziale. A odpowiadają one bardzo dokładnie zawartości II i III rozdziału pracy wspomnianego wcześniej van de Vena, o czym jednak Autorka dysertacji milczy. Zamiast tego zapowiada – jak rozumiemy – kontynuowanie tego wątku: „Wiek XX to czas ustawicznych przewartościowań odziedziczonych i tworzonych norm artystycznych. To także czas powstania wielu teorii przestrzeni sformułowanych przez wielu wybitnych architektów” (s. 102).

Ciąg dalszy ma miejsce po dłuższej przerwie, w podrozdziale 4.3., a tymczasem zostajemy wprowadzeni w świat (w sumie 8) „kierunków sztuki” i ich „wpływu na architekturę i pojmowanie przestrzeni w I poł. XX w.” (s. 102).

Nie sposób jednak mianem „kierunku w sztuce” określić Bauhausu, który był: po pierwsze instytucją, po drugie kuźnią idei i miejscem, w którym dokonało się przewartościowanie poglądów na różne rodzaje sztuki i którego programem było stworzenie nowoczesnej architektury, funkcjonalnej, integralnie związanej z innymi dziedzinami sztuki, dążenie do jedności estetycznych i technicznych dzieła. Choć oczywiście wartościowe, w kontekście rozważań o przestrzeni w architekturze, jest przytoczenie poglądów Gropiusa oraz Nagya (s. 113–114).

Podobna uwaga dotyczy De Stijl, która to nazwa kryje za sobą ugrupowanie artystyczne, nie zaś „kierunek sztuki”, jak go klasyfikuje Autorka w tytule podrozdziału (ten, w przypadku tej grupy nazwano neoplastycyzmem), choć oczywiście, fragmenty manifestu van Doesburga uznać należy za ważne w kontekście dyskusji o przestrzeni w sztukach wizualnych.

W odniesieniu do pozostałych (kubizm, futurizm, suprematyzm, konstruktywizm, unizm, żyw-skulp-arch), sam Hansen przyznał się jedynie do inspiracji kubizmem mówiąc: „Picasso nauczył mnie o wiele więcej o czasoprzestrzeni niż Le Corbusier”, którą to wypowiedź Autorka dysertacji przytacza na s. 103. W dość przewrotny sposób odniósł się również twórca do unizmu, przyznając po latach: „byłem nieświadomym uczniem unizmu”. Więcej na temat potencjalnych wpływów przeczytamy w „biografii” Hansena zredagowanej przez Autorkę

²⁸ Podsumowująca ten rozdział tabela nr 12 zatytułowana jest inaczej, nie obejmuje 2 poł. XIX w.

niniejszej dysertacji na potrzeby Ośrodka Brama Grodzka Grodzka – Teatr NN” w Lublinie”. Czytamy w niej: „Podczas pobytu w Paryżu Hansen studiował także w pracowni Fernanda Légera, gdzie wraz z polskimi artystami, Lechem Kuną, Tadeuszem Romanowskim i Kazimierzem Ostrowskim, uczył się malarstwa”²⁹ I dalej: „Z teorią tą [unizmem, przyp. MJ] spotkał się dzięki Leszkowi Kunce, który był uczniem Strzemińskiego. Słuchając go i dyskutując o problemach świadomości i formie, ich wzajemnych korelacji, porównywał swoje poglądy do teorii Strzemińskiego”³⁰. Na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie znajdziemy natomiast taki komentarz: „obrazy z lat 1950–56, które powstawały w technice olejnej na dykcie lub sklejce. Zawierają echa konstruktywizmu i unizmu, wpływy kubofuturyzmu, jak również powracające echa surrealizmu i ‘ekspresyjnego egzystencjalizmu’”³¹.

W świetle tego wszystkiego wydaje się nieuzasadnione, w pracy poświęconej teorii przestrzeni Oskara Hansena, przedstawianie wielu koncepcji na przestrzeń związanych z filozofią, nauką, stylami w sztuce, itp. Oczywiście jest, że Hansen nie funkcjonował w próżni, że poglądy zarówno poprzedników (bez względu na uprawiane przez nich dyscypliny) mogły kształtować ogólne rozumienie pewnych zagadnień i zjawisk. **Nie ma jednak żadnego dowodu, a w każdym razie Autorka nie wykazała tego dla znakomitej większości przytaczanych przykładów, na ich bezpośredni wpływ na poglądy Hansena dotyczące przestrzeni.**

Za co najmniej niezrozumiałe uznać także należy pominięcie wskazania, jako inspiracji dla kształtu i treści tego rozdziału, książki Cornelisa van de Vena. A jest ona Autorce znana, na co wskazuje fragment, w którym przytacza „trzy koncepcje przestrzeni” tego autora (s.89–90).

Mamy jednak ciąg dalszy, który ma odnosić się do tego samego zagadnienia („przestrzeń”), ale „rozwijanego przez teoretyków architektury w I poł. XX wieku” (s. 117). Już pierwsze przywołane nazwisko (P. Francastel) wyraźnie wskazuje na błąd w tytule tego podrozdziału, bowiem wykazana praca tego historyka i teoretyka sztuki (*Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*) została opublikowana w 1954 r., a więc już w 2. poł. XX stulecia. Podobnie rzecz ma się w przypadku S. E. Rasmussena (1957), Ch. N. Schulza (1971), B. Laupena (1997). Autorka przejrzycie przedstawia kolejno ich poglądy, wciąż się jednak nie dowiadujemy, jaki ma to związek z Hansenem? I choć nie daje odpowiedzi na to kluczowe, jak się wydaje, dla tego rozdziału pytanie, jednocześnie deklaruje: „Rozległość zagadnienia jakim jest przestrzeń zarówno w architekturze jak i pozostałych dziedzinach nauki, powoduje, że niniejsza praca odnosi się tylko do tych, które w ocenie autora [rozumieć, że chodzi o Autorkę dysertacji, MJ] były istotne i miały wpływ na kierunek rozwoju zagadnienia oraz coraz większą z biegiem lat świadomość naukowców do szerokiej jej problematyki. Scharakteryzowane zostały tu główne kierunki rozwoju przestrzeni i przedstawiono je w formie krótkiej charakterystyki, portretu poglądów czołowych badaczy tego pojęcia”.

²⁹ Za: <https://teatrn.pl/leksykon/artykuly/oskar-hansen-biografia/> [dostęp: 27.08.2023].

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Paulina Filas, *Oskar Hansen – biografia*. Za: <https://artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/hansen-oskar-chmura-1952-maski-1952-czarne-i-czerwone-1955-c> [dostęp: 27.08.2023].

Pozostawia nas ona (powyższa deklaracją) z ciągle otwartym pytaniem: Co na to wszystko Hansen? Także z wątpliwością dotyczącą pominięcia w rozważaniach o przestrzeni słynnej publikacji Bruno Zeviego, wydanej po raz pierwszy w 1948 r. i uzupełnionej w 1977 r.: „Architecture as Space”, w której zawarto bardzo interesujące konstatacje dotyczące relacji przestrzennych, ujęte nie tylko w porządku historycznym, ale także politycznym, filozoficzno-religijnym, naukowym, ekonomiczno-społecznym, technicznym, psycho-fizjologicznym oraz formalistycznym³².

Rozdz. V. zat. „Pojęcie przestrzeni dla człowieka czyli: przestrzeni czasu i przestrzeni formy w projektach Oskara Hansena”, podzielony został na 5 działów: „1) projekty pawilonów wystawowych; 2) projekty wnętrz; 3) projekty Pomników (nie wiadomo, dlaczego z dużej litery, MJ); 4) projekty architektoniczne; 5) projekty urbanistyczne”. W każdym z działów zostało zaprezentowanych monograficznie od 3 do 9 projektów, w sumie 31.

W części poświęconej obiektom wystawowym mowa o konstrukcjach: dachu wiszącym w kształcie paraboli hiperbolicznej w Izmirze (z zaznaczeniem, że konstrukcyjnie nie był to pomysł oryginalny), biomorficznych „wachlarzach” w Sao Paulo oraz Pawilonie Muzyki w Warszawie oraz łupinie na Expo w Brukseli. Dalej Autorka pisze o instalacjach: w Sali Redutowej, Teatrze Żydowskim (tzw. Kolczatka) oraz na dziedzińcu ASP, wszystkich trzech w Warszawie, następnie ekspozycjach na wystawy w Zachęcie oraz na Triennale w Mediolanie. Autorka prezentując poszczególne projekty zwraca czytelnie i przekonująco uwagę na rozmaite zagadnienia przestrzenne i sposoby ich realizacji przez Hansena. Mamy zatem elementy czasoprzestrzenne, *environment* (także pod postacią rozwiązań bionicznych), „zagęszczania” i „rozrzedzanie” struktury oraz „tło zdarzeń”), a także Otwartą Formę w postaci symbolicznej integracji wnętrza z zewnątrz (choć w tym ostatnim przypadku zacytowana wypowiedź Hansena dotycząca „Kolczatki” raczej tego nie potwierdza³³).

Uwagi merytoryczne i redakcyjne:

- brakuje syntetycznego podsumowania tej części pracy;
- brak nazwisk autorów publikacji zat. *Sztuka życia...* w przypisie 383;
- przecinki, przecinki...

Projekty wnętrz objęły 5 przykładów, z których ostatni można określić jako częściowo wnętrzarski (adaptacja kościoła św. Jerzego w Gdańsku). Metoda prezentacji poszczególnych obiektów jest podobna do poprzedniej, czyli oparta na studiach przypadków. Mamy w ich przypadku do czynienia z „czasoprzestrzenią”, „ruchem” – jako elementami formy otwartej, „przestrzenią o cechach przekształcalności w czasie”, „aktywnym negatywem”, „przestrzenią elastyczną”, ale także z dość zaskakującymi interpretacjami niektórych działań. Na przykład symboliczne pokazanie, za pomocą strzałek symbolizujących wektory sił, naprężeń w stropie Tymczasowego Ratusza w Warszawie, zostało zaklasyfikowane przez Autorkę jako „uchwycenie przestrzeni za pomocą symboli matematycznych”. Wektor jest co prawda „obiektem matematycznym opisywanym za pomocą wielkości: modułu [...], kierunku wraz ze zwrotem (określającym orientację wzdłuż danego kierunku); istotnym przede wszystkim

³² Bruno Zevi, *Architecture as Space*, New York 1977.

³³ „Kolczatka” „stworzyła sytuację szczególnie wyróżnioną, anonsując moją wystawę” (s. 137).

w matematyce elementarnej, inżynierii i fizyce”³⁴, ale w tym przypadku – o czym pisze sama Autorka – „sufit kratownicy wypełniony został wzorami pokazującymi działania elementów konstrukcyjnych” (s. 146). Mamy zatem do czynienia z inżynieryjnym wykorzystaniem wektorów. Potwierdza to również Hansen mówiąc o „pokazaniu pracy materiału przez plastykę elementów poziomych”, która to wypowiedź została przytoczona w dysertacji (s. 147)³⁵.

Nie brak w tej części także opisów dość osobliwych i w formie i treści, jak ten dotyczący studia muzycznego dla Polskiego Radia w Warszawie (w podpisie il. nr 46 błędnie małe litery): „choć w projekcie tym nie dostrzegamy połączeń człowieka z naturą to elementy przestrzenne istnieją w muzyce w kompozycji dźwięków i układzie paneli, które jako tło pod względem technicznym, ale i również metaforycznym nadają operatorowi jakiś konkretny dźwięk” (s. 155). W tym miejscu polecam Autorce lekturę artykułu Łuksza Mojsaka zat. *The Polish Radio Experimental Studio*, w który zawarto zgrabny i przekonujący opis tego projektu³⁶.

Wydaje się także, iż komentarza wymaga pomysł na adaptację gotyckiego kościoła św. Jerzego w Gdańsku na galerię sztuki, co najmniej kontrowersyjną z punktu widzenia konserwatorskiego, do czego Autorka się jednak nie odnosi, zwracając jedynie uwagę, że realizacja projektu Hansena „uczyniłaby z niego zarówno chłonne tło jak i miejsce czasoprzestrzenne” (s. 160).

Omówienie projektów pomników otwiera Droga w Oświęcimiu-Brzezince, której „nowatorstwo” polegało na „wykorzystaniu przestrzeni i czasu, jako głównych elementów przekazu” (s. 163), za ważny czynnik uznając jednocześnie emocje i „bezpośrednie uczestnictwo w dramacie” (s.164). Dla pozostałych dwóch koncepcji (pomnik Bohaterów Warszawy oraz pomnik Jose Batle’a w Montevideo) odnotowuje za J. Januszkiewicz „czasoprzestrzeń” (dla Warszawy) oraz – za Hansenem NOW (dla Urugwaju).

Projekty architektoniczne zostały omówione na 8 przykładach, obejmujących także trzy osiedla (im. Słowackiego w Lublinie, Przyczółek Grochowski w Warszawie oraz PREVI w Limie) zarówno w odniesieniu do architektury jak i układu urbanistycznego, który ma związek z koncepcją planistyczną nazwaną przez Hansena Linearnym System Ciągłym. W nawiązaniu do zagadnień związanych z przestrzenią czytamy o „formie otwartej” realizowanej poprzez wolny plan, w przypadku mieszkań na osiedlach Rakowiec w Warszawie oraz im. Słowackiego w Lublinie. Z tym drugim wiąże Autorka „problem małej i wielkiej liczby”, którą Hansen odnosi tym razem do zróżnicowania skali („mieszkanie” – „osiedle” to jej dwa bieguny). A ponieważ projekt osiedla Słowackiego obejmował także pawilony, pojawia się tam parabola hiperboliczna, która – zdaniem Autorki – stała się „idealnym chłonnym tłem”, a „uczestnicy tej przestrzeni tworzyli sytuacje wyróżnione”. Opis kończy dość niefortunnie wyrażona myśl: „Niska i zróżnicowana zabudowa stwarza ciekawe ujęcia kompozycyjne, odwracając uwagę od długich brył budynków”. Śmiem wątpić, czy Hansen podzielałby taką ocenę.

Najbardziej konsekwentną realizację modelu LSC stanowiło osiedle Przyczółek Grochowski. Składa się nań długi na 1,3 km budynek mieszkalny o układzie galeriowym. Autorka cytuje wypowiedź Hansena brzmiącą: „Wyraz otwartości struktury zawarty jest w jej dynamicznej

³⁴ Za: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Wektor> [dostęp: 27.08.2023].

³⁵ Przypomnijmy raz jeszcze, że Hansen był także inżynierem mechanikiem.

³⁶ Łukasz Mojsak, *The Polish Radio Experimental Studio*, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziołek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s.163–166.

ciągłości liniowej i przekształcalności kierunkowej” (s. 183). Przytacza też kolejny fragment, w którym zawarte jest określenie „czasoprzestrzeń społeczna” jako „poznawcze tło”, podsumowując: „Właśnie ten poznawczy charakter jest jedną z głównych cech kompozycyjnych czasoprzestrzeni LSC w skali makro i jedną z wytycznych tej struktury” (s. 186). Autorka zwraca też uwagę, że pomysły Hansena adresowane były „dla społeczeństwa idealnego”, cokolwiek to znaczy (zauważmy, że w historii koncepcji dotyczących tego zagadnienia poszczególne utopie różnią się znacząco od siebie i najczęściej mają związek z idealnym państwem).

Projekt PREVI pozostał w sferze koncepcji. Jak słusznie pisze Autorka, oparto go na założeniach LSC oraz Formy Otwartej. Zauważyć jednak należy, że całość zagadnienia została gruntownie przeanalizowana przez Aleksandrę Kędziołek, w artykule zat. *PREVI: Experimental Housing Project in Lima*³⁷. Nie został on nawet odnotowany przez Autorkę, podobnie jak publikacje: P. J. Fereńskiego³⁸, a także Petera Landy; ta ostatnia pojawia się co prawda bibliografii, ale nie została przywołana bezpośrednio w odniesieniu do koncepcji Hansena³⁹.

W dziale „architektura” zaprezentowany został także dom Hansenów w Szuminie. Co dziwne, Autorka nie odniosła się w nim do monografii dotyczącej tego obiektu autorstwa F. Springera i A. Kędziołek, ze znakomitymi zdjęciami Jana Smagi, ani do obszernego artykułu A. Kędziołek zat. *Visting the Hansens*⁴⁰. A mogłyby okazać się one pomocne, biorąc pod uwagę karkołomny styl opisu tego obiektu w dysertacji i osobliwe sformułowania w rodzaju „dach rozciągający się od ziemi”, „projekt opierał się na wzniesieniu muru przy granicy” „mur stanowił rozdzielenie na dwie strefy”, „mur i ustawiona przy nim ławka stanowiły dla domu dialog z mieszkańcami”, „mur... stanowił ochronę przed wiatrem, który sphywał wzdłuż drogi ku rzece” (s. 188). I dalej: „dwie strefy obsługiwana i obsługująca, która wyznaczyły dwie uliczki prześwit” (s. 189), „okna dachowe... stanowiły pole widokowe” (s. 190). Nie sposób też uznać za przekonujący, dla rozważań o oryginalności rozwiązań przestrzennych Hansena, wywód Autorki dotyczący okien, kiedy pisze, że „były tym, co łączyło dwie przestrzenie i nie pozwalało zapomnieć jednej o drugiej, pozwalając przyrodzie wkradać się przez otwory okienne”, bowiem rolę każdego okna, poza wprowadzaniem światła, jest „łączyć”, komunikować ze sobą „dwie przestrzenie” i zapewniać taką komunikację użytkownikom. Choć oczywiście, w przypadku domu w Szuminie odgrywały one ważną rolę, która została bardzo trafnie scharakteryzowana przez A. Kędziołek we wspomnianym artykule (polecam jego lekturę!). Nie jest także jasne, co miała Autorka na myśli pisząc, że „dach stawał się chłonnym tłem eksponującym sceny ‘życia ludzi i przyrody’” (s. 190).

³⁷ Agnieszka Kędziołek, *PREVI: Experimental Housing Project in Lima*, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziołek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 115–136.

³⁸ Piotr J. Fereński, *Forma Otwarta albo architektura tworzona kredą*, „Kultura współczesna”, 2019 (106, 3), s. 67–76.

³⁹ Peter Land, *The experimental Housing Project (PREVI)*, Lima. Proektowi Hansena oraz Sveina Harttleya zostały poświęcone strony 190–207.

⁴⁰ Agnieszka Kędziołek, *Visiting the Hansens*, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziołek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 231–258.

Architektury dotyczy także projekt rozbudowy Zachęty, nowatorski pod względem wielu zaproponowanych rozwiązań. Przy jego opisie znów jednak natrafiamy na dziwne sformułowania w rodzaju: „modułowy sześcian zaprojektowany na czterech żelbetowych nogach, które wznosiły się przez cały parter”, „okno, przez które takie elementy jak słońce, drzewa, mogły przenikać do wnętrza, powodując wrażenie przenikania wzajemnego strefy wnętrza i zewnątrz” (s. 197), co nie jest przecież ani oryginalne, ani odkrywcze, bo taka jest – powtórzmy – rola okien. W dalszej części opisu Autorka zwraca uwagę na „elementy formy otwartej” zawarte w tym projekcie i na potwierdzenie przytacza wypowiedź K. Kuczy-Kuczyńskiego, która się jednak do tego nie odnosi (s. 198).

Tę część rozważań kończy projekt wieży widokowej „Światowid”, która – jak to to ujęła Autorka (nazywając ją, nie wiadomo dlaczego, „urządzeniem”) „służyła do pełniejszego zobaczenia i docenienia otoczenia” (styl!), a jej „taras górny miał podsumować te widoki” (były jeszcze bowiem niższe tarasy zwrócone w różne strony).

Część poświęconą architekturze kończy projekt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Skopje. Czytamy tam, że Hansen „chciał tą* przestrzeń uplastyczyć”, choć nie wyjaśnia, co się za tym „uplastycznieniem” kryje i „dostrzegał możliwość kontynuacji swojej myśli powziętej podczas projektu” (powziąć znaczy za sjp: zdecydować o czymś). I dalej: „Miejsce jakim miało być muzeum miało wręcz pretendować do narodzin sztuki” (pretendować za SJP: ubiegać się o coś) (s. 202). „Upłastycznienie projektowanej formy” tłumaczyć ma odwołanie się Autorki do wypowiedzi Hansena, który stwierdził, że „sztuka jest nieprzewidywalna” i „każda struktura przeznaczona do goszczenia sztuki powinna się z tym liczyć”, z którego można wnosić, że chodzi raczej o formę elastyczną. Nie znajdujemy także żadnego źródłowego poświadczenia podanej na końcu tej części pracy informacji o tym, że „projekt nie doczekał się realizacji z uwagi na zbyt śmiało i na wskroś nowoczesne rozwiązania” i „skromny budżet organizatorów”. Zabrakło być może także kilku słów o późniejszych losach tego konceptu, na przykład o wystawie z 2007 r., przygotowanej przez dwie artystki pochodzące ze Skopje, zat. "Oskar Hansen's Museum of Contemporary Art". Jak czytamy na stronie culture.pl: „Opiera się ona na zaprezentowaniu hipotetycznego programu 'zaginionego muzeum'”⁴¹.

Uwagi redakcyjne i edytorskie:

na s. 190 został powtórzony cały obszerny akapit ze s. 189;

na s. 200 został powtórzony cały akapit ze s. 199.

rys. 65 nieczytelny;

Jerzy Dowgiałło, nie zaś Dowigałło (s. 175)

*poprawnie: tę nie tą przestrzeń (s. 202).

Część odnosząca się do projektów urbanistycznych rozpoczyna – podana za Hansenem – definicja dla „modelu Linearnego Systemu Ciągłego” (s. 206). Jednocześnie informuje Autorka, że koncepcja Hansena została opracowana w związku z przygotowywanym „planem zagospodarowania Polski do 1990 r.” Prezentację modelu LSC znajdziemy w wielu publikacjach, więc ta zawarta w opisie Autorki nie stanowi *novum*. Zawiera za to niezręczne lub niejasne sformułowania, jak chociażby: „Swoje założenia oparł na hasłach, które wyraził

⁴¹ <https://culture.pl/pl/wydarzenie/wystawa-sztuki-macedonskiej> [dostęp: 25.08.2023]

kilka lat wcześniej” (s. 206), „Tworząc taki system urbanistyczny dotyczący człowieka i przestrzeni w której żyjemy, zwracał uwagę na chaos, który się w niej znajduje” (s. 212).

Z częścią tą związana jest tabela nr 14. przedstawiająca „zestawienie założeń LSC w kontekście realizacji osiedli: Przyczółek Grochowski oraz im. Juliusza Słowackiego”, w którą błędnie wprowadzono te same uwagi w punkcie dot. „zabudowy towarzyszącej”, jednak z różną konkluzją dot. tzw. „spełnienia”. Wydaje się ponadto, iż informacja o tej tabeli powinna znaleźć się przy wcześniejszych opisach powyższych osiedli.

Recenzentka poleca także Autorce lekturę artykułu Huberta Mąćika zat. *Paradoks Formy Otwartej*, w którym autor zauważa, iż LSC – paradoksalnie właśnie – „była to teoria doskonale wpisująca się w panoramę modernizmu – [gdzie, przyp. MJ] architektura uzyskiwała gigantyczny, nadludzki wymiar i miała tworzyć nowy świat i nowego człowieka” i dalej: „Rozmachowi opracowywanych teorii sprzyjał przede wszystkim system polityczny i społeczny – zwłaszcza scentralizowane zarządzanie gospodarką”. Mąćik zwraca także uwagę na, znów paradoksalny, bo sprzeczny z egalitarnymi przesłaniami Hansena, odbiór jego idei, odnosząc to do Osiedla im. Słowackiego i pisząc: „Forma osiedla... pozostała czytelna i wyjątkowa jedynie dla osób zorientowanych w temacie. Tym samym dzieło Oskara Hansena wpisało się doskonale w panoramę wielkich i w sensie semantycznym, elitarnych bardziej niż egalitarnych realizacji modernistycznych” I dalej: „z dzisiejszego punktu widzenia możemy też jednak potraktować wizję LSC jako totalitarną”⁴².

Nie sposób też pominąć w rozważaniach o LCS obszernego artykułu Andrzeja Szczerskiego zat. *LCS, or What is a City?*, w którym odnajdziemy także sporo uwag na temat osiedli warszawskiego oraz lubelskiego⁴³, a który nie został w dysertacji nawet odnotowany.

Po tym wstępie Autorka przechodzi do omówienia czterech pasm zawartych w LSC: mazowieckiego, wschodniego, zachodniego I i zachodniego II, do których dodała Studium humanizacji Ciechanowa oraz projekt ogrodu botanicznego w Lublinie.

Ważną pozycję w dysertacji zajmuje również „program dydaktyczny Oskara Hansena i jego kontynuacja” podjęta przez uczniów i współpracowników. Jego omówieniu został poświęcony **rozd. VI**. Do tej obszernej i bardzo wartościowej części pracy, obejmującej zarówno program dla zajęć prowadzonych na warszawskiej ASP (gdzie krótko był dziekanem), plenery w Szuminie, prezentacje aktywności jego uczniów, w tym te – zinstytucjonalizowane (szkoły w Bergen i Loddefjord oraz pracownia G. Kowalskiego) uwagi dwojakiego rodzaju. Podstawowa to nie uwzględnienie serii artykułów poświęconych dydaktyce i uczniom Hansena autorstwa

⁴² Wszystkie cytaty w: Hubert Mąćik, *Paradoks Formy Otwartej*, „Kultura enter”, 2007/07. Za: <https://kulturaenter.pl/article/paradoks-formy-otwartej-2/> [dostęp: 29.08.2023]

⁴³ Andrzej Szczerski, *LCS, or What is a City?*, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziołek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 91–114.

Joli Goli⁴⁴, Aleksandry Kędziorek⁴⁵, Łukasza Rondudy⁴⁶ i Karola Sienkiewicza⁴⁷, zawartych we wspomnianym już tomie *Oskar Hansen opening modernism...* To w sumie 55 stron tekstu, w którym przedstawione i omówione zostały najważniejsze aspekty dotyczące aktywności dydaktycznej Hansena i jej owoców. Polecam także publikację Łukasza Stanka, który rozszerzył pole dydaktycznego oddziaływania Hansena (a właściwie Hansenów) na zjawisko, które określił jako „architekturę pedagogiczną”⁴⁸.

Są też uwagi szczegółowe dotyczące tej części:

- wiedzę tę, nie tą (s. 222)
- powtórka wypowiedzi Hansena (s. 222, 223).
- „zasady jakimi sformułowana jest przestrzeń”: styl, sens i interpunkcja, s. 227;
- „ich sztukę... cechował daleko posunięty environment”: sens, s. 241;
- „Dlatego artystów komunikacja była możliwością przekraczania granic drugiego człowieka”: zdanie bez sensu, s. 24;
- instalacja „Chmura”... była „dalekim echem doświadczenia burzy w powietrzu”, a czy można inaczej?, s. 243;
- „prezentacje, które osiąga Paweł Althamer”, s. 248;
- „Otwarcie się na zmysły, które ma się w sobie”, s. 250;
- „dach wychodzący prosto w naturę”, s. 258;
- „jego słowa mają przełożenie na budynki”, s. 253
- na s. 266 pojawia się informacja o „filozofii” Hansena, o czym wcześniej nie było mowy w takim ujęciu.

W podsumowaniu prezentacji norweskich placówek kształcących w duchu hansenowskim czytamy także zdanie: „Budynki te pokazują związek jaki zachodzi między architekturą a jej użytkownikami, gdzie język plastyczny jest wyraźnie zaakcentowany zarówno w funkcji, w użytych materiałach jak i relacjach w kontekście użytkownika i formy” (s. 253), które wymaga przerehabilitacji, doprecyzowania (i dodania znaków przestankowych).

Swoistą rekapitulację dotyczącą wszystkich omówionych projektów znajdziemy w tabeli nr 14 zat. „Zestawienie realizacji Oskara Hansena wraz z cechami charakterystycznymi i wykorzystaniem środków wyrazu”, do których zalicza Autorka „chłonne tło, sytuacje wyróżnione”, NOW, formę otwartą, łączenie wnętrza z zewnątrzem” (s. 269). Wydaje się, że: po pierwsze, niektóre z tych aspektów (w odniesieniu do konkretnych przykładów i wcześniejszych uwag zawartych w recenzji) trzeba na nowo przemyśleć. A ponieważ

⁴⁴ Jola Gola, The Didactics of Oskar Hansen, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s.259–276.

⁴⁵ Aleksandra Kędziorek, *Adaptation Proposal for the Seat of the Warsaw Academy of Fine Arts' Faculty of Sculpture*, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 277–280.

⁴⁶ Łukasz Ronduda, *Visual Games*, w: *Oskar Hansen open in modernism. On Open Form architecture, art and didactics*, red. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 281–286.

⁴⁷ Karol Sienkiewicz, *You Live and You Learn: Open Form Put to the Test*, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziorek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 287– 314.

⁴⁸ Łukasz Stanek, *Oskar and Zofia Hansen: me, you, us and the state*, w: *Team 10 East. Revisionist Architecture in Real Existing Modernism*, red. T. Stanek, Muzeum Sztuki Nowoczesnej Warszawa, 2014, s. 238.

tematem pracy jest „teoria przestrzeni” odnieść je do zagadnień przestrzennych i spiąć w jedno, skoro mowa o jednej teorii (co wynika z tytułu pracy).

Należy też – zdaniem recenzentki – odnieść się do krytyki teorii Hansena, a tej nie brakuje. O paradoksach w niej zawartych pisze wspomniany w tej recenzji Mącik. Głos w tej sprawie zabrał także Tomasz Kozak⁴⁹, który wykazuje (na trzech poziomach) kontradycyjność teorii Hansena. Zwraca przy tym uwagę na „kluczową antynomię w teorii Otwartej Formy”, która „przybiera postać ukrytej i bezwiednej sprzeczności pomiędzy demokratycznymi dezyderatami, a despotycznym typem umysłowości, formułującymi owe dezyderaty”. I dalej „struktura tej teorii bynajmniej nie jest „zdecentralizowana”. Przeciwnie – jest właśnie „zcentralizowana” ... wzdłuż osi symetrii kreującej „czarno-białe” schematy i „totalizujące” uproszczenia”. Hansen – zdaniem Kozaka – „używa „egalitarnej” retoryki... zarazem jednak marzy o „sterowaniu poznawczym” i „modyfikacji ludzi”⁵⁰.

W dysertacji zawarto także „podsumowanie” oraz „wnioski i konkluzje” (wnioski i konkluzje to synonimy!). To niestety najsłabsza część pracy, chaotyczna, pełna osobliwych, miejscami niezrozumiałych i często niegramatycznie zredagowanych stwierdzeń w rodzaju: „Sztuka, która pojawiła się przez staranne wyselekcjonowanie z chaosu” (s. 276), „Wpływ czynników przyrodniczych takich jak wiatr, słońce, deszcz oraz obecność człowieka pośród prezentowanych eksponatów, wymagało od artysty takiego wykreowania przestrzeni, aby można było zaznaczyć w nim obecność człowieka” (s. 277); „Hansen projektuje wnętrza w taki sposób, że odbiorca jest w nie wkomponowany i staje się ich twórcą, wkraczając w sztukę environment” (s. 277); „niniejsza praca jest pokazaniem całokształtu zainteresowań Oskara Hansena, które były nie tylko na polu architektury jako tej naczelnej wynikającej z obranego kierunku zawodowego (s. 279); „omówienie kontekstu działań... pokazuje, że mamy zderzenie z wybitną postacią” (s. 280); „Omówienie... pozwoliło na pełniejsze zrozumienie..., wyjaśniając proklamowanie pojęcia teorii „formy otwartej i formy zamkniętej”” (s. 280); „Hansen rozprawia o świecie polemizując z socjologią i filozofią” (s. 280); „któremu w każdym możliwym momencie starano się umniejszyć poczucie własnego talentu, już we wczesnych latach działalności, kiedy pisałam o „Sądzie pod Blachą (1952), poprzez podejrzenia o szpiegostwo” (s. 280–281) (o tych podejrzeniach o szpiegostwo Autorka, jak się wydaje, pisze pierwszy raz); „Mieszkanie, w którym architekt mieszkał... stanowiło najwierniejszy przykład funkcjonowania chłonnego tła (s. 283); „W toku kolejnych lat myśl Hansena podlega również przemianom tworząc nowe interpretacje” (s. 284); „Dyskusja nad talentem Hansena być może wynika również z faktu, że granica pomiędzy ‘formą otwartą’ i ‘formą zamkniętą’ przebiega również przez umysły luminarzy sztuki i architektury tamtego okresu. Wielu z nich nie ‘tęskniło’ za barokową symetrią bynajmniej, lecz raczej było zniewolonych ideą ‘dyktatury proletariatu’” (s. 286).

Jako głos w dyskusji nad tymi utyskiwaniami Autorki nad losem Hansena w socjalistyczne Polsce przypomnijmy dwie, już cytowane w niniejszej recenzji wypowiedzi: „Hansen wykazywał trwałe przywiązanie do idei marksistowskich. [...] Polityka, ekonomia,

⁴⁹ Tomasz Kozak, *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena*, za: http://idznawojne.blogspot.com/2008_10_01_archive.html [dostęp:29.08.2023].

⁵⁰ *Ibidem*.

świadomość społeczna i psychologia władzy interesują go zaś szczególnie w aspekcie czegoś, co nazywa narzędziem oddziaływania wizualnego (NOW)⁵¹ oraz: „Socjalizm państwowy jest postrzegany nie tylko jako stan ucisku, ale także jako wyzwanie i szansa dla praktyki i wyobraźni architektonicznej, z wkładem takim jak urbanistyka biotechnologiczna Hansena dla Polski socjalistycznej”⁵². Oddajmy zresztą głos samemu Hansenowi. W Archiwum Hansena, utworzonym w warszawskiej ASP, można znaleźć taki autorski zapis: „Realizacja LCS jest możliwa przede wszystkim w państwie socjalistycznym, które samo decyzje o zagospodarowaniu terenu, jest odpowiedzialne za planowanie budowlane i kontroluje fundusze oraz branżę budowlaną”⁵³. Zawite meandry relacji, pomiędzy Hansenem a socjalistycznym systemem i reprezentującymi go władzami, szeroko analizuje, we wspomnianej już publikacji, Łukasz Stanek⁵⁴. Polecam tę publikację w ramach dyskusji z tezą Autorki o tym, że „Hansen odważył się zaprojektować się coś wbrew systemowi” (s. 281), oraz opinią o tym, że po II wojnie światowej „propaganda i centralne sterowanie państwem polskim skutecznie uniemożliwiło rozwój sztuki na takim poziomie jaki miał miejsce w latach dwudziestych” (s. 282).

Autorka przytacza też fragment wypowiedzi Hansena z 2005 r., w której stwierdza on: „mnie się bano, bano się ze mną rozmawiać”. Nie potwierdza jednak tego jeden z jego uczniów – Grzegorz Kowalski, który w wywiadzie przeprowadzonym w 2017 r. mówi: „W środowisku architektów był raczej nie lubiany. Jedni uważali go za dziwaka; inni za reklamiarza, dzisiaj powiedzielibyśmy PR-owca”, jednocześnie zaprzeczając, jakoby Hansen był komunistą⁵⁵.

Nie sposób też, wobec wykazanych powyżej braków w rozpoznanej literaturze przedmiotu, zgodzić się z opinią Autorki, iż jej praca „to pierwsza próba kategoryzacji [pojęcia przestrzeni, przyp. MJ] w aspekcie twórczości Oskara Hansena” (s. 278–279),

Przejdźmy do podsumowania całości dysertacji. Tym razem na początek uwagi redakcyjne do całości tekstu:

- w pracy odnotowano bardzo dużą liczbę błędów interpunkcyjnych, które wielokrotnie zniekształcają sens zdań;
- cytaty zaznacza się ujmując je w cudzysłów lub pisząc kursywą, ale nie łącznie, a taką konwencję przyjęła Autorka;
- brak konsekwencji w zapisie bibliograficznych prac w przypisach (częsty brak użycia kursywy);

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² W oryginale: “State socialism is seen not just as a condition of oppression, but also as a challenge and opportunity for architectural practice and imagination, with contributions such as Hansen’s biotechnological urbanism for socialist Poland”. Łukasz Stanek, *Team 10 East: The Socialist State as an Architectural Project*, w: *Oskar Hansen opening Modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziołek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s.62.

⁵³ Archiwum O. Hansena, podaje za: Łukasz Stanek, *Oskar and Zofia Hansen: me, you, us and the state*, w: *Team 10 East. Revisionist Architecture in Real Existing Modernism*, red. T. Stanek, Muzeum Sztuki Nowoczesnej Warszawa, 2014, s. 213.

⁵⁴ Łukasz Stanek, *Oskar and Zofia Hansen: me, you, us and the state*, w: *Team 10 East. Revisionist Architecture in Real Existing Modernism*, red. T. Stanek, Muzeum Sztuki Nowoczesnej Warszawa, 2014, s. 213.

⁵⁵ Za: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7422-budzil-respekt.html> [dostęp: 28.08.2023].

- błędy w zapisach niektórych pozycji bibliograficznych;
- brak konsekwencji w pisowni Formy Otwartej (wielokrotnie z małej litery);
- sporo błędów rzeczowych;
- duża liczba błędów stylistycznych i gramatycznych, brak należytej korekty językowej.

Jako główny cel badań przedstawiła Autorka „ukazanie nowej perspektywy postrzegania przestrzeni przez Oskara Hansena na podstawie przeglądu jego projektów i prac teoretycznych”. Cel ten trudno uznać za zrealizowany, biorąc pod uwagę wiele pozycji literaturowych, za którymi stoją liczne badania i spostrzeżenia, nie uwzględnionych w dysertacji (recenzentka przywołała tylko część z nich), co nie pozwala na potwierdzenie „ukazania (przez Autorkę, przyp. MJ) nowej perspektywy postrzegania przestrzeni przez Oskara Hansena”.

„Nadrzędny cel pracy, jakim jest zbadanie wzajemnych relacji użytkownika z otoczeniem i przestrzenią powstałą i zastaną, które prowadzą do określonych emocji oraz określenie czynników wpływających na te relacje” został zrealizowany w analizach 31 obiektów, choć nie bez wykazanych w recenzji błędów. Podstawowy jednak problem pozostaje ten sam. Bez przedstawienia solidnego stanu badań, obejmującego wszystkie ważne publikacje dotyczące Hansena (a jest ich bardzo wiele), a następnie rzetelnego odniesienia się do nich w odpowiednich miejscach dysertacji, nie sposób wyodrębnić spostrzeżeń i ustaleń oryginalnych.

Teza, która brzmi: „Oskar Hansen był teoretykiem przestrzeni czego przykładem jest wartość naukowa jaką można odczytać z jego projektów artystycznych”. Z tym gorzej, ponieważ w żadnej z prezentacji poszczególnych obiektów Autorka nie kładła nacisku na „wartość naukową”. Ponadto o podejściu Hansena do przestrzeni dowiadujemy się najwięcej z jego prac teoretycznych, a także z publikacji, wywiadów oraz opracowań analitycznych innych autorów. W tym miejscu polecam Autorce lekturę bardzo interesujących i obszernych rozważań (nieobecnych w dysertacji) Felicity D. Scott na temat różnych aspektów przestrzeni w ujęciu Hansena. Dodam, głównie w odniesieniu do wystaw (w tym rozdział o *environment*), projektów muzealnych oraz rzeźby, zat. *Space Educates*⁵⁶.

Wydaje się zatem, że pomijając tak wiele publikacji poświęconych Hansenowi oraz zagadnieniom przestrzeni w architekturze, niezwykle trudno jest rzetelnie wypełnić zadanie, które postawiła przed sobą Autorka, a już zwłaszcza udowodnić tezę pracy, iż „wskazane przez Oskara Hansena relacje przestrzenne...owocują nową dynamiką przestrzeni nie zauważaną do tej pory w praktyce i literaturze”.

Biorąc jednak pod uwagę szeroki zakres przeprowadzonych badań, duży nakład pracy włożony w przedstawione do oceny opracowanie, interesujący temat, recenzentka **postuluje poprawę dysertacji** (zgodnie z zawartymi powyżej uwagami) **i ponowne przedłożenie do oceny**. Z tej przyczyny powyższa recenzja przybrała tak szczegółowy charakter.

Tymczasem stwierdzam, że **praca w obecnym kształcie nie spełnia wymogów**

⁵⁶ Felicity D. Scott, *Space Educates*, w: *Oskar Hansen opening modernism. On Open Form Architecture, Art and Didactics*, red. A. Kędziołek, Ł. Ronduda, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 137–162.

stawianych rozprawom doktorskim – Ustawa z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowy oraz o stopniach i i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2003 r. Nr 65 poz. 595 z późn. zm.) w zw. z art. 179 ust. 3 ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 30 sierpnia 2018 r. poz. 1669) – dlatego składam wniosek o **nie dopuszczenie** do jej publicznej obrony.

Wrocław, 20.09.2023 r.

