

dr hab. inż. arch. Piotr Winskowski, prof. PK
Zespół Architektury Współczesnego Regionalizmu
Katedra Architektury Miejsc Pracy, Sportu i Usług
Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej
ul. Warszawska 24, 31-155 Kraków
piotr.winskowski@admin.pk.edu.pl

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr inż. arch. Anny Naumiuk-Jakuc
pt. *Przenikanie ludowej kultury w twórczość architektoniczną Włodzimierza
Naumiuka*, opracowanej pod opieką promotorską dra hab. inż. arch.
Jarosława Szewczyka, prof. PB przy udziale promotora pomocniczego
dra inż. Adama Musiuka na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej**

1. Podstawa opracowania:

- Pismo dr hab. inż. arch. Bartosza Czarneckiego, prof. PB, dyrektora Instytutu Architektury i Urbanistyki WA PB (WA-100.4130.4.2019) z dnia 12.07.2023, z informacją o powołaniu przez Senat PB recenzenta rozprawy doktorskiej mgr inż. arch. Anny Naumiuk-Jakuc pt. *Przenikanie ludowej kultury w twórczość architektoniczną Włodzimierza Naumiuka*.
- Rozprawa doktorska mgr inż. arch. Anny Naumiuk-Jakuc, *Przenikanie ludowej kultury w twórczość architektoniczną Włodzimierza Naumiuka*, promotor dr hab. inż. arch. Jarosław Szewczyk, prof. PB, promotor pomocniczy dr inż. Adam Musiuk, Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, Instytut Architektury i Urbanistyki, Białystok 2023 (egzemplarz pracy i płyta CD).
- Ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. 2023, poz. 742 z późn. zm).
- Ustawa z dnia 3 lipca 2018 r. Przepisy wprowadzające ustawę — Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. 2018, poz. 1669).

2. Kwestie formalne

Przesłana do recenzji rozprawa doktorska autorstwa mgr inż. arch. Anny Naumiuk-Jakuc pt. *Przenikanie ludowej kultury w twórczość architektoniczną Włodzimierza Naumiuka*, opracowana została jako jeden tom, o 122 numerowanych stronach jednostronnego wydruku. Odejmuje 3 strony spisu treści, fragmenty tego spisu treści w postaci listy podrozdziałów powtórzonych na stronach tytułowych każdego z głównych rozdziałów pracy (co jest skądinąd bardzo wygodne dla czytelnika) oraz 7 mapek, diagramów, szkiców inwentaryzacyjnych i 1 tabelę — otrzymujemy 87 stron właściwego tekstu (wraz z 537 przypisami), wydrukowanych dość drobną czcionką (co nieco utrudnia lekturę).

Do podanej objętości należy z kolei dodać 9 stron listy źródeł (bez numeracji, w łącznej ilości 206 pozycji), podzielonej na (aż) 11 kategorii oraz spis ilustracji (tym razem numerowanych), obejmujący wspomniane wyżej mapy, diagramy i szkice inwentaryzacyjne 12 wzorów dekoracji nadokiennych autorstwa Włodzimierza Naumiuka (oznaczone jako *Fig.*) i 65 zdjęć (oznaczonych jako *ryc.*).

Mapy te zaprezentowano w postaci niewielkich kadrów. Większe kadry i zaopatrzenie ich w legendy pozwoliłoby na zawarcie w nich większej ilości informacji, zwłaszcza *Fig. 2*: oznaczenie zabudowy, dróg (ich numery, kategorie), rzek, wyróżnienie miejscowości, w których stoją domy zbudowane przez Włodzimierza Naumiuka i przezeń dekorowane, jego rzeźby i pomniki; *Fig. 3*: oznaczenie drogi, rzeki, może rozróżnienie domów i stodół, na pewno wyróżnienie domu rodzinnego Włodzimierza Naumiuka, jego pracowni i domów przezeń zbudowanych i dekorowanych. Nie wiadomo za to, co oznaczają na mapie (*Fig. 2*) dwa szare trójkąty.

Określenie listy źródeł jako bibliografii nie jest zbyt trafne, skoro obejmuje ona oprócz tekstów drukowanych, również nagrania internetowe, multimedialne, audycje radiowe, filmy na nośniku VHS i na platformie YouTube (66). Znaczna część źródeł nie ma też charakteru naukowego: są to publikacje popularne, artykuły w prasie (44), katalogi wystaw (5) itp. Jest to zrozumiałe. Wobec przyjętych założeń i tematyki pracy osiągnięciem jest dotarcie przez Doktorantkę do tak znacznej ilości źródeł, niezależnie od ich typu, a o wartości pracy świadczy właściwe metodologicznie posługiwanie się nimi. Prac naukowych poświęconych Włodzimierzowi Naumiukowi i tych o tematyce ogólnej wymieniono w sumie 51 (w tym 2 niepublikowane prace magisterskie, poświęcone galerii rzeźby Włodzimierza Naumiuka i jego twórczości rzeźbiarskiej).

Recenzowana dysertacja należy do tego rodzaju opracowań, w których biograficzne ujęcie zawodowej działalności jednej osoby stanowi punkt wyjścia dla naukowego ujęcia problemu badawczego. Charakterystycznym i niezbędnym w takich przypadkach rodzajem źródeł są (często publicznie niedostępne) prywatne archiwa, prywatne kolekcje i/lub wywiady przeprowadzone przez autorów takich prac z osobami, których dorobek jest przedmiotem badań. Tak też się działo z toku prac nad recenzowaną dysertacją. 15 wywiadów przeprowadzonych przez doktorantkę i utrwalonych jako pliki mp3 stało się unikatową podstawą pracy — są one wielokrotnie cytowane w tekście. Poza tym Doktorantka posługiwała się opublikowanymi wywiadami przeprowadzonymi przez inne osoby; dotarła też w archiwum Włodzimierza Naumiuka do wycinków prasowych, niekiedy niekompletnych i o niemożliwym do zidentyfikowania pochodzeniu (25 poz.), skatalogowanych jednak w postaci możliwie najpełniejszej.

Specyficzny układ edytorski pracy, gdzie strony „lewe” albo pozostawiono puste albo umieszczono na nich zdjęcia, każe dodać to pracy 30 stron mieszczących łącznie

wspomniane 65 ilustracji (o bardzo dobrej jakości i o właściwej wielkości względem prezentowanych treści), na bieżąco towarzyszących wybranym fragmentom tekstu. Są wśród nich 3 zdjęcia Włodzimierza Naumiuka z różnych etapów jego życia i działalności; pozostałe to zdjęcia budynków przezeń zbudowanych i/lub dekorowanych, samych dekoracji architektonicznych oraz rzeźb. W podpisach pod tymi fotografiami brakuje jednak (choćby przybliżonego) datowania prezentowanych obiektów. Zdjęcia w zdecydowanej większości wykonane zostały przez Doktorantkę (data ich wykonania jest podana zawsze), część pochodzi z archiwum Włodzimierza Naumiuka.

Wymienione powyżej szczegółowe dane ukazują ilościowe parametry pracy specyficznej, niezbyt obszernej objętościowo lecz podbudowanej ogromną ilością materiału źródłowego i osobistymi doświadczeniami autorki, która (zajmując się badaniami terenowymi, inwentaryzacjami, archiwami, fotografią i kolekcjonowaniem historii mówionej) przez łączenie technik badawczych dąży do uchwycenia wielorakiego fenomenu kulturowego i w końcu — do opracowania go z perspektywy teorii architektury.

Praca została opracowana bogatym i starannym językiem, zapewniającym płynną lekturę, jednocześnie mocno skondensowanym. Kondensacja treści sprawia, że wystarczająco wyczerpujące treści mieszczą się w stosunkowo niewielkiej objętości tekstu. Wiele zdań jest umiejętnie inkrustowanych (często krótkimi) cytataми z wypowiedzi Włodzimierza Naumiuka, nie zakłócającymi ciągłości narracji, ale dającymi czytelnikowi możliwość bezpośredniego spotkania z jego sposobem myślenia i ekspresji, gdzie operuje błyskotliwymi skojarzeniami, skrótami myślowymi, z łatwością docierając do istoty problemu w kilku prostych słowach. Dłuższe cytaty, wyodrębnione z autorskiego tekstu doktorantki, umieszczone są we właściwych miejscach i we właściwych ilościach.

Tekst został zredagowany o względem językowym niezwykle starannie (recenzent dopatrywał się zaledwie sześciu literówek, s. 10, 14, 49, 87, 88, 106). Jedynym zabiegiem rozpraszającym czytelnika są kilkukrotne powtórzenia tych samych informacji w tekście własnym Doktorantki i powtórzenia tych samych cytatów. Nie chodzi tu o fragmenty pochodzące ze wstępów-wprowadzeń i wniosków, gdzie powtórzenia są zrozumiałe, lecz o powtórzenia w głównej treści wyводу (s. 6 i 18; 14; 18 i 19; 46; 46 i 47; 56 i 58; 89 i 101). Widać co prawda, że za każdym razem analizowany jest inny aspekt przywoływanego problemu, lecz akurat te powtórzenia (niekiedy po zaledwie kilku stronach lub nawet dwukrotne na tej samej stronie), w toku lektury wyglądają na kompozycyjny i redakcyjny (choć nie merytoryczny) mankament. Wystarczający byłby tu przypis z odwołaniem do wcześniejszego cytatu. Podobnie dwukrotnie powtórzone jest zdjęcie jednej z rzeźb Włodzimierza Naumiuka

(ryc. 11, s. 25a i ryc. 18, s. 27a). Niefortunnie wygląda też nieustalony rok śmierci Wiktora Sawczenki, gdy podano rok jego narodzin „(1911-...)” (s. 5 przypis 3 i s. 23).

Zastosowany w pracy harwadzki system oznaczania przypisów (nazwisko autora i rok wydania publikacji), które jednocześnie są numerowane i umieszczone u dołu strony, wymusza na czytelniku poszukiwania źródła w kilku miejscach po kolei, łącząc wady obu systemów (harwadzkiego i oksfordzkiego), a nie pozwalając korzystać z ich zalet. Nie zawsze zapis ten jest jednoznaczny, np. w przypadku źródła internetowego określonego jako „brak autora”, którego trzeba szukać w którejś spośród 5 kategorii wśród list źródeł, gdzie występują pozycje oznaczone jako „brak autora”, gdzie powtarzają się też anonimowe teksty z tego samego roku. W takiej sytuacji przydałaby się albo numeracja kolejnych pozycji na odnośnych listach źródeł i podanie tego numeru w przypisie albo zastosowanie incipitów tych anonimowych publikacji, umieszczonych zarówno w treści przypisu jak i w spisie literatury (sposób ten jest stosowany przez redaktorów wydań poezji, zwłaszcza przy licznych wierszach „bez tytułu” tego samego autora, umieszczanych w jednym tomie). Poza tym niektóre przypisy dolne — zawierające pełne dane bibliograficzne, a także komentarze i dane biograficzne osób wspominanych w tekście głównym — stają się tym samym klasycznymi przypisami wg systemu oksfordzkiego (np. przypis 2, 3, 4, 6, 8, 9, 14).

Doktorantka opracowała też tabelę 64 publikacji o twórczości Włodzimierza Naumiuka (s. 36-39). W pracy traktującej o architekturze wskazane by było umieszczenie podobnego (nawet niekompletnego) zestawienia budynków, które zbudował lub dekorował i zestawienia rzeźb (skoro w pracy jest o nich mowa).

3. Układ i zawartość pracy

Praca składa się z *Wprowadzenia* i 6 głównych rozdziałów, których tytuły i zawartość bardzo klarownie określają zamiar i metody pracy (rozdział 1, *Metodologia*) a następnie przeprowadzają czytelnika przez logicznie uporządkowany wywód. Ukazują to również tytuły dwustopniowo ustawionych podrozdziałów, choć recenzent da tu wyraz swojemu zdumieniu, gdy w spisie treści obejmującym trzy strony zobaczył ponad sto podrozdziałów (z których niektóre obejmują pół strony tekstu), o tytułach wyodrębniających tak szczegółowe zagadnienia, że mogły one spokojnie zostać omówione łącznie (np. podrozdział 2.2.1 łącznie 2.2.2; podrozdział 2.2.3 łącznie 2.2.4 i 2.2.5; podrozdział 2.2.6 łącznie 2.2.7 i 2.2.8).

Nieco dezorientuje czytelnika tytuł rozdziału 2. *Włodzimierz Naumiuk jako zagadnienie artystyczne, naukowe i społeczne*. Dodanie jednego słowa więcej: *Działalność Włodzimierza Naumiuka...*, tę dezorientację by usunęło. Rozdział 2 to *de facto* odpowiednik *stanu badań*, wprowadzający do dwóch kolejnych, przedstawiających głównego bohatera dysertacji najpierw jako budowniczego

(rzemieślnika aż pięciu specjalności: tracza, cieślę, stolarza, snycerza i zduna, działającego zgodnie z fachowymi wytycznymi oraz w warunkach ekonomicznych i prawnych, jakie rzemiosłu stwarzał system PRL), a potem jako „ludowego architekta” — gdzie Doktorantka przedstawia jego światopogląd, poglądy na kompozycję, na tradycję i na źródła innowacji, które sam prowadził, oceny twórczości innych oraz wynikający z tych wypowiedzi społeczny i psychologiczny kontekst przenikania obszarów twórczości: gdy Włodzimierz Naumiuk traktował siebie jako usługodawcę przy wznoszeniu budynków i ich dekorowaniu (konsultującego z zamawiającymi szczegóły ich układu przestrzennego i tematykę detali, zwłaszcza wyrzynanych dekoracji okiennych) oraz jako artystę, osiagającego indywidualną ekspresję w swoich pracach rzeźbiarskich.

Rozdział 5, o tytule będącym powtórzeniem tytułu całej dysertacji, jest swego rodzaju zwornikiem wywodu. Ukazuje kategorie przenikania ludowej kultury materialnej i niematerialnej w twórczość architektoniczną Włodzimierza Naumiuka, a więc wychodzi z tego poziomu zawodowej i artystycznej autorefleksji, o której była mowa w poprzednim rozdziale i z tej perspektywy omawia bezpośrednie i pośrednie przenoszenie motywów zdobniczych z plastyki ludowej na architekturę oraz miejsce w tym procesie rzeźby, tymczasowych dekoracji wewnątrz (jak wycinane, papierowe firanki, którymi również się zajmował) i meblarstwa — pokazując w końcu na fotografii (ryc. 59, s. 96a) i opisując unikatowy stół-manifest, który określa jako „projekcję światopoglądu artysty na mebel, może nawet projekcję ludowego mikrokosmosu na kluczowy dla dawnego życia społecznego element izby” (s. 97). Doktorantka cytuje przy tym wypowiedź autora. „To życie podtrzymują właśnie te cztery postacie. Kobieta z dzieckiem, bez której nie byłoby dorosłych ludzi do pracy na roli, siewca i żnieja, dostarczający swym trudem chleba na stół i wreszcie dziadek — symbol mądrości i doświadczenia życiowego, wyobrażenie starej kultury, bez której nie moglibyśmy tworzyć nowej” (tamże).

W rozdziale 6 (Podsumowanie) Doktorantka wykazuje, że udowodniła sformułowane na wstępie, dwie powiązane ze sobą tezy: pierwszą, mówiącą że działalność zawodowa (budowlana) Włodzimierza Naumiuka (określanego i znanego jako „rzeźbiarz ludowy”) oraz obecny w tej działalności komponent artystyczny sprawiają, że można i należy traktować ją jako twórczość architektoniczną oraz drugą, mówiącą że kultura ludowa wschodniej Białostocczyzny wielopoziomowo przenika tę twórczość.

3. Uwagi o ujęciu problemów badawczych

3.1. Autorka we *Wprowadzeniu* słusznie przywołuje pracę Bernarda Rudofsky'ego *Architecture without architects*, jako istotną dla pobudzenia zainteresowania dla

architektury ludowej różnych regionów świata, powstającej poza aktualnymi w połowie XX wieku centrami rozwoju i w miejscach trudno dostępnych (również trudno dostępnych z racji izolacji przez „żelazną kurtynę”, jak zamieszczony w tej książce jedyny przykład z Polski: spektakularna, trójkondygnacyjna drewniana struktura wzmacniająca strop w ponad trzydziestometrowej wysokości w Komorze Michałowice w kopalni soli w Wieliczce).

Trzeba zwrócić uwagę na specyficzny charakter tej publikacji. Jest to katalog wystawy, a nie praca naukowa; skierowany do odbiorców w „centrum świata”, jakim był ówczesny Nowy Jork i gości Muzeum of Modern Art. Właśnie w takim muzeum (a nie w muzeum etnograficznym) prezentowano fotogramy. Ten punkt odniesienia dobrze ukazuje komentarz Rudofsky'ego do jednego ze zdjęć, przedstawiającego wzgórze cmentarne w Xiaohu, na pustyni w prowincji Xingjiang w zachodnich Chinach, gdzie miejsca pochówku akcentowane są drewnianymi słupami różnej wysokości, tworzącymi swobodną kompozycję. Napisał, że wygląda ono jak model pracy nagrodzonej we współczesnym konkursie rzeźbiarskim; określa je dalej jako „indeed a great monument”. Wskazuje to na zakładany u czytelnika zestaw kryteriów, gust i tropy skojarzeń. Akceptuje je i to z nich stara się wywieść argumentację za docenieniem prezentowanych osiągnięć anonimowych rzemieślników — zresztą dzieje się to u progu lat 1960-tych, w sprzyjającym momencie postępującego przesytu osiągnięciami cywilizacji nowoczesnej, pierwszymi jaskółkami wyczerpania, prowadzącymi do rewizji kulturotwórczych założeń nowoczesności, zarówno w myśleniu i jak i w działaniu.

Rudofsky pisze o „communal architecture” — „architekturze wspólnoty” jako o „niewykorzystanym źródle inspiracji dla człowieka ery przemysłowej, uwięzionego w swoich chaotycznych miastach”. Ale zachowuje punkt widzenia tego człowieka nowoczesnego, a prezentowane wzory są próbą złagodzenia mankamentów wynikających z jednostronnego rozwoju cywilizacji przemysłowej. Pierwszy krok został tu zrobiony, bo mankamenty zostały zauważone (choć też nie przez wszystkich, o czym świadczy trwająca równolegle walka dziennikarki Jane Jacobs z ówczesnym burmistrzem Nowego Jorku Robertem Mosesem. Publicystyczna książka Jacobs *The Death and Life of Great American Cities* (1961) mimo radykalnego tytułu proponuje zresztą reformę umiarkowaną i stanowi sprzeciw wobec najbardziej skrajnych przykładów destrukcji wynikających z jednostronności administracyjnego zarządzania na rzecz głosu społeczności lokalnej. Przywoływana przez nią, wcześniejsza o rok praca Kevina Lyncha *The Image of the city* (1960) jako praca naukowa, o wyczerpująco zaprezentowanej metodologii, przedstawia punkt widzenia badacza, który swoje analizy oparł o usystematyzowane analizy percepcji użytkowników miasta. Ale we

wszystkich tych przypadkach, nadal jest to „obraz”, „śmierć i życie” itd. ...miasta, a nie wsi.)

Przestrzegałbym przy okazji przed innym niebezpieczeństwem współczesności, myleniem tej pierwotnej wspólnoty, o której słusznie pisał Rudofsky, z „tematyzacją przestrzeni” (Piotr Lorens), której narzędziem jest retoryka wspólnoty, wspierająca historyzujące odwołania jedynie w formie architektury (bo już nie we dotykającą wspólnoty w innych wymiarach: światopoglądowym, związanym z trybem życia itd.). Taką stylizowaną architekturę chętnie zamieszkują wyprowadzający się na przedmieścia mieszkańcy wielkich miast, pochodzący z europejskiej i amerykańskiej klasy średniej — jak to jest propagowane w publikacjach Leona Kriera (*The Architecture of Community, Architektura wspólnoty*) i w jego realizacjach: Seaside na Florydzie i Poundbury w Anglii.

Miejsce zasadniczej opozycji między Rudofsky'm a Doktorantką, które to miejsce nie zostało wyraźnie wyartykułowane (dlatego robię to teraz ja) ujawnia podtytuł jego książki, dookreślający ją jako wprowadzenie do architektury „nie rodowodowej” (*nonpedigreed*). Nie znaczy, że tych rodowodów nie było; one po prostu Rudofsky'ego nie interesowały i nie wykonał żadnego kroku, aby je poznać. Obce mu były zarówno szczegółowe „rodowody” jak i metoda wznoszenia obiektów oraz powolny proces dopracowywania optymalnych rozwiązań, charakterystyczny dla tradycyjnych wspólnot, gdzie tryb życia zmieniał się na tyle wolno, że był czas na doprowadzenie do perfekcji rozwiązań z zakresu architektury lub rzemiosła. Rudofsky zachwycał się tradycyjną formą jako anonimową, pokazując ją jako kolejną nowość, na którą ani Frank Lloyd Wright, ani Le Corbusier, ani Paul Rudolph, ani Louis Kahn nie wpadli. Krótkie podpisy pod ilustracjami podają informacje o miejscu, kulturze, w ramach której powstały te obiekty, ale wskazują na głębsze zrozumienie uwarunkowań, z jakich wynikało ich powstanie ani okoliczności ich użytkowania.

Podobnie działo się przez większość XX wieku z europejską recepcją masek afrykańskich i figurek kultowych/amuletów jako inspiracji dla kubizmu (np. Mieczysław Porębski w książce *Kubizm* z 1972 roku poświęca tej kwestii jedno zdanie). Zmiana nastąpiła dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku (jako kolejny etap dekolonizacji): wystawa z 2017 roku w Muzeum Kultur Świata w Paryżu pt. *Picasso primitif*, gromadząca razem wielką kolekcję obiektów z Afryki łącznie w obrazami i rzeźbami Picassa, odkryła jak wielkie pole otwiera się dla badania tych powiązań. Podobnie pomyślana była kameralna wystawa *Małe. Ukryty świat Afryki* (2016) w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, powstała we współpracy z Instytutem Studiów Międzykulturowych UJ. Teksty naukowe, dotyczące prezentowanych tam eksponatów, ukazują egzystencjalną wagę tych małych przedmiotów dla ich twórców i właścicieli, wreszcie rozpoznaną przez europejskich badaczy.

Nie są to więc rodowody nieznane. Nie są znane, bo Rudofsky nie podjął starań, aby je poznać. Starania ograniczono do zdobycia oryginalnych zdjęć i dodania do nich własnych komentarzy, ale były to komentarze pisane z własnej, wąskiej, nowojorskiej perspektywy. Książka Rudofsky'ego zaświadcza więc o pewnym etapie historii i jest dobrym przewodnikiem dla pierwszych kilku kroków w poznawaniu różnorodności kultur świata, ale już nie dla kolejnych.

3.2. Uwagę Doktorantki o terminie „architektura wernakularna”, diskutowanej na polskim gruncie „co najmniej od roku 1985”, od artykułu Mieczysława Kurzątkowskiego, uzupełniłbym o informację o wystawie pt. *Rakentamisen perinne – Vernacular Architecture*, przygotowanej przez Tadeusza Baruckiego i prezentowanej w Muzeum Architektury w Helsinkach w 1978 roku, a potem, w czasie XIV Kongresu Międzynarodowej Unii Architektów, odbywającego się w Warszawie w 15-21.06.1981 roku.

3.3. Dalsze uwagi/sugestie dotyczą języka ujęcia tematu badawczego. Temat jest interdyscyplinarny. Doktorantka rozpatruje go tak, że osią wywodu są kwestie dotyczące architektury, to wokół działalności budowlanej Włodzimierza Naumiuka skoncentrowany jest rozdział traktujący o głównym zagadnieniu badawczym. Rzeźba, meble i dekoracje budynków wchodzi w zakres tej problematyki, o ile odnoszą się wprost do budynków, których wyposażenie stanowią, ale są też istotne jako wyraz postawy życiowej i postawy twórczej Naumiuka, która determinuje sposób podejścia do kształtowania przestrzeni w każdej skali, zastosowaniem elementów każdego rodzaju i wykonanych z wielu różnych materiałów (jak wolnostojąca rzeźba, zamawiana i ustawiana jako kapliczka lub pomnik).

I w tym punkcie wywodu, a zwłaszcza odpowiedzi na zagadnienia, które doktorantka wymienia pod koniec pracy, a nie podejmuje się udzielić na nie odpowiedzi, przydałoby się skorzystanie z teoretycznych kluczy, których dostarcza teoria sztuki, estetyka i dyscypliny pokrewne.

3.4. Opieranie istotnych dla wywodu terminów na rozumieniu potocznym, napotyka na przeszkody wynikające z braku precyzji języka potocznego. Metoda naukowa, w której zaczyna się od definiowania terminów (przynajmniej kluczowych) przychodzi tu z pomocą. A poza tym, wybranie takiego rodzaju definicji, która najdalej zaprowadzi, pozwoli ustalić (w ramach podjętych wcześniej założeń) jak dalece jakiś proces zachodzi, pozwoli też na dalej idące wnioski.

I tak, autorka pisze już w tytule o „twórczości architektonicznej”. Twórczość to jedna z kategorii opisanych obszernie przez Władysława Tatarkiewicza w jego książce *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, forma, piękno, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*). Fraza „twórczość architektoniczna” stosowana jest zazwyczaj z intencją (i taką intencję widać w tekście) dowartościowania wytworów tej twórczości jako sztuki.

Obok powszechnie stosowanej frazy „sztuka ludowa”, do której twórczość Włodzimierza Naumiuka niewątpliwie przynależy, pojawia się pytanie, czy przynależy do zakresu sztuki pozbawionej tego przymiotnika? Innymi słowy, czy zyskuje bardziej ogólną rangę egzystencjalną i emocjonalną?

Próba odpowiedzi na to pytanie w ramach języka potocznego prowadzi do nierozstrzygalnego sporu o preferencje, upodobania i sądy gustu. Ale z perspektywy dziejów pojęcia (tym razem pojęcia sztuki, też opisanego przez Tatarkiewicza) już nie. Dzieło sztuki definiowane bywało wszak jako przedmiot wykonany według zasad (wg rozumienia obowiązującego w starożytności i w średniowieczu, a w zmienionej wersji powracającego w realizmie, a zwłaszcza realizmie socjalistycznym) po ujęcie zupełnie przeciwne, zawierające wręcz wymóg działań intuicyjnych i indywidualizmu (romantyzm, symbolizm), a dalej - modernistyczny wymóg nowości.

Obecne pokolenia z własnego doświadczenia wiedzą, jak szybko ów wymóg nowości zamienił się w monotonię produkcji wielkoseryjnej. Z kolei obiekt wykonany według zasad tylko na pozór narzuca powtarzalność, konwencję i nudę. Starożytni nie mogli w ogóle pomyśleć, jak daleko pójdzie ujednolicenie w świecie produkcji przemysłowej, a „zasady” gwarantowały techniczną jakość, ale też przydatność na wszelkich innych poziomach.

O skromnych początkach niebezpiecznej dla kultury umysłowej, ułatwionej powtarzalności, (która wyrastała z oczywistej już wtedy przemysłowej powtarzalności) pisał w latach 1970-tych Umberto Eco. „Xeroukulturą” nazwał nadmierną dostępność tych samych źródeł, uzyskaną dzięki łatwości ich kopiowania i uniformizację umysłów absolwentów studiów humanistycznych, korzystających nie tyle z tego samego kanonu tekstów źródłowych (co wcześniej też miało miejsce), ale tych samych interpretacji i komentarzy. Na poziom niemożliwy do wcześniejszego przewidzenia ową „xeroukulturę” podniosła sieć internet, komputerowe programy graficzne i funkcja „kopiuj-wklej” – tym mocniej i bezpośrednio upraszczając wszelkie motywy graficzne (a więc również projektowe) w architekturze. Gdyby ta funkcja istniała w starożytnej Grecji najprawdopodobniej zamknęłyby umysły na tyle, że zróżnicowania szerokości interkolumniów i średnic kolumn narożnych we frontonach greckich świątyń nie zostałyby wymyślane. Brzmi to jak nie poparta faktami spekulacja, ale jest hipotezą dotyczącą kluczowej sprawy i kluczowej różnicy między kulturą techniczną na jej prostym, pierwotnym etapie, reprodukującą identyczne elementy (jak czarny Ford T, gdzie zawsze była szansa na jakieś niedokładności), a najpowszechniejszym „poziomem minimum” tego zaawansowanego etapu produkcji technicznej, z jakim mamy dzisiaj do czynienia, gdy możliwości zróżnicowania istnieją w ramach komputerów, ale rzadko się z nich korzysta, bo zajmują więcej pamięci, wydłużają czas operacji i podnoszą ich koszty, bo proste powtórzenie powieli wzór

identyczny, a odbiorcy uformowani przez dzisiejszy świat mediów oczekują tego samego albo zróżnicowania bardzo powierzchownego (por. krytyka *Piazza d'Italia* w nowym Orleanie, projektu Charlesa Moore'a, sformułowana przez Wolfganga Welscha w jego książce *Nasza postmodernistyczna moderna*).

Z drugiej strony stoi kultura wernakularna (architektura, rzemiosło i innowacyjna twórczość w tych dziedzinach), gdzie powtórzenia nie są identyczne albo mamy do czynienia z powtórzeniem identycznym (np. prawa i lewa strona tego samego wykrojnika do wyrzynek Naumiuka) i jednocześnie z jego intencjonalnymi modyfikacjami (indywidualnie przygotowywanymi wyrzynkami do kolejnych okien i budynków). Wiele o koncepcji niedoskonałości, intencjonalnego braku perfekcji, napisano też o rzemiośle, budownictwie i architekturze japońskiej (gdy Japończycy tłumaczyli Europejczykom własne podejście lub robili to jedni Europejczycy dla drugich: jak Ching-Yu Chang, Josiah Conder).

Wracając więc do praktycznych definicji sztuki (której to wytworem mają być omawiane w dysertacji obiekty), zostały one niewątpliwie wykonane według reguł, a zarówno fakt, do jakiej grupy zagadnień należą te reguły, ani margines innowacji nie jest tu kryterium rozstrzygającym „za” ani „przeciw” sztuce.

3.5. Z kolei w dwudziestym wieku, gdy wiele koncepcji bazując na psychologii definiowało sztukę przez pryzmat jej odbioru, John Dewey za kluczowe kryterium przyjął zdolność dostarczania pełnego, spełniającego doświadczenia (*Sztuka jako doświadczenie*). W takim ujęciu budynki i rzeźby Naumiuka takiego doświadczenia dostarczają: pozwalają „uporządkować świat”, „widzieć wszystko na właściwym miejscu” – oczywiście ludziom, którzy znają podstawy jego rzemiosła, rozumieją dlaczego rzeczy zostały tak a nie inaczej wykonane, którzy podzielają tryb życia, który można w tych budynkach praktykować i w których rezonują emocje towarzyszące powstawaniu tych obiektów.

3.6. Przy okazji, w dysertacji pojawiają się cytaty dotyczące kategorii „życia” w odniesieniu do budynków i krajobrazu. To kwestia delikatna i łatwa do zatracenia, gdy Włodzimierz Naumiuk zauważył, jak zakaz budowania domów z drewna z początku lat 1907-tych „przygłuszył” polską wieś. Mało kto ujmie rzecz w takie słowa. Zresztą jest to genialne określenie charakteru wielu negatywnych zjawisk, jakie miały miejsce w środkowym i schyłkowym okresie PRL: właśnie owo „przygłuszenie”. Włodzimierz Naumiuk nie pomija też w swoich wspomnieniach zjawisk pozytywnych i pro-rozwojowych, jakie miały wtedy miejsce, jak elektryfikacja wsi, do której też się przyczynił. Ale wielu budowniczych kładło eternit na dach i budowało z pustaków i nie żałowało, albo nie umiało nazwać powodu, dla którego mieliby żałować, a Naumiuk potrafił. W tym też widać jego wyjątkowość i artystyczny poziom jego działań,

wynikający z poziomu świadomości, na jakim wykonywał prace ogólnie określone jako rzemieślnicze.

Kategoria „życia” została zastosowana do architektury w książce *The Phenomenon of Life*, będącej pierwszym spośród czterech tomów obszernej pracy *The Nature of Order* (2002-2004) Christophera Alexandra. Nie podchodziłbym bezkrytycznie do tej propozycji, ale są też w niej obserwacje współbieżne z obserwacjami Naumiuka, m. in. dotyczącymi zastosowania symetrii. Alexander pisze o „symetrii lokalnej” jako jednym z 15 „fundamentalnych właściwości”, które reprezentują „życie”. Z tej perspektywy domy i detale architektoniczne Naumiuka niosą w sobie owo „życie” (tak jak przedstawia i rozumie je w swoich książkach Alexander) i realizują większość spośród wymienionych „fundamentalnych właściwości”.

3.7. Według maksymalistycznej definicji architektury Augusta Perreta, architekturą jest „wszystko co zajmuje miejsce w przestrzeni, elementy nieruchome i ruchome” (za: Lech Kłosiewicz, hasło *Architektura* [w:] *Wielka Encyklopedia PWN*). Alvar Aalto zauważył podobnie: „architektura jest zjawiskiem syntetycznym, obejmującym praktycznie wszystkie pola ludzkiej działalności” (za: Anthony C. Antoniades, *Poetics of Architecture*). Co prawda Kłosiewicz w swoim haśle posłużył się dalej definicją Piotra Biegańskiego, mówiącej o architekturze jako o przestrzeni ukształtowanej dla zaspokojenia materialnych i duchowych potrzeb człowieka, która nie jest tak szeroka, ale wystarczająco, aby nie ustawiać opozycji między twórczością architektoniczną Naumiuka, a kulturą ludową (wszak mowa o kulturze materialnej, której wytwory też zajmują miejsce w przestrzeni).

Dualizm, a czasami spór, na ile kultura ludowa jest w ogóle twórcza, a o ile odtwórcza, mógłby znaleźć przy okazji rozwiązanie nie przez uchylenie osi sporu, ale ustawienie opozycji w zależności od skali innowacji, etapu jej rozwoju, zasięgu oddziaływania itd. (nawet jeśli niezależnie od siebie, to przecież wielu ludzi kiedyś wymyśliło wszystkie używane później wzorce i jako pierwsi je wykonali, a kolejni (wśród nich Naumiuk) rozwijali potem, z ramach tego zestawu ogólnych wytycznych swoje własne rozwiązania, wprowadzając swój własny zakres innowacji).

3.8. Powyższa część uwag wykazuje miejsca, w których recenzowana praca i jej autorka, w moim przekonaniu skorzystałaby, gdyby zaczerpnęła kilka terminów z jakiejś koncepcji teoretycznej, a nie języka potocznego i pokazała, czy i jak wyjaśnia one lub naświetla jakąś wypowiedź Włodzimierza Naumiuka albo cechy obecne w jego dziełach. To, że tak się nie stało nie stanowi zarzutu - jest jedynie głosem w dyskusji. Wymienione wyżej formuły, ustanowione jako kategorie teoretyczne stanowią jedno z wielu „kluczy” do analizy dzieł sztuki, procesu twórczego i procesu odbioru. Część z nich powstała dla potrzeb formułowania problemów badawczych na

polu humanistyki i dzieł sztuki jako (często pobocznego) pola badań humanistyki, a część wypracowali architekci dla potrzeb własnej dziedziny. Zapewne ich znaczenie będzie trzeba przystosować (np. zawęzić), względem innych dyscyplin artystycznych, ale jeśli chcemy widzieć architekturę jako jedną ze sztuk, to uważam, że warto po nie sięgnąć, gdyż pozwolą ujawnić więcej cech analizowanych budynków i zjawisk im towarzyszących.

Cytowane w dysertacji wypowiedzi i sądy Włodzimierza Naumiuka mają charakter „estetyki implicite” – tak Maria Gołaszewska nazwała kiedyś ogromną ilość spontanicznych wypowiedzi potocznych, lecz z racji tematu lub intencji dotyczących kwestii estetycznych, wartości estetycznych, ocen dzieł sztuki na różnych płaszczyznach itd., dokonywanych poza zamkniętymi systemami pojęć, właściwymi dla takiej czy innej akademickiej teorii. Wypowiedzi te i sądy uważam za niezwykle trafne, słusznie przywołane na poparcie tez Doktorantki („tam jest życie” „przygłuszenie”). Wspomniany wyżej niedosyt wynika z faktu, że Doktorantka w swoim tekście też poprzestała na „estetyce implicite”, co – jak zaznaczono wcześniej – nie zmienia bardzo pozytywnej oceny fragmentów, gdzie sprawnie porusza się w obszarze języka analizy architektury, jej uwarunkowań kulturowych i społecznych, historii oraz warsztatu zawodowego i rzemiosła.

Tematyka rzeźby nie będzie tu szerzej poruszana, choć Doktorantka słusznie akcentuje jako miarę oryginalności (cechy skądinąd cenionej w kulturze nowoczesnej, a nie tradycyjnej) Włodzimierza Naumiuka brak tradycji rzeźby kultowej w prawosławiu, skoro ten brak przełamała jego artystyczna samodzielność, począwszy od zachwyty nad elewacją domu w Zabłudowie, dekorowanego rzeźbami głów i nietypowych, rzeźbionych uli, które zobaczył w dzieciństwie. Ta samodzielność znajduje tym samym potwierdzenie w działalności „ludowego rzeźbiarza”, bliskiej (z racji materiału) choć odmiennej od zakresu zadań „ludowego architekta” – jak słusznie Doktorantka określa bohatera swojej dysertacji.

Co do wątków pochodzących ze sztuki wysokiej stylizowanej na biedną i dotyczącej tematyki biednych i skromnych ludzi: zauważyłbym pokrewieństwo z pracami Käthe Kollwitz i Ernsta Barlacha (zwłaszcza sposobów, w jaki ekspresja formy służy oddaniu biedy, a często beznadziei i rozpacz), a na gruncie polskim – z pracami Antoniego Rzęsy oraz podobną, lecz bardziej statyczną sytuację przestrzenną tytułowej postaci obrazu Szewc (1930) Tadeusza Makowskiego.

4. Konkluzja

Wymienione w recenzji uwagi polemiczne i krytyczne nie obniżają końcowej oceny pracy, która — co należy podkreślić — reprezentuje znaczne walory poznawcze i świadczy o dociekliwości autorki. Doktorantka wykazała się znajomością podjętej

problematyki i jej szerokiego kontekstu, ogólną wiedzą teoretyczną w dyscyplinie architektura i urbanistyka. Zebrane dane wyjściowe (studia literaturowe, studia archiwalne, studia terenowe, pozyskane wywiady) zostały przebadane i przedstawione w klarowny sposób, umożliwiając prześledzenie jej rozumowania, a wnioski pozwoliły na udowodnienie założonych na wstępie tez.

Rozprawa spełnia wymogi opracowania naukowego i spełnia warunki ustawowe stawiane pracy doktorskiej. W związku z powyższym wnioskuję o przyjęcie przez Radę Dyscypliny Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej przedstawianej pracy autorstwa mgr inż. arch. Anny Naumiuk-Jakuc pt. *Przenikanie ludowej kultury w twórczość architektoniczną Włodzimierza Naumiuka* oraz dopuszczenie jej do publicznej obrony.

A handwritten signature in blue ink, reading 'Winskowski', followed by a horizontal line.

dr hab. inż. arch. Piotr Winskowski, prof. PK

Kraków, sierpień-październik 2023 r.