

CENTRUM SZTUKI FILMOWEJ I MULTIMEDIALNEJ  
W KAZIMIERZU DOLNYM

dyplomant: Jakub Kupikowski  
promotor: Prof. nzw. dr hab. arch. Ewa Kuryłowicz

Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej  
Praca Dyplomowa Magisterska  
Warszawa 2012



## SPIS TREŚCI

I.	PODZIĘKOWANIA .....	5
II.	STRESZCZENIE W JĘZYKU POLSKIM I ANGIELSKIM.....	6
III.	WPROWADZENIE.....	8
1.	ZAŁOŻENIA PROJEKTU.....	10
1.1.	IDEA I INSPIRACJE .....	11
1.1.1.	BASEN .....	11
1.1.2.	TERMY .....	14
1.1.3.	RUINY .....	15
1.1.4.	KAZIMIERZ .....	18
1.1.5.	WISŁA .....	20
1.1.6.	KAMIENIOŁOM.....	21
1.1.7.	CENTRUM SZTUKI FILMOWEJ .....	22
1.2.	ODNIESIENIA DO WSPÓŁCZESNEJ TEORII ARCHITEKTURY. WYOBRAŻENIA W ODBIORZE FORMY ARCHITEKTONICZNEJ.....	25
1.2.1.	FUNKCJA.....	26
1.2.2.	EMOCJE.....	28
1.2.3.	RUCH.....	31
1.2.4.	KADR.....	33
1.2.5.	MONTAŻ.....	35
1.3.	INSPIRACJE.....	38
1.4.	FORMA W OTOCZENIU I KRAJOBRAZIE .....	39
1.5.	STUDIUM FUNKCJONALNE I PROGRAMOWE .....	40
2.	OPIS LOKALIZACJI.....	41
2.1.	TEREN OPRACOWANIA .....	41
2.2.	UWARUNKOWANIA FORMALNE.....	41
2.2.1.	WŁASNOŚĆ TERENU .....	41
2.2.2.	MIEJSCOWY PLAN ZAGOSPODAROWANIA PRZESTRZENNEGO.....	41
2.2.3.	OBYWATELSKI KOMITET OCHRONY KRAJOBRAZU KAMIENIOŁOMU .....	42
2.2.4.	OCHRONA KONSERWATORSKA.....	42
2.2.5.	OCHRONA PRZYRODNICZA.....	43
2.3.	UWARUNKOWANIA HISTORYCZNE .....	43
2.3.1.	ROZWÓJ PRZESTRZENNY KAZIMIERZA DOLNEGO.....	43
2.3.2.	WPŁYWY OBCE W ARCHITEKTURZE .....	44
2.3.3.	KOLONIA ARTYSTYCZNA .....	44
2.3.4.	EKSPLOATACJA KAMIENIOŁOMU .....	45
2.4.	UWARUNKOWANIA TOPOGRAFICZNE .....	45
2.5.	UWARUNKOWANIA GEOLOGICZNE .....	46
3.	REALIZACJA IDEI .....	48
3.1.	ZAŁOŻENIE URBANISTYCZNE .....	48
3.1.1.	ZAKRES OPRACOWANIA.....	48
3.1.2.	RELACJA Z MIASTEM.....	49
3.1.3.	ZAGOSPODAROWANIE TERENU .....	49
3.1.4.	USYTUOWANIE BUDYNKU NA DZIAŁCE.....	50

3.2.	BUDYNEK.....	50
3.2.1.	UKŁAD FUNKCJONALNY .....	51
3.2.2.	WIELOFUNKCYJNOŚĆ .....	51
3.2.3.	FORMA ARCHITEKTONICZNA .....	52
3.3.	REALIZACJA IDEI - WSPÓŁPRACA BUDYNKU Z PRZYRODĄ.....	53
4.	OPIS TECHNICZNY.....	54
4.1.	DANE BUDYNKU .....	54
4.2.	BILANS POWIERZCHNI .....	54
4.3.	ROZWIĄZANIA KONSTRUKCYJNO MATERIAŁOWE.....	55
4.3.1.	FUNDAMENTY .....	56
4.3.2.	UKŁAD KONSTRUKCYJNY.....	56
4.3.3.	STROPY, DACHY ŚCIANY .....	56
4.3.4.	IZOLACJE .....	57
4.3.5.	STOLARKA I ŚLUSARKA.....	58
4.3.6.	DROBNE FORMY ARCHITEKTONICZNE.....	58
4.3.7.	URZĄDZENIA KOMUNIKACJI PIONOWEJ.....	58
4.4.	INSTALACJE WEWNĘTRZNE.....	58
4.4.1.	POŁĄCZENIA Z INSTALACJAMI ZEWNĘTRZNYMI .....	59
4.4.2.	INSTALACJA WODNO-KANALIZACYJNA .....	59
4.4.3.	INSTALACJE BASENOWE.....	59
4.4.4.	INSTALACJA WODNO-KANALIZACYJNA .....	61
4.4.5.	INSTALACJE WENTYLACYJNA I KLIMATYZACYJNA .....	61
4.4.6.	INSTALACJE ELEKTRYCZNE I NISKOPRĄDOWE.....	62
4.4.7.	INSTALACJE OGRZEWANIA.....	62
4.5.	ZAŁOŻENIA DO AUTOMATYKI BMS.....	62
4.6.	OCHRONA PRZECIWPOŻAROWA I EWAKUACJA.....	63
4.7.	DOSTĘPNOŚĆ DLA OSÓB NIEPEŁNOSPRAWNYCH.....	64
4.8.	PROJEKT ZIELENI I URZĄDZENIA TERENOWE.....	65
4.9.	ZAŁOŻENIA EKONOMICZNE PROJEKTU .....	65
5.	BIBLIOGRAFIA .....	66
6.	CZEŚĆ GRAFICZNA.....	69

I.            PODZIĘKOWANIA

*LUISA*

*Jak praca nad projektem? Lepiej?*

*GUIDO*

*Cóż, nie zrobiłem chyba żadnych wielkich postępów.<sup>1</sup>*

Dziękuję Pani promotor za anielską cierpliwość i wyrozumiałość oraz wiarę w to, że jestem w stanie doprowadzić projekt to końca.

Dziękuję rodzinie, ze podtrzymywanie we mnie wiary we własne siły i nie zadawanie "tego pytania" zbyt często.

Dziękuję pomocnikom, którzy byli jak szósty bieg na ostatniej prostej. Bez was nie dał bym rady!

<sup>1</sup> Federico Fellini, *Osiem i pół*, 1963

## II. STRESZCZENIE W JĘZYKU POLSKIM I ANGIELSKIM

Przedmiotem pracy jest projekt Centrum Filmowego i Multimedialnego w Kazimierzu Dolnym zlokalizowanego na terenie nieczynnego kamieniołomu służącego jako główny obiekt odbywającego się corocznie Festiwalu Filmu i Sztuki Dwa Brzegi. Pomysł stworzenia takiego centrum oraz jego umiejscowienie wypływa bezpośrednio od organizatorów festiwalu. Wplata się on w aktualną dyskusję na temat zabudowy kamieniołomu, pomiędzy głosy przeciwników jakiegokolwiek zabudowy, a pomysł budowy basenów geotermalnych.

Teren kamieniołomu znajdujący się na zakończeniu ścieżki widokowej prowadzącej na szczycie wału z centrum miasta do przeprawy promowej stwarza możliwość utworzenia kompleksu rekreacyjnego jako przeciwwagi dla kazimierskiego rynku. Działka, na której położony jest projektowany obiekt znajduje się w centralnej części dna kamieniołomu.

Program użytkowy budynku łączy w sobie elementy festiwalowe z zespołem term w formie kompleksu nawiązującego do łaźni rzymskich co umożliwia całoroczne funkcjonowanie obiektu.

Idea projektu uwikłana jest w sieć skojarzeń pomiędzy zagadnieniami związanych architekturą, filmem, ruinami oraz lokalnym krajobrazem. Łączy odniesienie do planu term Karakalli, filmowego ekranu, wykopalisk archeologicznych i wyrobiska skalnego z elementami pejzażu Wisły oraz zasadami kształtowania lokalnej architektury. Kluczową koncepcją jest idea architektury jako scenografii, umożliwiającej wywoływanie świata skojarzeń architektonicznych specyficznych dla danego pomieszczenia, które są następnie "zmontowane" w kompletny budynek.

Część teoretyczna pracy bada mechanizmy odbioru formy architektonicznej w oparciu o metody zaczerpnięte z teorii filmu oraz studiów nad fenomenem ruin. Wykorzystuje koncepcję projekcji-indentyfikacji do wyjaśnienia procesów psychicznych stojących za zjawiskiem tworzenia znaczenia architektonicznego, uznając wyobraźnię za jego siłę napędową. Budynek, będący wynikiem zrealizowania idei z zastosowaniem wniosków części teoretycznej, jest obiektem całkowicie pograżonym w ziemi, a jego dach staje się elementem otaczającego parku-kąpieliska. Prawie niewidoczny z poziomu człowieka w widoku ze szczytu kamieniołomu staje się elewacją budynku, wizualnie odnoszącą się do widoku Wisły.

Zamierzeniem projektu jest stworzenie kompleksu festiwalowo-termalnego, umożliwiającego jego całoroczne funkcjonowanie oraz wpisanie się w toczący się spór o przyszłość kamieniołomów w oparciu o konglomerat koncepcji języka filmu i architektury.

Thesis presents design for Film and Multimedia Center building in Kazimierz Dolny, situated in an abandoned stone quarry, which would house an annual Film and Art Festival "Dwa Brzegi".

The intention to create such centre as well as its proposed location comes directly from festival's organizers. It fits in the current discussion concerning building in the quarry in between the voices of its opponents and plans for locating geothermal pools there.

The quarry situated at the end of a sightseeing route running on top of a flood levee the connecting the town centre with a ferry crossing presents an opportunity to create a recreational complex as a counterbalance for the town square. The building is located on a plot in the centre the floor of the quarry.

Functional program of the building integrates elements of festival program with thermal baths drawing from roman *thermae* to provide year-round use the building.

Ideas behind the design are entangled in a web of associations of issues concerning architecture, film, ruins and local landscape. They encompass references to layout of baths of Caracalla, geometry of a movie screen, archeological excavations and shape of a stone-pit, fragments of Vistula river landscape and principles underlying local architecture. The key concept concerns architecture as scenography unfolding a world of architectural illusion specific for each room, which are then assembled into building.

Theoretical section of the thesis explores mechanisms of architectural perception by employing methods from film theory and ruin study. It adapts a notion of projection-identification to explain psychological processes behind a phenomenon of creating architectural meaning, recognizing the role of imagination as its driving force.

The design derived from these ideas is an object completely sunken in the ground. The roof integrates with the surrounding recreation park. Barely visible on the walking level it acts as a horizontal facade visually connecting it to the river panorama.

Design's intent is to propose a festival-spa complex running on a year-round basis making a statement in the ongoing discussion over the future of the quarry and rooted in a conglomerate of concepts from theories of film and architecture.

## III. WPROWADZENIE

GUIDO

*Nie, ten facet, on tego nie potrafi. Chce mieć dla siebie wszystko, nie odda ani jednej rzeczy. Codziennie zmienia zdanie, bo boi się, że przegapi tę najważniejszą drogę. Ale powoli wykrwawia się na śmierć.*

CLAUDIA

*A więc tak kończy się ten film?*

GUIDO

*Nie, tak się zaczyna.*

O kim mówi Guido? Dlaczego odpowiada Claudii w trzeciej osobie pomimo tego, że spytała go wprost - "Ty byś umiał?". Czy możliwe jest, że Guido ma na myśli Felliniego?

"Osiem i pół" pełne jest odniesień do życia reżysera, począwszy od tytułu, oznaczającego numer dzieła w jego dorobku, po imiona aktorów. Filmowy producent Connocchia jest grany przez faktycznego producenta filmu Mario Conocchie, kierownika produkcji Bruna gra Bruno Agostini itd. Podobnie, jak fantazje głównego bohatera dręczonego kryzysem twórczym płynnie wplecione są w "realne" elementy akcji, film przeplata się z biografią Felliniego i z rzeczywistością, w której powstawał, tak, że nie wiadomo, w którym momencie reżyser pokazuje fikcję, a kiedy odsłania prawdę o sobie samym.

Piszę o tym wszystkim, bo kiedy oglądając "Osiem i pół" usłyszałem te słowa, mógłbym przysiąc, że Guido mówił o mnie. Odebrałem je tak osobiście, bo tamtym czasie przeżywałem podobne rozterki pracując nad kolejną koncepcją kolejnego tematu pracy dyplomowej. Trwało to już wszystko ponad pięć lat, z których większość czasu poświęciłem, a w zasadzie zmarnowałem, na rozwijaniu kolejnych "wielkich" koncepcji, nierealnych wizji dyplomu. Problem przez ten czas urósł do rangi egzystencjalnej. "Dyplom" stał się mantrą, która w odniesieniu do przeszłości oznaczała stracony czas, w odniesieniu do przyszłości zawieszenie wszelkich poważnych decyzji do momentu "obrony". "Dyplom" stał się głównym tematem rozmów, a nawet obiektem zakładu (gratuluje Konradowi osiągnięcia tytułu doktora przed moim magistrem).

Film Felliniego w niepowtarzalny sposób zawarł w sobie wszystko to, co odnosiło się do mojej sytuacji życiowej oraz wiele aspektów projektu. Dlatego stał się swego rodza-



ju przewodnikiem po labiryncie idei, które wpłynęły na formowanie budynku.

Guido ("guida" znaczy po włosku "przewodnik") mówi oprowadzając Rossellę po planie filmowym

*"W moim filmie będzie się działo wiele rzeczy. Wszystko do niego wkładam. Nawet stepującego marynarza."*

Podobnie jest w przypadku tej pracy. Sieć powiązań, skojarzeń dotyczących filmu, architektury i miejsca wysuwa się na pierwszy plan na tyle, że przesłania efekt końcowy, idea podporządkowuje sobie budynek. Dlatego, co widoczne stanie się w dalszej części pracy, wiele decyzji projektowych faworyzuje czytelność koncepcji nad funkcjonalnością czy ekonomiką jego konstrukcji. Myślę, że jest to dopuszczalne w tego rodzaju opracowaniu, które z założenia jest pracą teoretyczną. Symbolem tej sytuacji w "8 1/2" jest gigantyczna makieta rakiety (jak wspomina Connocchia kosztowała 80 mln lirów), która nigdy nie zostaje ukończona. Film, do którego miała być użyta nie powstaje, a "8 1/2", opowiadające o historii tego fiaska, jest ostatecznie o czymś innym, choć trudno powiedzieć tak naprawdę o czym.

CARINI

*"Przy pierwszym czytaniu jest oczywiste, że w tym filmie brakuje problematyki albo filozoficznego zacięcia, co czyni z filmu serię niepotrzebnych epizodów"*

Tak widzi film Carini, krytyk filmowy regularnie pojawiający się w kluczowych momentach akcji, aby uzupełnić ją krytycznym komentarzem "z zewnątrz".

Sposób opowiadania w kolejnych rozdziałach będzie również oscylował pomiędzy poetyckim wizjami Guido, a rzeczowymi uwagami Cariniego. Skonstruowany na zwór scenariusza filmowego będzie przeplatał słowa "narratora" z głosami "aktorów" przedstawionymi w cytatach. Mogę mieć tylko nadzieję, że krytycy nie podsumują pracy słowami podobnymi do tych:

CARINI

*"Ten projekt nie posiada żadnych zalet filmu awangardowego, ale wszystkie jego wady."*

## 1. ZAŁOŻENIA PROJEKTU

*GUIDO*

*Sekwencja zaczyna się obrazem planety Ziemi totalnie zmiecionej przez wojnę termonuklearną, a rakieta, nasza Arka Noego, próbuje uciec z ocalałymi, szukającymi schronienia na innej planecie. Ponad 10000 statystów, może 15000, tragiczny tłum.*

*ROSSELLA*

*Naprawdę zobaczymy to wszystko w twoim filmie?*

Festiwal filmu i sztuki "Dwa Brzegi" corocznie przyciąga do Kazimierza Dolnego, liczącego niewiele ponad 3000 mieszkańców, ponad 20 tysięczny tłum kinomanów. Dysproporcja pomiędzy tymi dwoma liczbami jest powodem tego, że do tej pory festiwal nie ma stałej infrastruktury, a główne kina (odpowiednio 800 i 250 miejsc) mieszczą się w dwóch namiotach montowanych każdego roku na boisku szkolnym. Na dużym i małym rynku, w ruinach zamku, także tego po drugiej stronie Wisły, w Janowcu, powstają widownie z dmuchanymi ekranami. Wydarzenia towarzyszące projekcjom odbywają się miejscach rozrzuconych po całym miasteczku. Brak stałej bazy lokalowej stanowi nie tylko niedogodność, ale w pewnym stopniu tworzy charakter festiwalu. Jak mówi jego dyrektor artystyczny, pani Grażyna Torbicka, "Dwa Brzegi" wyróżniają się swoją "nie-celebrycka" atmosfera, pozwalającą na intymne obcowanie z magią kina i jego twórcami. Ta bliskość wpływa bezpośrednio ze skali miasteczka i jego budynków, zaś jego magiczność, o której mówią jego miłośnicy, wydobywa z pokazanych filmów dodatkowy wymiar.

Od początku istnienia festiwalu jego organizatorzy mówią o potrzebie zastąpienia namiotów trwałym obiektem. Głównym powodem, dla którego taki obiekt nie powstał, jest brak wystarczającej liczby stałych mieszkańców, by podtrzymać jego opłacalność poza sezonem turystycznym. Z tego samego powodu małe kino znajdujące się w bożnicy zamknięto w latach 90-tych, a co jakiś czas powracające plany budowy basenu spełzają na niczym. Dzieje się tak również mimo tego, że Kazimierz odwiedza ponad 1 mln turystów rocznie.

Faktem jest, że abstrahując od pięknego krajobrazu w którym latem można spacerować, poza paroma restauracjami oraz hotelami, Kazimierz nie ma oferty potrafiącej przyciągnąć turystów poza sezonem i weekendami. Projektowany obiekt musi stworzyć nową ofertę. Powinien być to również budynek umożliwiający elastyczne dostosowywanie pomieszczeń festiwalowych na potrzeby innych funkcji w pozostałej części roku, a także na potrzeby jednorazowych wydarzeń.

### 1.1. IDEA I INSPIRACJE

*GUIDO*

*W moim filmie będzie się działo wiele rzeczy. Wszystko do niego wkładam. Nawet stepującego marynarza.*

Idea wybudowania Centrum Sztuki Filmowej w Kazimierzu Dolnym zawiera w sobie podstawowy paradoks, jakim jest tworzenie budynku, który przez 358 dni w roku jest praktycznie nie nieużywany. Problem ten można rozwiązać uzupełniając go o funkcję komplementarną. Wykorzystanie centrum jako kina działającego na co dzień, domu kultury, czy dyskoteki jest niewystarczające, gdyż lokalne zapotrzebowanie nie jest na tyle duże aby zapewnić odpowiednie wykorzystanie powierzchni. Musi to być zatem funkcja oddziałująca swoim zasięgiem na skalę regionu. Pierwsze na myśl przychodzi wykorzystanie sal projekcyjnych na audytoria służące konferencjom, szkoleniom i sympozjom, jednak rynek tego typu usług jest już mocno nasycony. Zorganizowanie na bazie CSF studia filmowego jest nierealne, ze względu na brak lokalnego zaplecza oraz oddalenie od Warszawy.

#### 1.1.1. BASEN

Czego zatem brakuje w Kazimierzu?

Każdy opis atrakcji, jakie oferował Kazimierz przed kilkudziesięciu laty, wygląda mniej więcej tak:

*MICHAŁ SULKIEWICZ*

*Dni wypełniało pływanie w Wiśle po drugiej stronie rzeki, spacerzy do wąwozów i po okolicy, a nocą do ruin zamku, pod basztę i na górę Trzech Krzyży.<sup>2</sup>*

Dzisiaj nikt nie kąpie się w Wiśle. Jest ona na to zbyt brudna. Przywrócenie tej możliwości, w bezpośrednim sąsiedztwie rzeki, w miejscu, które zachowuje jej niepowtarzalny nastrój, mogłoby stać się magnesem przyciągającym turystów do projektowanego obiektu.

*KAROL*

*Och! przydałby się basen. W takie upały każdy z przyjemnością zanurzył by się w wodzie. Byłaby to jeszcze jedna atrakcja miasta..... i uratowane byłoby nie jedno życie. Wiem, że ta inwestycja ma swoich zwolenników i przeciwników*

<sup>2</sup> Michał Hózman-Mirza-Sulkiewicz, *Znalazłem się w miejscu niezwykłym*

*(a ci są zawsze wszystkiemu i wszystkim przeciwni), ale spójrzmy na Nałęczów, na SPA, tam jest zawsze ruch."*<sup>3</sup>

pisze na internetowym forum miasta - Karol, mieszkaniec miasta. Dyskusja, w której pada ta wypowiedź, toczy się wokół planów budowy basenu, które pomimo istnienia wyłonionego w drodze konkursu projektu, wciąż nie mogą dojść do skutku. Z kolei program rozwoju turystyki województwa Lubelskiego o nazwie "Termy Lubelskie" przewiduje wykorzystanie złóż geotermalnych w rejonie m. in. Kazimierza do tworzenia tego typu obiektów. W ramach tego programu przygotowywana jest budowa term w niedaleko położonym Celejowie, która jednak wciąż nie może dojść do skutku. Dalej w tym samym wątku czytamy:

RRUDY

*Podobno miasto z chęcią odda inwestorowi za przysłowiową złotówkę tereny w kamieniołomach jest to idealne miejsce i przeznaczone pod obiekty rek-sport. Ile w tym prawdy nie wiem, ale super byłaby długa zjeżdżalnia z samej góry kamieniołomu. Ale jazda.*

Teren nieczynnego kamieniołomu znajduje się na południe od miasta w dolinie Wisły. W ogłoszeniu przetargu na sprzedaż działki położonej na jego dnie znajduje się informacja o położonych na głębokości 1,5 km zasobach wody geotermalnej, które mogą być wykorzystane na potrzeby term.

A gdyby zatem połączyć centrum festiwalowe z zespołem basenów położonym w dolinie Wisły? Czy pomiędzy tak, na pierwszy rzut oka, różnymi funkcjami można znaleźć jakieś powiązania?

Jeśli na przykład rozważyć przekrój sali kinowej z opadającym audytorium, na myśl przychodzi podobny profil niecki basenowej. Pochyła podłoga oraz zbliżone gabaryty sprawiają, że można dostrzec pewne podobieństwo wyschniętego basenu do audytorium [1] oraz zalanych ruin sali kinowej do basenu [2]. W ekstremalnym przypadku elastyczności funkcjonalnej możemy sobie wyobrazić kino, które, zalane wodą, zamienia się w basen.

BARNARD TSCHUMI

*Architektura zawsze dotyczyła w równym stopniu wydarzeń w przestrzeni, co samej przestrzeni. Rotunda Uniwersytetu Co-*

<sup>3</sup> *Basen widmo*, Forum dyskusyjne Kazimierza Dolnego

*lumbia jest biblioteką, była wykorzystywana jako sala bankietowa, często jest miejscem wykładów, a kiedyś może będzie pełnić rolę uniwersyteckiego ośrodka sportowego. Jak wspaniałym basenem musiałaby być rotunda! Może wydawać się, że żartuję, ale w dzisiejszym świecie, gdzie dworce kolejowe stają się muzeami, a kościoły klubami nocnymi, zachodzi zupełna wymiennosc formy i funkcji, utrata tradycyjnego, kanonicznego związku przyczynowo-skutkowego uświęconego przez modernizm. Funkcja nie podąża za formą, forma nie podąża za funkcją, lub fikcją, choć z pewnością na siebie wpływają. Skok w wielki błękit rotundy-basenu - element szoku.<sup>4</sup>*

Czy równie niesamowitym przeżyciem nie było by zanurkowanie w basenie-kinie?

Specyfiką basenu, co ciekawe, jest potrzeba wymiany wody, która odbywa się zwykle raz w roku. Można sobie wyobrazić, że w tym czasie niecka basenu staje się kinem lub chociażby foyer albo dyskoteką. Jako przykład przekształcenia basenu na centrum kulturalne można podać Centralny Basen Artystyczny w Warszawie.

W przytaczanym już powyżej wątku dyskusji mieszkańców Kazimierza pojawia się następująca wypowiedź dotycząca basenu:

MIESZ(K)ANIEC

*"Jeśli ma służyć turystom, to musi tam być coś poza samym basenem. Kto będzie jechał kilkaset kilometrów żeby pomóc się z zimnej wodzie. Potrzebne są zjeżdżalnie - aqua park, jacuzzi i inne atrakcje."*

Termy, czy jak przyjęło się to określać spa, są analogiem centrów handlowych. I jedno i drugie są sporymi kompleksami. Podczas, gdy galerie handlowe są "świątyniami konsumpcji", termy można nazwać "świątyniami relaksu". O ile pierwsze koncentrują się na sprzedaży produktów w stanie rozproszony uwagi, o tyle drugie oferują przyjemność cielesną w stanie zbliżonym do kontemplacji, oferując zarówno odnowę biologiczną, jak i poniekąd duchową.

Pomimo cech wspólnych widać, że model term nie wykształcił się we współczesnych czasach tak wyraźnie jak model centrum handlowego. Oferta spa nie zawiera jeszcze funkcje obecnych już w "galeriach", takich jak, kina, czy nawet galerie sztuki, należących do strefy kultury.

<sup>4</sup> Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, 1996 (tłum. autora)

## 1.1.2. TERMY

## MEGAFON

127: prysznice i kąpiele błotne.

129: masaże.

131: inhalacje.

137: inhalacje.

145: masaże.

147: prysznice i błoto.

149: inhalacje<sup>5</sup>

W czasach antycznych program term był znacznie bogatszy. Oprócz basenów, łaźni parowych, pokojów do masażu i miejsc wypoczynku znajdowały się w nich nimfea, czyli galerie rzeźb, biblioteki i czytelnie, pokoje muzyczne oraz palestry do uprawiania sportu. Seneka pisał o termach:

## SENEKA

*Mieszkam tuż obok term. wyobraź sobie więc te najprzeróżniejsze głosy, których już uszy ścierpieć nie mogą. Siłacze ćwiczą i wyrzucają w górę ręce obciążone ciężarami [...]; kiedy trafi się jakiś próżniak, któremu sprawiają przyjemność pospolite masaże, słyszę klaskanie dłoni o ciało [...] A jak się zjawi sędzia sportowy i zacznie liczyć piłki - to już koniec [...] Masz dalej tych, co skaczą do wody z impetem, rozbijając ją, [...] wyobraź sobie piszczący i skrzekliwy głos niewolnika - depilatora [...] Dodaj najprzeróżniejsze nawoływania sprzedających ciastka i masarza i cukiernika, z których każdy na swój sposób ale zawsze głośny, reklamuje swój towar.<sup>6</sup>*

Najstarsze termy pochodzą z Pompei (I w. p.n.e.) o nieregularnym obrysie. Prostokątny układ miały już termy Tytusa i Trajana. Jedne z najwspanialszych term powstały w III wieku n.e. w Rzymie za panowania Marka Aureliusza Antoniusza, zwanego Karakallą [5]. Rozwinęły one elementy prostokątnego układu i wyznaczyły model organizacji powtórzony w termach Dioklecjana niecały wiek później [6]. Opierał się on na układzie prostopadłych osi, na przecięciu których znajdowało się centralne ogrzewane pomieszczenie *frigidarium*. Wzdłuż poprzecznej osi rozłożone są pomieszczenia od rosnącej temperaturze, kolejno *tepidarium* i *caldarium*. Symetrycznie po obu stronach znajdują się *palestry*.

<sup>5</sup> Federico Fellini, op. cit.

<sup>6</sup> Anneus Seneka, *Listy Lucillusa*

W czasach świetności łącznie pełniły rolę centrów kulturalnych, gdzie wypoczynek i rozrywka łączyły się, ze sportem i odbiorem sztuki. Dziś stanowią ruinę, która z racji proporcji prostokątnego obrysu, 2:1 w przypadku term Karakalli i 16:9 Dioklecjana, przywodzą na myśl ekran filmowy. Pierwsze służy jako scenografia do widowisk operowych [7], drugie zostały rozparcelowane i zaadaptowane na nowe funkcje: w tepidarium znajduje się bazylika Matki Bożej Anielskiej (1563) [8], w głównym holu mieści się filia Muzeum Narodowego (1887). W tych dwóch przykładach skupia się zagadnienie istnienia budynku w czasie, a mówiąc ściślej, w czasie który wykracza poza ramy przyjęte w ramach pierwotnego przeznaczenia.

### 1.1.3. RUINY

Każdy budynek może wziąć udział w jednym z trzech scenariuszy. W pierwszym, najbardziej dramatycznym, który ma miejsce, gdy budynek przestał spełniać swoje funkcje, czy to z powodu degradacji jego stanu technicznego, czy zmiany koniunktury, zostaje zburzony. Zdarza się, że budynek jest rozmyślnie niszczone, aby wymazać z kolektywnej pamięci lub zaatakować wartości, które symbolizuje.

Drugi scenariusz, nie tak dramatyczny, bardziej nostalgiczny to stopniowe popadanie budynku w ruinę. W końcowym stadium nie można o nim już powiedzieć, że jest elementem architektury. Staje się czymś pośrednim pomiędzy budynkiem, a rzeźbą, oprócz malowniczej formy, nosi na sobie ślady swojej funkcji, które możemy odczytać.

Ruiny wywołują podobne do filmu reakcje psychiczne. W obu przypadkach mamy od czynienia ze zjawiskiem projekcji i identyfikacji. Z jednej strony rzutujemy na nie nasze fantazje i pragnienia, wypełniamy je duchami, wizjami życia jakie się w nich toczyło. Ruiny stają się ekranem dla filmu wyświetlanego z naszej wyobraźni, ujawniają się na nim treści pochodzące z naszej podświadomości. Dlatego tak często ten film przeradza się w horror wypełniony historiami o przerażających wydarzeniach, które rozegrały się w "nawiedzonych domach". Prawie każda ruina ma "Białą Damę" krążącą w po murach w świetle księżyca, a mrok nocy, jak mrok sali kinowej, budzi do życia świetliste widma.

Co ciekawe dla Freuda, zajmującego się badaniem podświadomości, proces psychoanalizy jest zbliżony do praktyki archeologicznej.

## SIGMUND FREUD

*Psychoanalityk jest jak archeolog, musi odkrywać warstwa po warstwie psyche pacjenta, zanim dotrze do najgłębszego, najcenniejszego skarbu.*<sup>7</sup>

Freud był kolekcjonerem antycznych rzeźb. Pasjonował się odkryciami Schliemanna i czerpał z nich inspirację konstruując swoją metodę.

## SIGMUND FREUD

*"W obliczu niekompletności moich wyników analitycznych nie miałem innego wyboru niż podążyć za przykładem tych odkrywców, którzy wydobywają na światło dzienne długo pogrzebane bezcenne, choć zniekształcone, relikty starożytności."*<sup>8</sup>

Archeologia "wydobywa na światło" spod ziemi ruiny zasypanych miast, podobnie jak światło rzutnika wydobywa obraz z ciemności sali filmowej. Następnie analizując jej fragmenty konstruuje ich znaczenie, często będące czystą iluzją. Podobnie wyobraźnia widza, na podstawie sekwencji ujęć, odtworza świat i zdarzenia istniejące poza kadrem. Dopowiada nie tylko przestrzeń, której widzi fragmenty, ale również poprzez porównywanie i analizowanie następujących po sobie obrazów odgaduje wydarzenia i idee nie zawarte w fabule filmu.

## CATHERINE BREILLAT

*Praca reżysera polega na hipnotyzowaniu: musi sprawić, by widz zobaczył to, czego tak naprawdę nie widzi. Pewna kobieta skarżyła się na przesadną krwawość finałowej sceny mojego filmu "Doskonała miłość" kończącej się morderstwem w afekcie. Cała ta krew była tylko w jej głowie. Nie jest w ogóle pokazana na ekranie.*<sup>9</sup>

Film poprzez technikę montażu łączy odległe miejsca w nieistniejącą całość i nadaje im nowe znaczenia. Oko kamery wydobywa z budynków charakter, o którym nigdy by nie pomyśleli ich architekci. Okazuje się, że ten sam tunel aerodynamiczny [9] może w jednym filmie stać się pomieszczeniem futurystycznego pałacu (Aeon Flux, 2005) [10], w innym całym zespołem korytarzy w tajnym podziemnym więzieniu (Hanna, 2011). W wymienionych filmach krematorium Treptow za-

<sup>7</sup> Janine Burke, *The Gods of Freud*, 2006 (tłum. autora)

<sup>8</sup> Sigmund Freud, *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria*, 1905 (tłum. autora)

<sup>9</sup> Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Helsinki, 2000 (tłum. autora)



mienia się w siedzibę światowego rządu, a paryski welodrom w kwaterę główną agencji szpiegowskiej.

Podobne zjawisko występuje w ostatnim rodzaju scenariusza, jakim jest zmiana funkcji budynku. Nie stanowi on już biernej scenerii, ale jest skonfrontowany z nową funkcją, co jest źródłem konfliktu, napięcia pomiędzy starą tkanką, a nowymi potrzebami. Jako przykład jednego z ciekawszych efektów łączenia skrajności może być Tate Gallery w Londynie, mieszczące kolekcję sztuki w budynku nieczynnej elektrowni. W niektórych przypadkach budynek adaptowany staje się wzorem dla zupełnie nowej funkcji.

Stało się tak chociażby w przypadku *tepidarium* term Karakalli [11], które stało się inspiracją dla projektu dworców kolejowych w Nowym Jorku: Grand Central (1871) czy Pennsylvania (1910) [12], by z czasem stać się modelem powtarzanym w nowo budowanych dworcach, m. in. dworca Grand Central. Dworce w ogóle są przykładem kopiowania wzorów budynków o zupełnie innej funkcji. Samo słowo "dworzec" ujawnia, że dwór jest jego pierwowzorem. Z kolei dawniej używane słowo "foksal", podobnie jak jego rosyjski, do dziś używany, odpowiednik "wokzał" wywodzi się od nazwy podlondyńskiego parku rozrywek Vauxhall. Zabawna historia głosi, że w trakcie wizyty rosyjskiej delegacji w Londynie, której elementem była przejażdżka najnowszym wynalazkiem - koleją, przejeżdżając przez stację kolejową Rosjanie zapytali, jak nazywa się taki budynek. Usłyszeli "Vauxhall" i nazwę tą przenieśli na grunt rosyjski.

Przykładem przeciwstawnego zjawiska jest zamiana dworca na muzeum sztuki, jak miało to miejsce w przypadku Gare d'Orsey w Paryżu (1986), który międzyczasie, od momentu unieczynnienia w 1939 roku, służył jako centrum pocztowe, siedziba grupy teatralnej oraz plan zdjęć w kilku filmach, w tym adaptacji "Procesu" Kafki w reżyserii Orsona Welles'a.

Wracając do term i starożytnego Rzymu, innym znanym przykładem zupełnej zmiany zastosowania danego typu budynku, jest bazylika. *Tepidarium* term Dioklecjana dzisiaj mieści bazylikę Matki Bożej Anielskiej, między innymi dlatego, że w późnym antyku z bazyliki z budynku o funkcji handlowej i sądowniczej przerodziła się w miejsce spotkań chrześcijan i w dzisiejszej świadomości jest utożsamiana z kościołem. Możliwe, że za jakiś czas w sekularyzującej się Europie, gdzie kościoły są zamieniane na dyskoteki (klub Paradiso, Amsterdam), parkingi rowerowe [13] i księgarnie [14] (Selexyz Dominicanen, w tym samy kościół w Maastricht) czy domy prywatne (Utrecht) typ bazyliki zmieni po raz kolejny swoją funkcję.

Przykłady zjawiska tworzenia nowych związków typu z funkcją są widoczne wszędzie. Począwszy od fenomenu szaletu miejskiego zamienionego na bar wietnamski, poprzez lofy, a skończywszy na Stadionie X-lecia, który do niedawna był synonimem bazaru.

#### 1.1.4. KAZIMIERZ

W architekturze Kazimierza Dolnego złożonej w większości z budynków historycznych wszystkie trzy rodzaje historii są bardzo widoczne. Mamy tu do czynienia zarazem z malowniczymi ruinami takimi jak baszta, zamek, stanowiące tło do wydarzeń festiwalowych, jak również z obiektami zaadaptowanymi do nowej funkcji. Do tej grupy można zaliczyć spichlerze przekształcone w hotele (PTTK, Król Kazimierz), miejską łaźnię przekształconą w restaurację, restaurację "U Fryzjera", jatki przekształcone w galerię sztuki, a także bożnicę w której do niedawna funkcjonowało kino.

#### MICHAŁ SULKIEWICZ

*Kino poza filmami dostarczało i innych atrakcji. Tak jak autobus tak i kino w oczekiwaniu na klientów opóźniało rozpoczęcie seansu, jeśli brakowało chętnych. Widownia tupiała bosymi stopami i wtedy bileterka wychodziła przed ekran i klaszcząc w ręce wołała „Panie mistrzu zaczynamy”<sup>10</sup>*

wspomina jego magiczną atmosferę scenograf Michał Sulkiwicz.

Nie można pominąć najważniejszego elementu pejzażu miejskiego Kazimierza, jakim jest rynek. Maria Kuncewiczowa mówiła o nim, że jest jak scena w teatrze. Faktycznie, domknięty parawanem renesansowych kamieniczek z trzech stron, wywołuje takie wrażenie, gdy patrzymy na niego schodząc w dół od strony fary. Przyglądając się dawnym obrazom i czarno białym fotografiom, widzimy jak w niezmiennej oprawie architektonicznej rozgrywa się zupełnie inna "sztuka". Kiedyś, *"kiedy Kazimierz nie był jeszcze turystycznym miasteczkiem, a w ruinach pasły się kozy, po ścieżkach zaś wędrowali cudowni żebracy-modele"*<sup>11</sup>, pełen handlarzy, wozów [15], pokrzykujących żydowskich tragarzy (ukazanych w filmie Andrzeja Barańskiego "Dwa Księżycy" na podstawie powieści Kuncewiczowej pod tym samym tytułem) czy oświetlony światłem zapalonych w oknach w szabasowy wieczór z niemego

<sup>10</sup> Michał Hózman-Mirza-Sulkiewicz, *Znalazłem się w miejscu niezwykłym*

<sup>11</sup> Irena Lorentowicz, *Oczarowania*, 1975

filmu "Dybuk", dzisiaj okupowany jest przez ogródki kawiarni, stoiska z obrazami i tłumy turystów [16].

ALEKSANDER BŁOŃSKI

*"jakieś skrzyżowanie odpustu z jarmarkiem - kramy, budy, grille, stosy badziewia na straganach."*<sup>12</sup>

Ale teatralność nie ogranicza się wyłącznie do rynku. W opisach kazimierskiego krajobrazu, w próbach uchwycenia jego fenomenu dominuje wrażenie jego filmowości, nierealności. Jest jak scenografia, która w zależności od ujęcia przenosi patrzącego w inne miejsca.

ANDRZEJ MIŁOBĘDZKI

*"Kazimierz to miejsce atrakcyjne i efektowne turystycznie. Ale ma ono pewną symbolikę, która narosła w ciągu XIX i XX wieku. Miejsc, które spełniałyby kryteria podobne do Kazimierza, nie ma. Może tylko dwa są do niego zbliżone: Lanczkorona i Nieszawa. Są mniejsze i bardziej prowincjonalne, ale reprezentują organizację krajobrazową, która mocno rzuca zarówno na świadomość, jak i uczucia ludzi."*<sup>13</sup>

Przywołuje skojarzenia z *"tolekańskim budownictwem w dzielnicy starożydowskiej"*<sup>14</sup>. Jest *"miasteczkiem z nieprawdziwego zdarzenia - Dickensa i Dybuka zarazem"*<sup>15</sup>, a okoliczny Krajobraz

DANIEL OLBRYCHSKI

*"troszkę przypominał włoską Toskanię. W tym jednym miejscu jest jakiś rodzaj mikroklimatu! Wygląda to tak, jakby się tu połączyły najpiękniejsze fragmenty Europy, jakby one nas ukołysały mimo, że jesteśmy dużo bardziej na północ. Ale dzięki temu jest w tym i trochę uroku Prowansji francuskiej."*<sup>16</sup>.

Artystom, którzy odkryli ten pejzaż, udzielał się jego odrealniony nastrój.

MARIA KUNCEWICZOWA

*„Malarze pływali, malowali, żeglowali, przebierali się za pasterzy i dzikusów, klasyczne amantki, rozbójników, duchy,*

<sup>12</sup> Aleksander Błoński, *Listy spod studni - Hałaśliwi, męczący, źli*, Brulion kazimierski nr 5

<sup>13</sup> Andrzej Miłobędzki, *Kazimierz dolny - cud małego miasteczka*

<sup>14</sup> Irena Lorentowicz, op. cit.

<sup>15</sup> Irena Lorentowicz, op. cit.

<sup>16</sup> Radio Zet, *Daniel Olbrychski o fenomenie Kazimierza*

*a nade wszystko romansowali w sposób rzekomo żywiołowy, a właściwie szalenie aktorski. Biedę rybaków i sklepikarzy traktowali jako egzotyczne tło, od którego jaskrawiej odbijały się ich kostiumy i aspiracje”<sup>17</sup>*

Filmowa natura miasteczka sprawia, że często stanowi ono scenografię w produkcjach filmowych.

MICHAŁ SULKIEWICZ

*"Kazimierz i jego okolice oferują tak wiele różnorodnych widoków, że służył wielokrotnie do tworzenia iluzji filmowych [...] współpracując z ekipą filmu poszukiwałem [w Kazimierzu] obiektów plenerowych i wnętrzarskich do akcji dziennej się na terenie Bośni. Zapewne jeszcze nie raz zobaczymy tu kamerę filmową i sam również mam nadzieję, że do tego się przyczynię."*

Zdolność Kazimierza do przemieniania się w różne miejsca, nie wynika tylko z jego wyjątkowo malowniczego połączenia architektury i krajobrazu. Jest to naturalna konsekwencja tego, że wzorce architektoniczne są do Kazimierza "importowane".

ANTONI MICHALAK

*Architektura Kazimierza nie rodziła się w miasteczku Przybywała z Włoch, ze stolic Polski, przypływała z Gdańska, przylatywała z Pruszkowskim aeroplanem. Siciński przywiózł ją z Tatr, gdzie pracował przy projektowaniu górskich schronisk.<sup>18</sup>*

Architektura, o której mówi powstawała w XVI i XVII wieku, w okresie świetności miasta, zbudowanego na eksporcie zboża do Europy zachodniej. Gdyby nie Wisła Kazimierz nie tylko nie wyglądał by tak samo, ale w ogóle by nie istniał.

#### 1.1.5. WISŁA

Świadczą o tym najważniejsze kazimierskie budowle: baszta, która służyła, do wypatrywania statków na rzece, zamek służący do obrony przeprawy i w końcu spichlerze, używane do magazynowania i przeładunku zboża, które stały kiedyś nad samym brzegiem. Rzeka zmieniła bieg, handel ustał, a miasto powoli zaczęło obracać się w ruinę.

HANNA MORTKOWICZ

<sup>17</sup> Maria Kuncewiczowa, *Fantomy*, Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1989

<sup>18</sup> Antoni Michalak, *Komentarz do konkursu na halę sportową*, 2002

*"Nie zmieniła się tylko sama Wisła. Tak jak i przed wiekami, płynie nieprzerwanie płowo-niebieska, ogromna, opita wodami karpackich i kieleckich dopływów, szeroko rozwalona wężami łach, płachtami mielizn, zmiennymi wirami prądów, między garbatymi brzegami lubelskiego i radomskiego płaskowyżu. Jest nieobliczalna, nieujarzmiona i zła".<sup>19</sup>*

Wisła jest stałym elementem krajobrazu. Z jej perspektywy miasto to tylko, krótki epizod, film który oglądamy w przyspieszonym tempie. Nieustannie płynąca rzeka jest swoistą taśmą filmową, która wyświetla ten film ze swojej głębi, to nie Kazimierz odbija się w lustrze wody, odwrotnie, miasto jest projekcją tego odbicia, jak w rzutniku jego obraz jest odwrócony. W nocy z kolei lustro wody odbija księżyc, staje się "srebrnym ekranem" [17]. Kiedy miasto zasypia i gaśnie, rzeka ożywa, zapala się odbitym światłem i wydaje się, że w magiczny sposób wyświetla sny w wyobraźni śpiących mieszkańców.

#### 1.1.6. KAMIENIOŁOM

Położony naprzeciwko przeprawy promowej do Janowca kamieniołom w tej kinowej metaforze, w której księżyc jest projektorem, a rzeka ekranem, byłby widownią. Nieczynne urobisko swoimi tarasami przypomina amfiteatr. W początkowym czasie jego eksploatacji brzeg Wisły przebiegał tuż obok, a kamień ładowano na barki. Tak jak od miasta rzeka odsunęła się również od kamieniołomu.

Do lat 90-tych wydobywano tu kamień, opokę, stanowiący główny surowiec budowlany w okolicy. Jeśli mówimy o tym, że architektura przypłynęła do Kazimierza z Włoch, to tłumaczem na język lokalny był kamień. Włoski renesans jest tu tak specyficzny, między innymi dzięki możliwościom i ograniczeniom jakie daje użycie opoki. A zatem kamieniołom jest źródłem, z którego wyrastają formy kazimierskich budynków. Istnieją one w pewien sposób w kamieniu w formie zalażkowej, nie wykrystalizowanej, stopionej ze sobą. Biała bryła opoki, która jest miękka i plastyczna w momencie wydobycia, a twardnieje i ciemnieje na powietrzu, jest, znowu nawiązując do pojęć z zakresu kinematografii, ekranem, na którym projektowane są formy budynków.

Z kamienia powstają ściany - elementy pionowe, stropy i dachy, ganki, werandy, a także różne elementy wykończenia powstają z drewna. W Kazimierzu jest ono charakterystycznie

<sup>19</sup> Hanna Mortkowicz, *Powiśle*

zabójcowane na ciemnobrązowy kolor. Dopiero razem, tak jak biel i czerń filmowego obrazu, tworzą architektoniczny krajobraz miasta. Kamień, który tworzy strukturę, starzeje się znacznie wolniej od drewna, zapewniającego funkcjonalność. W filmie, jakim jest historia Kazimierza, w którym udział biorą pożary i wojny, tkanka kamienna zmienia się znacznie wolniej od drewnianej. Elementy drewniane są, jak technika planu filmowego - umożliwiają praktyczne funkcjonowanie scenografii.

#### 1.1.7. CENTRUM SZTUKI FILMOWEJ

*AGOSTINI*

*Ten model zostanie nałożony na strukturę żeby stworzyć iluzję rakiety stojącej na stanowisku. Mam rację?*

*GUIDO*

*Masz. To jest stanowisko startowe rakiety. To najważniejszy moment w filmie.*

Forma projektowanego budynku opiera się na tej samej zasadzie. Funkcjonalnie oraz wizualnie podzielona jest na dwie kategorie elementów.

Do pierwszej kategorii należą to masywne, jasne ściany, które są elementem stałym. Ich grubość oraz solidny materiał ma za zadanie umożliwić maksymalną elastyczność w zagospodarowaniu pomieszczeń. Muszą być odporne na warunki atmosferyczne, a także zapewniać izolację termiczną w przypadku ewentualnego usunięcia dachu i użycia pomieszczenia jako odkrytego dziedzińca. Muszą umożliwiać elastyczność w rozmieszczeniu obciążeń, montowaniu nowych stropów i ścian działowych. Muszą, w końcu sprostać niszczącym efektom procesów zachodzących we wnętrzach, takich jak para wodna, wilgoć, a w skrajnym przypadku zalanie wodą. Funkcjonalnie oraz wizualnie upodabniają się w ten sposób do ruin. Mogą stać niezadaszone i nie ogrzewane, jeśli nie ma potrzeby ich użytkowania.

Plan murów nawiązuje swoim symetrycznym układem do rzutu term Karakalli, w którym zbiegają się odwołania do ruin (poprzez skojarzenie z antykiem) i ekranu (prostokątny obrys). Nie jest to zabieg retoryczny, przeciwnie, ma na uwadze bardzo istotny widok budynku ze skarpy kamieniołomu, skąd może być z łatwością odczytany. Przeszklony dach wzmacnia we wnętrzu wrażenie znajdowania się w ruinach, a patrzącemu z góry umożliwia spojrzenie w głąb budynku.

Nie jest to jedyne odniesienie. Poszczególne pomieszczenia swoim układem, fakturą i rysunkiem ścian oraz kształtem, wielkością i rozmieszczeniem otworów mają budzić skojarzenia z różnymi typami budynków. Nawowy układ garażu przypomina kościół, perystyl w hali basenowej odwołuje się do palestry, odcisk szalunku i wąskie poziome otwory pokoju projekcyjnego przypomina wnętrze bunkra. Wskazówki wizualne są na tyle delikatne, by możliwe było ich ambiwalentne odczytanie, tak aby w stanie niepewności ujawniła się rola wyobraźni, by po wyjściu sensu filmowego widz mógł przełożyć atmosferę filmu na architekturę.

Każde pomieszczenie jest zamkniętym w sobie światem skojarzeń, umożliwiającym wykreowanie realnej przestrzeni filmu i użycie go jako scenografii do tworzenia iluzji na planie filmowym. To pierwsze zjawisko, polegające na wyposażeniu przestrzeni w możliwość wprawiania "widza" w stan halucynacji filmowej, jest najistotniejszym elementem koncepcji.

Kluczem do osiągnięcia tego efektu jest izolacja percepcji. Dzięki odizolowaniu możliwa jest koncentracja (skrajną formą koncentracji jest halucynacja) niezbędną do uruchomienia projektora wyobraźni. W ten sposób zaciemnienie sali kinowej umożliwia identyfikację z akcją filmu. Podobnie postępują dzieci wybierając miejsce do zabawy. Zwykle są to różnego rodzaju nieatrakcyjne, z punktu widzenia dorosłych, zakamarki, których wartość tkwi w izolacji od elementów przeszkadzających fantazjowaniu.

Przechodzenie między takimi pomieszczeniami przypomina przeskakiwanie pomiędzy ujęciami filmowymi. Budynek skleja kontrastujące ze sobą wnętrza w całość analogicznie do montażu filmowego [21].

Wieloznaczność i zgeometryzowanie formy architektonicznej, odnosi się do kamieniołomu jako źródła form, poprzez ich stopień i pokazanie w stadium embrionalnym, niewykształconym, do tej pory ukrytym w ziemi, jak nieudane wersje kazimierskich budowli.

Do drugiej klasy elementów należą lekkie elementy poziome, schody, widownie, a także instalacje, oświetlenie, wyposażenie itd., wszystkie te elementy, które odpowiadają za nadanie pomieszczeniom konkretnej funkcji. Są one wyraźnie oddzielone wizualnie od betonowych ścian. Ich estetyka wywodzi się z planu filmowego i systemów mobilnych [20]. Jest to estetyka obecna również na festiwalu Dwa Brzegi [19].

Dialog pomiędzy elementami stałymi i zmiennymi ma za zadanie oddać ducha festiwalu oraz jednocześnie z jednej strony nawiązać, w sposób niedosłowny, do architektury Kazimierza, a z drugiej przetłumaczyć na formę architektoniczną zjawiska ze świata filmu.

Na skrzyżowaniu idei ekranu filmowego, ruin term i wyrobiska kamieniołomu leży decyzja o umieszczeniu dachu budynku na poziomie terenu wynika z kilku powodów. Ukrywa budynek przed widokiem ze strony rzeki, odpowiadając w ten sposób na głosy przeciwników zabudowy kamieniołomu oraz integruje go z otaczającym terenem.

Budynek zostaje w ten sposób zredukowany do obiektu dwuwymiarowego, dach jest elewacją budynku, staje się prostokątnym ekranem/lustrem. W dzień przeszklony dach zlewa się z taflą wody odkrytych basenów, wieczorem i w nocy światło projekcji filmowych wydobywające się z wnętrza miesza się z odbitym światłem zachodzącego słońca lub księżyca. Widok ten obecny jednocześnie z widokiem Wisły w tym samym "kadrze" tworzy między nimi bezpośrednie połączenie wizualne i mentalne. Dach budynku składa się z prostokątnych wycinków rzeki i przylegającego do niej krajobrazu. Widok oświetlonego wnętrza budynku sugeruje natomiast, że wszystko dzieje się we wnętrzu rzeki, pod wodą, "po drugiej stronie lustra".

Schodkowy profil przekroju z jednej strony jest odwróconym "do góry nogami" odbiciem Kazimierza [23], z drugiej przypomina odkrywkę archeologiczną [22] "fikcyjnej ruiny" lub zalane wyrobisko skalne [24].

Fikcyjność, oniryczność, osadza ostatecznie projekt w kategoriach filmowych iluzji, hipnozy, snu. Jest to budynek, któremu (tak jak paryskim pasażom)

WALTER BENJAMIN

*"[...] brak strony zewnętrznej. Jak snom"*<sup>20</sup>

Idea Centrum Sztuki Filmowej utkana jest, tak jak "Pasaże" Benjamina, z sieci skojarzeń, przenikających się pojęć, tekstów, obrazów z różnych dziedzin, od teorii filmu, poprzez psychoanalizę, studia nad ruinami po zagadnienie znaczenia w architekturze, zarówno idei abstrakcyjnych jak i wynikających z miejsca. Splatanie tej struktury myślowej

<sup>20</sup> Walter Benjamin, *Pasaże paryskie*, Wydawnictwo Literackie, 2010 (tłum. autora)



rodzi na dalszych etapach sprzeczności, dlatego warto przyjrzeć się bliżej poszczególnym zagadnieniom, zwłaszcza w tej ostatniej kategorii, dotyczącej teorii architektury.

## 1.2. ODNIESIENIA DO WSPÓŁCZESNEJ TEORII ARCHITEKTURY. WYOBRAŹNIA W ODBIORZE FORMY ARCHITEKTONICZNEJ.

### CONOCCHIA

*Wiesz, zrozumiałem, co ty chcesz nam przekazać... Zamęt, który jest w człowieku. Ale musisz to zrobić jaśniej. Musisz sprawić, żeby cię rozumiano. Inaczej co z tego za pożytek?*

Filmowy producent, Conocchia radzi Guido, schodząc schodami do podziemnych pomieszczeń term. Następne ujęcia pokazują białe wysokie pomieszczenia wypełnione parą, o surowych, zniszczonych ścianach. Poruszają się po nich, jak zjawy, pokaszający kuracjusze owinięci w białe płótna [25]. Próbowałem znaleźć autentyczny obiekt w którym Fellini nakręcił te sceny. Udało mi się dotrzeć do nazwy uzdrowiska we Włoszech, Chianciano, jednak nie znalazłem ani jednej współczesnej fotografii tamtych pomieszczeń. Może sceny w łaźni nakręcono w studiu filmowym?

Iluzja autentyczności należy do podstawowych zabiegów filmowych. Film spłaszcza architekturę do dwuwymiarowego obrazu, pozostałe wrażenia zmysłowe są rekonstruowane przez widza. Dlatego też film staje się doskonałym narzędziem analizy odbioru formy architektonicznej.

Architektura jest tak skomplikowanym i wielowymiarowym zjawiskiem, że nie sposób przeprowadzić analizy jej znaczenia bez wstępnego rozbicia na poszczególne aspekty. Odbiór przestrzeni, a w szczególności budynku, odbywa się jednocześnie wieloma zmysłami. Poza oczywistymi kanałami takimi jak wzrok, słuch, zapach, dotyk, wrażenia kinestetyczne, obraz mentalny architektury podlega skomplikowanym procesom abstrakcji, na który mają wpływ pamięć struktury budynku, działania ludzi, wiedza na temat funkcji budynku w szerszym kontekście, a także stan emocjonalny.

Jak już powiedziano film pozwala ograniczyć się do aspektu wizualnego budynku. Okazuje się jednak, że wybranie jednego tylko zmysłu, nie zrywa powiązań z pozostałymi kanałami odbioru. Ponadto film wytwarza zbliżone mechanizmy analityczne, które wytwarzają "przestrzeń filmową".  
Stąd drugim zjawiskiem użytym do ukazania innych aspektów znaczenia w architekturze jest fenomen ruin.

Rozbicie architektury na odrębne strefy zmysłowe służy odpowiedzi na pytanie o to, "jak" odczytywane jest jej znaczenie, jaki jest język architektury.

Za nim odpowiemy na to pytanie zastanówmy się "co" architektura mówi. Informację jaką przekazuje możemy podzielić na dwie kategorie, po tej samej linii, która dzieliła przedstawicieli architektury *parlante*, na informację o funkcji oraz wpływ emocjonalny.

### 1.2.1. FUNKCJA

Film używa architektury jednocześnie w budowaniu atmosfery, jak i uwiarygodnianiu akcji. Bardzo ciekawe musi być spojrzenie scenografa szukającego miejsca odpowiedniego do nakręcenia danej sceny. Jego ujęcie "dopasowania" architektury, różniące się od punktu widzenia architekta, dzięki temu, że nie musi być obciążone myślą o faktycznej funkcjonalności obiektu, może skupić się na wydobyciu informacji zawartej w warstwie wizualnej budynku.

Efekty są często zaskakujące, zwłaszcza dla architektów. Czy Dominique Perrault pomyślałby projektując welodrom w Berlinie, że zostanie on wykorzystany jako siedziba tajnej agencji wywiadowczej. Faktycznie, jego okrągły plan, połykliği elewacja z siatki stalowej i wzór kręgów na dachu przypomina obiekt jednocześnie ukryty i naładowany nowoczesną aparaturą. Nietrudno wyobrazić sobie, że kiedyś pojawi się w filmie jako statek kosmiczny.

Tego typu odczytania architektury, przeznaczone dla laików oglądających budynki w filmach, dotyczą faktycznych budynków lub ich projektów. Pamiętny wizerunek zwycięskiego projektu Christiana Kereza na Muzeum Sztuki Nowoczesnej z doklejonym logiem Carrefoura [26] świadczy o tym jak opaczne znaczenie przybiera architektura wyrwana z ideowego kontekstu. Skąd wiemy, że muzeum to muzeum, jeśli pozbawimy budynek jego zakorzenienia umownym znaczeniu nadanym mu przez codzienne użycie.

Tego typu zagadnieniem zajmowali neoklasyczni architekci francuscy należący do nurtu architektury "mówiącej" (*parlante*). Termin ten ukuł Claude Nicolas Ledoux. W jego projektach domu wytwórcy obręczy w kształcie beczki czy domu nadzorcy wodnego, przez który przepływa rzeka [27] albo domu publicznego z pisanym w plan fallicznym kształtem, odwołują się do prostych skojarzeń z przedmiotami pracy charakterystycznymi dla tych budynków. Ten sam rodzaj budowania

przekazu pojawia się w czasach współczesnych w budynkach, określonych przez Roberta Venturiego jako "kaczki" [28].

ROBERT VENTURI

*Gdy architektoniczne systemy przestrzenne, strukturalne i programowe są zanurzone i zniekształcone przez całościową formę symboliczną ten typ budynku-stającego się-rzeźbą nazywamy kaczką na cześć zajazdu w kształcie kaczki "Kaczątko z Long Island".<sup>21</sup>*

Venturi określa nim budynki w całości podporządkowane przekazaniu idei, jako ekstremalny przykład podając budki z hot-dogami w kształcie hot-dogów itp.

Architekci postmodernistyczni, jak Venturi, są odnowicielami tradycji XVIII wiecznych neoklasycystów. Aldo Rossi w następujący sposób mówi o tworzeniu znaczenia:

ALDO ROSSI

*W obliczu formy architektonicznej przypominają się nam inne budynki i inne wcześniejsze doświadczenia, nowy budynek wydaje się znajomy i ustalony w danym rozumieniu."<sup>22</sup>*

Znaczenie budowane jest przez skojarzenia z budynkami, które pamiętamy. Może to być wyniesiona z dzieciństwa ikona domu z dwuspadowym dachem i kotem na płocie lub ogólnie przyjęty wzorec budynku użyteczności publicznej, poprzez analogię podobne obiekty będziemy uznawać jako obiekty o tej samej funkcji.

Każdy nowy budynek wpisany jest w szerszy kontekst historyczny, nie da się przed nim uciec. Wpisuje się w historię architektury i może jedynie mniej lub bardziej świadomie budować odniesienia do niej.

ROBERT VENTURI

*Architekci mogą lamentować lub starać się ignorować je, a nawet próbować je likwidować, ale one nie znikną. Nie znikną przez długi czas, ponieważ architekci nie są w stanie ich usunąć (ani nie wiedzą jak).<sup>23</sup>*

Aldo Rossi był zwolennikiem stosowania "typu" w architekturze. Pojęcie to pojawia się w "Cours d' Architecture"

<sup>21</sup> Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, 1972, (tłum. autora)

<sup>22</sup> Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, 1981, (tłum. z jęz. angielskiego autora)

<sup>23</sup> Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1977 (tłum. autora)

(1771) Jacques François Blondela, w którego akademii nota bene uczył się Ledoux. Jest to lista 64 gatunków budynków, w której autor starał się ustalić charakter każdego typu dostosowany do jego funkcji.

Podobną, ale znacznie obszerniejszą klasyfikację typów przedstawił w 1801 roku Jean Nicolas Louis Durand. Był to katalog obiektów historycznych i współczesnych prezentowanych w jednakowej skali [29]. Poprzez analizę porównawczą sprowadził architekturę do uproszczonych schematów, które następnie można rekombinować. Stworzył w ten sposób gramatykę architektury pozwalającą w sposób na poły mechaniczny tworzyć nowe budynki.

JEAN NICOLAS LOUIS DURAND

*Bez wątpienia okazałość, przepych, efekt i charakter jakie są dostrzegane w budynkach są piękne i przyjemne [...]. Ale jaki jest sens dążenia do nich jeśli można dopasować go do wymogów jego funkcji? Czy nie będzie znacznie różnił się od innych budynków przeznaczonych innym funkcjom? Czy nie posiadzie w naturalny sposób charakteru, co więcej własnego wyjątkowego charakteru?<sup>24</sup>*

Charakter był centralnym elementem wokół którego krążyły przemyślenia neoklasycystów. Rozbieżności zdań pojawiały się co do tego co charakter miał wyrażać. Durand, Ledoux, a także Quatremère de Quincy, czy Schinkel uważali, że charakter powinien przekazywać informację na temat funkcji budynku, dla Étienne-Louis Boullée służył on tworzenia warstwy emocjonalnej architektury.

### 1.2.2. EMOCJE

Boullée, podobnie jak de Quincy, widział podstawowe źródło inspiracji w naturze. Nie poszukiwał w niej jednak źródła harmonii, recepty na arbitralność ówczesnej architektury, ale próbował w swoich ekscentrycznych projektach zawrzeć doświadczenie wielkości przyrody.

ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE

*Próbowałem zastosować wszelkie modele jakie oferuje sztuka i natura by stworzyć obraz wielkości. Obraz ten ma taką władzę nad naszymi zmysłami, że nawet kiedy jest straszny*

<sup>24</sup> Jean Nicolas Louis Durand, *Précis des Leçons d'architecture donnée a l'Ecole Polytechnique*, 1805 (tłum. z jęz. angielskiego autora)

*wywołuje uczucie podziwu. Wulkan wypływający lawę i śmierć jest okropnie pięknym widokiem!"<sup>25</sup>*

Stąd ogromne rozmiary jego projektów, jak najbardziej znany cenotaf Newtona, ogromna sfera, w dzień przypominająca gwiazdziste niebo [33], w nocy rozjarzona od środka. Tak pisze o sposobie wpisywania emocji w architekturę:

ÉTIENNE-LOUIS BOULLÉE

*Aby wytworzyć smutne i ciemne obrazy należy pokazać architekturę o zupełnie nagich ścianach, o niskich proporcjach i zagłębioną w ziemi [...]"*

Podczas, gdy Boullée jest adwokatem użycia doskonałych brył geometrycznych do wywołania uczucia wzniosłości, teoretycy ruin odnajdują ten sam efekt w rozpadających się, poszarpanych krawędziach murów. Jednocześnie ze schyłkiem neoklasycyzmu znaczenie zdobywał nurt architektury romantycznej, w Anglii określany terminem "pictoresque". Na pierwszy plan wysunięta została w nim kategoria estetyczna "malowniczości", pewnej cechy krajobrazu, która wywołuje u patrzącego silne emocje. W przypadku ruin dominującym uczuciem jest nostalgia smutek, uczucie przemijania i marności. Z drugiej strony ruiny są poprzez swoją poszarpaną, nieregularną linię malownicze, przyjemne dla oka, wywołują pozytywne wrażenia estetyczne.

Niszczące budynki pojawiające się w filmach wywołują podobne wrażenie. Zrujnowane pomieszczenia w filmie "Stalker" Andrieja Tarkowskiego tworzą poetycki, refleksyjny nastrój [31].

JUHANI PALLASMAA

*Pozwalając, by erozja i pleśń niszczyła ściany, by deszcz penetrował dach a woda zalewała podłogę zdejmuje z budynku maskę użyteczności, która odnosi się do rozumu i zdrowego rozsądku. Usuwając niedostępne i odrzucając doskonałość budynku odsłania jego wrażliwość jego struktur, stworzonych na wieczność sprawia, że widz udziela swoich uczuć i empatii nagiej strukturze. Budynek użyteczny przemawia do naszego rozumu, podczas gdy budynek zrujnowany budzi naszą wyobraźnię i podświadome fantazje.<sup>26</sup>*

<sup>25</sup> Étienne-Louis Boullée, *Architecture, Essai sur l'art*, 1793 (tłum. z jęz. angielskiego autora)

<sup>26</sup> Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, 2000 (tłum. autora)

W przypadku ruin budynków współczesnych nie można mówić o zniszczeniu. Są to budynki pozbawione ludzi i toczącego się w nich życia, wymarłe.

BERNARD TSCHUMI

*Architektura jest w jednakowym stopniu określana przez zdarzenia jakich jest świadkiem co przez zamknięcie ścianami. Morderstwo na ulicy różni się od morderstwa w katedrze w ten sam sposób w jaki miłość na ulicy różni się od Ulicy Miłości. Radykalnie.*<sup>27</sup>

Kiedy budynek opuszcza ruch uwidacznia się ich atmosfera. Niewielki różnice detali, inne światło i faktury materiałów powodują, że podobne w planie pomieszczenia mogą budzić zupełnie różne emocje. Pusty korytarz może przytłaczać swoim opresyjnością [33], bądź budzić nostalgię [34]. Jednocześnie mówi coś o swoim przeznaczeniu, jest aseptycznym korytarzem szpitala lub więzienia, bądź ciepłym korytarzem hotelu. Od razu rozpoznajemy przestrzeń centrum handlowego [35] czy garażu [36]. Czasem trudniej jest rozpoznać pomieszczenie i musimy mieć dokładniejsze wskazówki, takie jak duże okna zdradzające klasę szkolną [37], czy sztukateria na ścianach i pozostawione biurko, w pomieszczeniu które prawdopodobnie służyło jako biuro [38]. Widok surowych, zniszczonych ścian ciemnych piwnic [39] i bunkrów [40], zwłaszcza kiedy faktycznie jesteśmy w ich wnętrzu, budzi lęk.

Architektura opustoszała wypełnia się duchami. Po mieszkających w niej ludziach pozostają ślady, które nasza wyobraźnia wypełnia domysłami. Puste domy wypełniają się duchami, budzą strach, przez to, że tracą, swój ludzki wymiar. Stają się sceną horroru. Opustoszałe korytarze hotelu w filmie "Śnienie" Stanleya Kubricka [32] wyzwalają niepokojące wizje, doprowadzając ostatecznie głównego bohatera do szaleństwa. Podobnie Hitchcock lokuje swoje dreszczowce w miejscach odludnych, pustych. Scena morderstwa z filmu "Psycho" odbywa się w białej sterylnej łazience przypominającej laboratorium.

JUHANI PALLASMAA

*Wraz z rozwojem akcji, Hitchcock stopniowo opróżnia budynek z zawartości emocjonalnej, czy raczej uniemożliwia widzowi*

<sup>27</sup> Bernard Tschumi, *Event Cities*, 1994 (tłum. autora)

*rzutowanie na niego własnych pozytywnych emocji, by wtedy wypełnić go grozą.*

Po raz kolejny pojawia się zjawisko rzutowania wyobrażeń, czy to na film, czy na ruiny, czy na architekturę. Jest tak dlatego, że procesy projekcji-identyfikacji leżą o podstaw doświadczenia zarówno realnego świata jak i kina.

EDGAR MORIN

*Projekcja jest zjawiskiem powszechnym i wielokształtnym. Nasze pragnienia, aspiracje, obsesje i lęki rzutują nie tylko na pustkę snów i wyobraźni, ale także na wszystkie rzeczy i wszystkie istoty.*"<sup>28</sup>

Powoduje między innymi zniekształcenie naszych wspomnień, przypisywanie innym osobom naszych intencji, sprawia, że dostrzegamy w przedmiotach martwych i istotach żywych cechy ściśle ludzkie. Zwrócony w drugą stronę proces identyfikacji oznacza "wchłanianie świata w siebie", odpowiada za uznawanie się za część świata i uczestnictwo uczuciowe. Oba procesy tworzą kompleks, który rządzi naszym subiektywnym odbiorem rzeczywistości. Są to dwa uzupełniające się kierunki aktywności wyobraźni.

W kinie procesy te są dobrze znane, gdyż uczestnictwo uczuciowe jest sednem kina. Historia rozwoju kinematografii jest zapisem odkrywania technik jego intensyfikacji. Rozpoczęta pokazem scen z życia w 1895 przez braci Lumière przechodziła kolejne stopnie ewolucji okrywając montaż, ruch kamery, różne rodzaje planów. Z czasem zespolenie technik doprowadziło do powstania specyficznego języka kina, którego filarami są procesy kinestetyczne (epatowanie ruchem), kadrowanie (ujęcia z góry, z dołu, przestrzeń pozakadrowa) i montaż (rytm, konfrontowanie ujęć, montaż ideowy).

### 1.2.3. RUCH

Podobne techniki znajdują się w arsenale architekta. Le Corbusier, którego fascynowały osiągnięcia Siergieja Eisensteina, twórcy rosyjskiej szkoły montażu filmowego, wyznaje, że

LE CORBUSIER

*w mojej pracy wydaje mi się, że myślę jak Eisenstein w swoich filmach [...] Architektoniczny spektakl ukazuje się w różnych widokach, [architekt] bawi się potokiem światła*

<sup>28</sup> Edgar Morin, *Kino i wyobraźnia*, 1975

[...] *Prawdziwa promenada oferuje wciąż zmieniające się widoki, niespodziewane, czasami zaskakujące*<sup>29</sup>

Eisenstein w eseju "Montaż i architektura" z kolei analizuje architekturę z punktu widzenia ruchu kamery filmowej. Zauważa, że

SIERGIEJ EISENSTEIN

*Współcześnie wyimaginowana ścieżka, którą podąża oko [...] a także umysł przez zjawiska odległe w czasie i przestrzeni, ułożone w pewną sekwencję i przesuwaną się przed nieruchomym widzem. W przeszłości jednakże, było odwrotnie, widz poruszał się pomiędzy dokładnie rozłożonymi zjawiskami, które odbierał sekwencyjnie zmysłem wizualnym.*<sup>30</sup>

Pokazuje jak ruch kamery leży o podstaw ukształtowania Akropolu, czy katedry w Chartres. Jak z filmową precyzją rozplanowano czas, w którym odsłaniają się konkretne widoki i kadry, jak przeplatają się szerokie ujęcia ze zbliżeniami na ornamenty, twarze rzeźb itp.

Ruch w filmie to nie tylko ruch kamery, ale także, chronologicznie pierwszy, ruch wewnątrz kadru, ruch postaci i przedmiotów, zmienność obrazu, dynamika akcji. Bez ruchu tego typu nie ma kina, jest tylko ciąg fotografii.

Eisenstein wypracował specjalną technikę notacji ruchu [41], pokazującej linie i dominujące kierunki ruchu w kadrze. Schematy te zainspirowały Bernarda Tschumiego do próby zapisania ruchu w przestrzeni architektonicznej. Za pomocą tej samej techniki wpisuje akcję wyimaginowanego zdarzenia w przestrzeń Manhattanu. Zdarzenia, takie jak naryskowana w "Manhattan Transcripts" ucieczka przez Central Park [42], wykraczające poza przewidziany program, odkrywają niespodziewane aspekty przestrzeni.

Jak kruche są kategorie znaczenia architektury widać w najbardziej ekstremalnych przypadkach. Opanowanie przez terrorystów w 2002 roku teatru na Dubrowce w Moskwie było tego typu zdarzeniem. Pomijając fakt, że w kontekście przerwane przedstawienie atak terrorystów mógł być potraktowany jako część scenicznej iluzji, na kilka dni audytorium, w którym przetrzymywano ponad 900 zakładników stało się sceną zupełnie realnego dramatu. Aktorami stają się widzowie wyposażeni w ładunki wybuchowe, rzędy widowni zostają zamieniane. W międzyczasie woda z pękniętej rury zalewa budynek.

<sup>29</sup> Giuliana Bruno, *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*, 2003 (tłum. autora)

<sup>30</sup> Siergiej Eisenstein, *Montage and architecture*, 1938 (tłum. autora)



Zagłębienie orkiestry staje się zbiorowym wychodkiem, panujący zaduch i fetor jest nieznośny. Wygodne fotele funkcjonują jako łóżka, stają się nieznośnie niewygodne, widownia i scena zamieniają się rolami, to zakładnicy widzowie są obserwowani ze sceny przez terrorystów.

Budynek, jak scenografia w filmie zmienia znaczenie w zależności od rozgrywających się w nim wydarzeń. Ich charakter wraz z choreografią ludzi w przestrzeni tworzy "spektakl architektoniczny".

PETER ZUMTHOR

*Film "Bal" Ettore Scoli opowiada o pięćdziesięciu latach z historii Europy bez użycia dialogów i w jednym miejscu. Składa się wyłącznie z muzyki i ruchu tańczących i poruszających się osób. Pozostajemy w tym samym pomieszczeniu z tymi samymi ludźmi, a czas mija i tancerze się starzeją. Film skupia się na głównych bohaterach, ale to sala balowa z jej oknami i panelami ściennymi, schodami w tle i lwią łapą z boku tworzy gęstą, silną atmosferę filmu. A może jest odwrotnie? Może to ludzie nadają jej szczególny nastrój?*<sup>31</sup>

#### 1.2.4. KADR

JEAN NOUVEL

*Architektura istnieje, jak kino, w wymiarze czasu i ruchu. Budynek jest tworzony i odczytywany w kategorii sekwencji. Wzniesić budynek to przewidywać i szukać efektów kontrastu i powiązań przez które się przechodzi. W ciągłym ujęciu/sekwencji jaką jest budynek, architekt pracuje za pomocą cięć, kadrów i otwarć [...] Lubię pracować z głębią ostrości, odczytując przestrzeń w kategoriach jej głębokości, stąd nakładanie różnych ekranów, planów czytelnych z ustalonych punktów przejścia, które można znaleźć we wszystkich moich budynkach.*<sup>32</sup>

Podstawową zarówno filmu jak i architektury jest kadr. Praca architekta i reżysera polega w dużym stopniu na zaprojektowaniu serii widoków. W realiach zawodu architekta widok w formie wizualizacji często staje się ważniejszy niż pozostałe elementy projektu, dlatego, że oddziałuje emocjonalnie. Pallasmaa porównuje reżysera filmowego do magika, a architekta do chirurga.

<sup>31</sup> Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, 1998

<sup>32</sup> Juhani Pallasmaa, op. cit. (tłum. autora)

JUHANI PALLASMAA

*Reżyser filmowy jest magikiem, który wywołuje życiowe sytuacje na odległość poprzez iluzoryczną narrację wyświetlanych obrazów, podczas gdy architekt operuje fizyczną rzeczywistością samą w sobie w trzewiach budynków, w których mieszkamy.*<sup>33</sup>

Podczas, gdy w architekturze kadr jest jednym z elementów projektu, w filmie nie ma nic poza nim. Stąd kinematograficzna teoria kadru jest duża bardziej rozwinięta. Wyróżnia nie tylko podstawowe rodzaje planów, od panoramy przez plan amerykański i pełny po zbliżenie oraz określa ich efekt emocjonalny. Zajmuje się również takim aspektami, jak na przykład znaczenie kierunków, w których patrzy kamera.

I tak w filmie "Portier z hotelu Atlantic" z 1924, opowiadającym historię upadku, tytułowy portier pokazany jest w pierwszej połowie filmu z dołu, co podkreśla jego pozycję, od momentu utraty stanowiska i degradacji kamera pokazuje go z góry.

Okazuje się, że ujęcie elementów architektonicznych ma również duże znaczenie. Schody widziane z dołu to są sceną, na którą bohater schodzi, bądź z której oddala się w prywatne zacisze, schody prowadzące w górę to schody do nieba. Schody prowadzące w dół, to schody do otchłani, pokazywane z góry uciekają z kadru, powodują zawrotu głowy, uczucie spadania i ucieczki.

Kadr ma również swoją strukturę. Może być nasycony lub zagęszczony. Ma też swoją ramę, może stawiać elementy planu na środku, bądź ucinać je w połowie, "dekadować".

André Bazin wyróżnia dwa znaczenia, dwie funkcje kadru<sup>34</sup>. Jest on albo przesłoną wydobywającą fragment z przestrzeni (jako przykład podaje filmy Jeana Renoira), albo zamknięciem zbioru elementów (np. u Hitchcocka). W obu przypadkach kadrowanie określa przestrzeń poza-kadrową, fragment odsyła do niewidzialnych elementów przestrzeni, a także skupia w sobie emocje (szklanka mleka staje się u Hitchcocka symbolem szaleństwa bohatera).

Fragment, detal architektoniczny jest istotnym elementem umożliwiającym przekazywanie znaczenia. Poprzez swoje niewielkie rozmiary i czytelną, określoną formę, jest jednoznacznym znakiem w przestrzeni.

BERNARD TSCHUMI

<sup>33</sup> Juhani Pallasmaa, op. cit. (tłum. autora)

<sup>34</sup> Gilles Deleuze, *Kino*, 2009

*Fragmenty architektury (kawałki ścian, pomieszczeń, ulic idei) są w zasadzie wszystkim tym co widać. Fragmenty te są jak początki z końcami. Zachodzi rozdźwięk pomiędzy fragmentami realnymi i wirtualnymi, między doświadczeniem i koncepcją, pamięcią i fantazją. Istnieje on wyłącznie w przechodzeniu od jednego fragmentu do drugiego. Są raczej przekąźnikami niż znakami. Są śladami.*<sup>35</sup>

Fragmenty ruin i przedmiotów wyjętych z wykopalisk są wskazówkami, które pozwalają odczytywać archeologom historie rozgrywające się w przeszłości budynku. Umożliwiają także, jak proustowska herbata i babeczka, naszej pamięci przywoływać wspomnienia miejsc i związane z nimi emocje. W stylu Prousta zaczyna "Thinking architecture" Peter Zumthor.

PATER ZUMTHOR

*Zwykłem ją chwytać [klamkę] kiedy wchodziłem do ogrodu mojej ciotki. Ta klamka wciąż wydaje mi się znakiem wejścia w świat innych nastrojów i zapachów. Pamiętam żwir pod moimi stopami, łagodny połysk woskowanego dębu klatki schodowej, słyszę ciężkie drzwi frontowe zamykające się za mną, kiedy idę przez ciemny korytarz i wschodzę do kuchni, jedyne jasno oświetlonego pokoju jej domu. [...]*

*Wspomnienia takie jak te zawierają najgłębsze przeżycie architektoniczne jakie znam. Są rezerwuarem architektonicznych atmosfer i obrazów, które zgłębiam w pracy architekta*<sup>36</sup>

Fragment w kontekście budynku można rozumieć, nie tylko jako przedmiot, ale tak jak mówi architekt term w Vals, jako pomieszczenie. Wyodrębnienie go z otoczenia, umożliwia uchwycenie w nim wyjątkowej atmosfery. Iluzja, aby była kompletna i przekonująca, musi być odizolowana od czynników rozpraszających uwagę, tak jak z kadru wycięte zostają elementy planu zdjęć. Dopiero wtedy pomieszczenie staje się niezależnym ujęciem, budynek może stać się sekwencją pomieszczeń-ujęć.

#### 1.2.5. MONTAŻ

Kadry w filmie wchodzi z sobą w relacje stwarzające dodatkowe znaczenie, nieobecne w żadnym z nich z osobna. Sceny umieszczone obok siebie naturalnie łączymy w całość, widok wnętrza poprzedzony ujęciem budynku z zewnątrz, to pomieszczenie w tym budynku. Kiedy widzimy uciekającą przez labirynt korytarzy bohaterkę sensacyjnego filmu "Hanna", a po-

<sup>35</sup> Bernard Tschumi, *Questions of Space: Lectures on Architecture*, 1990

<sup>36</sup> Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, 1998

tem widzimy jak otwiera właz, który wychodzi z podziemi na środku pustyni uznajemy, że jest to podziemne więzienie, podczas gdy tak naprawdę zobaczyliśmy ujęcia nakręcone w tunelu aerodynamicznym znajdującym się w Berlinie w zwykłym budynku przemysłowym [9].

Słynny eksperyment Kuleszowa pokazuje jak temu samemu ujęciu twarzy nadajemy różne emocje w zależności od poprzedzającego je obrazu: talerz zupy - głód, kobieta - pożądanie, trumna - smutek. Eisenstein widział w montażu główny element języka kina, zdolnego przekazywać idee w sposób nie mniej precyzyjny niż język literacki.

Podobne przekonanie odnośnie języka architektury panowało wśród architektów postmodernizmu. Budynek w ich rękach stawał się kolażem fragmentów, cytatów klasyków wymieszanych z elementami współczesnymi, kontrastowanych, deformowanych i pozbawianych pierwotnego sensu, ułożonych w formę, którą można czytać jak książkę.

Choć składanie elementów występowało już wcześniej, co wiadać na przykład w grze elementów typowych dla domu i statku w willi Savoye Le Corbusiera [43], postmodernizm uczynił z niego główne pole swojego zainteresowania i wplótł go w teorię semiotyki zaczerpniętą z lingwistyki i nauk społecznych.

Strukturalizm, będący podstawą takiego potraktowania formy, widział w środkach wyrazu architektonicznej strukturę analogiczną do języka, z którego można składać zdania, podobnie jak typy Duranda.

Dla cytowanego wyżej Venturiego, architektura jest domeną sprzeczności, nierozwiązywalnych konfliktów między formą i programem, stąd jego beztróskie podejście do projektowania. Wyraz budynku jest według niego efektem luźnej gry elementów, wynikającej organicznie z funkcji budynku, w której obecne są zgrzyty i zniekształcenia. W projekcie domu w Filadelfii Venturiego można dostrzec szeroki komin, symbolizujący domowe ognisko, trójkątny zarys dachu przypominający tympanon, czysto dekoracyjny łuk przerwany w środku [44].

Dla Petera Eisenmana architektura jest polem badania struktury języka form, które prowadzi z pełną powagą. W swoich projektach domów [45], oznaczanych kolejnymi cyframi rzymskimi, używa elementów architektonicznych jak słów w zdaniu. Poddaje je różnorodnym procesom, skalowania, obracania, przesuwania. Operując językiem geometrii, jak sam przyznaje, tworzy "architekturę papierową", abstrahującą od swojej materialności. Każdy z projektów opatrzony jest tek-

stem wyjaśniającym proces. Czy bez dołączonego wyjaśnienia odczytalibyśmy intencje autora?

Wydaje się, że w fiasko podejścia strukturalistycznego leży w błędnym założeniu, że architektura może być odczytywana jak tekst.

#### BERNARD TSCHUMI

*Tekst jest złożony z fragmentów tylko luźno powiązanych ze sobą. Fragmenty te muszą być odczytane nie tylko w otoczeniu "idei", ale także w kontekście doświadczenia przestrzeni: milczącej rzeczywistości, której nie da się zapisać na papierze.*<sup>37</sup>

Pawilony w projekcie Tschumiego na Park La Vilette są zadziwiająco podobne do domów Eisenmana [46]. Rozlokowane na regularnej siatce pawilony (*follies*), które miały być współczesną wersją pawilonów z romantycznego ogrodu, jako obiekty pozbawione określonej funkcji, wolne od skojarzeń i w ten sposób otwarte na znaczenia rzutowane przez, nie spełniły swojego zadania. Wyprane zostały ze znaczenia do tego stopnia, że nie pozostawiły wyobraźni żadnego punktu zaczepienia.

Zupełnie inny jest późniejszy projekt Eisenmana Pomnika Pomordowanych Żydów Europy [47]. Sygnalizuje zmianę podejścia. Odchodzi od systemów formalnych przemawiających do intelektu w stronę oddziaływania emocjonalnego, nabiera materialności i angażuje pozostałe zmysły.

Kierunek w jakim zmierza jego język to podejście fenomenologiczne, które zakłada nierozzerwalność zmysłową doświadczenia rzeczywistości.

#### PETER ZUMTHOR

*Odczucie, które próbuję przelać na materiał wykracza poza wszelkie reguły kompozycji, ich namacalność, zapach i własności akustyczne są jedynie elementami języka, którego powinniśmy używać. Uczucie wyłania się z udanego wydobywania specyficznych znaczeń pewnych materiałów w moich budynkach, znaczeń, które mogą być zaobserwowane tylko w ten sposób w tym jednym budynku.*<sup>38</sup>

Doświadczenie architektury tak, jak to widzi Zumthor jest skomplikowanym zjawiskiem, w którym udział biorą wszystkie

<sup>37</sup> Bernard Tschumi, 1990, op. cit. (tłum. autora)

<sup>38</sup> Peter Zumthor, op. cit. (tłum. autora)

zmysły, i które nie jest prostym czytaniem "tekstu". Jak w architekturze Louisa Kahna [47], skojarzenie z architekturą antyczną nie odbywa się poprzez dostrzeżenie doryckiej kolumny czy tympanonu, jest odczuwane całym ciałem i przenika do głębi atmosferę budynku.

Język architektury nie podąża ścieżkami wyznaczonymi przez język mówiony i pisany. Jest bliższy językowi filmu, co nie powinno dziwić, gdyż obie dziedziny zajmują się doświadczeniem przestrzeni w ruchu. Architektura i film odczytywane jest, jak zauważa Walter Benjamin, w stanie "uwagi rozproszonej", w której widz nie czyta świadomie, ale jest niejako pochłaniany przez nie.

Procesy psychiczne decydujące od odczytaniu przekazu zawartego w formie architektonicznej oparte są na zjawisku projekcji-identyfikacji oraz uczestnictwa uczuciowego, których motorem napędowym jest wyobraźnia.

Budynek, podobnie jak ekran filmowy, czy ruina, jest obiektem, na który rzutujemy nasze wyobrażenia. Aby możliwe stało się uruchomienie tej projekcji musi on w jakiś sposób odnosić się do pokładów emocjonalnych zawartych w naszej pamięci. Może to być element figuratywny, może to być układ pomieszczenia, faktura ścian, zapach, oświetlenie. Istotne jest, aby forma pozostawiała miejsce drugiej stronie tego dwukierunkowego procesu.

### 1.3. INSPIRACJE

Jak można przełożyć powyższe koncepcje na formę?

Myślę, że udało się to w Termach w Vals [49], cytowanego Petera Zumthora. Są one najważniejszym odniesieniem dla projektu z kilku powodów. Po pierwsze, mają wspólną funkcję. Po drugie, nawiązują formą do kamieniołomu i są zagłębione w ziemi. Po trzecie, przekazują skojarzenie z kamieniołomem w formie bardzo subtelnej i jednocześnie wyraziściej. Architekt nie ucieka się do dosłownych cytatów, buduje atmosferę za pomocą brył, faktur i światła, tworzy totalne doznanie zmysłowe, bez wątpienia oddające charakter źródła wpływającego spośród skał.

Innymi budynkami zaprojektowanymi przez Zumthora, które inspirowały rozwiązania projektu są Muzeum Kulomba w Kolonii [50] oraz obudowa wykopalisk archeologicznych w Chur, w Szwajcarii. Oba projekty odnoszą się do ruin, pierwszy z nich jest jakby nadbudową zniszczonego kościoła Św. Kulomby, drugi odróżnia się od rzymskich ruin swoją technologiczną estetyką konstrukcji stalowej.

Użycie faktury ścian inspirowane jest między innymi budynkiem Muzeum Historycznego w Ningbo [51], w Chinach, Amateur Architecture Studio, którego fasada zbudowana jest z różnych elementów historycznej tkanki, a także budynkiem Żółtego Domu w Flims [52], Valerio Olgiatego, Szwajcaria, którego przemalowana na biało elewacja ujawnia widoczną pod spodem fakturę ścian, w której zapisana jest historia budynku.

Bardzo inspirującym użyciem wody na dachu budynku jest Świątynia Wody [53], w Awaji, Japonia, projektu Tadao Ando, do którego schodzimy schodami umieszczonymi pośrodku tafli wody. Wzorem dla projektowanego dachu jest przeszklone przekrycie wykopaliska L'Almoina w Walencji [54], które pokryte cienką warstwą wody [55]. Innym sposobem rozwiązania szklanego stropu nad pomieszczeniami, które miało wpływ na rozwiązania projektowe, jest przekrycie Fundacji Beyeler [56] w Riehen, Szwajcaria projektu Ranzo Piano z użyciem dwóch warstw szklenia.

#### 1.4. FORMA W OTOCZENIU I KRAJOBRAZIE

Relacja w jaką budynek wchodzi z kamieniołomem i Kazimierzem zdeterminowana jest przez przytoczoną wyżej metaforę "kosmicznego kina". W jej ujęciu wraz z zapadnięciem mroku elementy krajobrazu przyjmują rolę aparatury projekcyjnej. Księżyc (lub zachodzące słońce) staje się projektorem, natomiast ekranem (oraz filmem) odbijającym jego światło jest płynąca rzeka. Ostatnim elementem jest tarasowo ukształtowane zbocze kamieniołomu, spełnia rolę widowni dla "kosmicznego" spektaklu.

Budynek centrum filmowego zostaje umieszczony wewnątrz tej maszynerii jako przeniesiony do dna kamieniołomu fragment Wisły. Forma budynku-ekranu oglądana z góry porządkuje elementy krajobrazu w sposób umożliwiający odczytanie przytoczonej metafory i ujście jego filmowych aspektów.

Tego typu podejście oznacza odwrócenie typowej hierarchii widoków architektury. Najważniejsza perspektywa z poziomu terenu zostaje zredukowana do zera, głównym punktem widzenia budynku staje się panorama roztaczająca się ze szczytu wyrobiska. Dopiero w tym kadrze pojawiają się jednocześnie wszystkie elementy krajobrazu-kina.

Redukcja obecności obiektu w widoku od strony wału, poprzez schowanie do pod ziemią, ma na celu również zachowanie nie zmienionej sylwety kamieniołomu zgodnie z zastrzeżeniami planu miejscowego oraz przeciwników zabudowy tego obszaru. Mimo, że budynek jest ukryty widoczne jest światło wydobywające się przez przeszklone stropy oraz para wodna z od-

krytych basenów. "Niematerialne" elementy są znakiem rozpoznawczym wskazującym na obecność budynku.

Symetrycznie, perspektywy z wnętrza budynku ograniczone są do widoków nieba oraz ściany kamieniołomu.

#### 1.5. STUDIUM FUNKCJONALNE I PROGRAMOWE

Program funkcjonalny projektowanego obiektu jest efektem wzbogacenia programu Centrum Sztuki Filmowej utworzonego dla festiwalu Dwa Brzegi w porozumieniu z jego dyrektorem artystycznym Grażyną Torbicką o elementy programu zespołu basenów geotermalnych wraz z pomieszczeniami odnowy biologicznej.

Program części filmowej wynika z analizy obecnej infrastruktury festiwalowej. Składają się na nią duże i małe kino (odpowiednio na 800 i 250 miejsc), klub Kocham Kino, Empik oraz widownie rozrzucone na terenie Kazimierza. Projektowany obiekt ma funkcjonować zatem w kontekście rozproszonej w terenie siatki punktów festiwalowych.

Część basenowa wpisuje się w nurt "minimalistyczny" architektury term, reprezentowany przez termy w Vals projektu Peter Zumthora, w opozycji do dominującego w Polsce modelu aquaparku, przejawiającego się w obiektach takich, jak na przykład termy w Bukowinie Tatrzańskiej. Oznacza to rezygnację, z dużej liczby różnorodnych atrakcji, na rzecz prostych elementów oferujących podobną funkcjonalność, ale oddziałujących poprzez swoją formę architektoniczną.

Wzorem term rzymskich program części basenowej zawiera trzy podstawowe pomieszczenia z wodą zimną, ciepłą i gorącą.



## 2. OPIS LOKALIZACJI

### 2.1. TEREN OPRACOWANIA

Teren opracowania znajduje się w Kazimierzu Dolnym przy ul. Krakowskiej, w miejscu nie eksploatowanego kamieniołomu, położonego w dolinie Wisły około 2 km na południe od centrum miasta. Obejmuje działki o numerach ewidencyjnych 1331/1, 1331/2. Projektowany obiekt zlokalizowany jest na działce o powierzchni 9100 m<sup>2</sup> wydzielonej z obszaru działki 1331/2, która nie jest jeszcze oznaczona na dostępnej mapie sytuacyjno wysokościowej.

### 2.2. UWARUNKOWANIA FORMALNE

#### 2.2.1. WŁASNOŚĆ TERENU

Teren opracowania stanowi własność Gminy Kazimierz Dolny. Właściciel działki ogłosił gotowość sprzedaży części terenu 5 grudnia 2008 r.<sup>39</sup> Działka oznaczona numerem ewidencyjnym 1331/2 została wystawiona dwukrotnie na sprzedaż w formie przetargu. Pierwszy przetarg ogłoszony 22 kwietnia 2009 r.<sup>40</sup>, mający odbyć się 30 czerwca 2009, nie odbył się z powodu braku oferentów<sup>41</sup>. Podobnie ogłoszony 22 lipca 2009 r. przetarg<sup>42</sup> nie odbył się z braku ofert<sup>43</sup>.

#### 2.2.2. MIEJSCOWY PLAN ZAGOSPODAROWANIA PRZESTRZENNEGO

Teren opracowania objęty jest obowiązującym planem miejscowym<sup>44</sup>. Działka, na której znajduje się działka znajduje się na obszarze (oznaczonym symbolem 1 UT, UK, ZP, RZ, W) obejmującym całe dno kamieniołomu, dla którego proponuje się zagospodarowanie na ośrodek usług turystycznych w formie wielofunkcyjnego zespołu, pozwalającego na "różnorodne i bogate w formie spędzanie wolnego czasu".

<sup>39</sup> Uchwała w sprawie wyrażenia zgody na sprzedaż w drodze przetargu nieograniczonego nieruchomości stanowiącej własność Gminy Kazimierz Dolny, położonej przy ulicy Krakowskiej - działka nr 1331/2

<sup>40</sup> Sprawozdanie z działalności Burmistrza przedstawione na sesji Rady Miejskiej w dniu 28 kwietnia 2009 r.

<sup>41</sup> Sprawozdanie z działalności Burmistrza Kazimierza Dolnego przedstawione na Sesji Rady Miejskiej w dniu 1 lipca 2009 r.

<sup>42</sup> Sprawozdanie z działalności Burmistrza Kazimierza Dolnego przedstawione na sesji Rady Miejskiej w dniu 3 września 2009r.

<sup>43</sup> Sprawozdanie z działalności Burmistrza Kazimierza Dolnego przedstawione na sesji Rady Miejskiej w 29 października 2009r.

<sup>44</sup> Uchwała w sprawie uchwalenia miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego miasta Kazimierza Dolnego

W planie przyjęto rygorystyczne ograniczenia projektowanej architektury wynikające z ochrony krajobrazu kulturowego o raz przyrodniczego. Zakazuje zabudowy zboczy i wysoczyzn w celu ochrony sylwety miasta od strony Wisły. Wyklucza formy architektury *"zbyt awangardowe, dysharmonizujące z krajobrazem kulturowym"*.

Szczególną ochroną plan obejmuje profil utworów kredowych w kamieniołomie. Nadaje mu status stanowiska dokumentacyjnego i zakazuje wszelkich prac ziemnych typu w jego obszarze. Przewiduje rekultywację przyrodniczą oraz utworzenie w jego górnej części ścieżki dydaktycznej.

Plan zakazuje zabudowy 50-metrowego pasa terenu w sąsiedztwie wału, zabrania naruszania gruntu i uszkodzania darni-ny. Plan zakłada również podwyższenie wału.

Dojazd do działki ma odbywać się od strony ulicy Słonecznej. Dla dróg (drogi gminne L i D) prowadzących do działki przyjęto się szerokość jezdni 6,00-5,50 oraz szerokość w liniach rozgraniczających 12-20 m. Na terenie pomiędzy wałem przeciwpowodziowym a ulicą Krakowską, gdzie obecnie znajdują się magazyny, plan lokalizuje parkingi ogólnodostępne. Nakład też konieczność projektowania miejsc parkingowych do obsługi usług turystycznych w ramach projektowanego zagospodarowania terenu.

### 2.2.3. OBYWATELSKI KOMITET OCHRONY KRAJOBRAZU KAMIENIOŁOMU

W związku z ogłoszeniem przez Urząd Gminy gotowości do sprzedaży części terenu kamieniołomu uchwałą z dnia 5 grudnia 2008, 30 stycznia 2009 zawiązał się Obywatelski Komitet Ochrony Krajobrazu Kamieniołomu (OKOKK)<sup>45</sup> wnioskujący o zawieszenie wykonania uchwały oraz zmianę zapisów planu miejscowego dotyczących tego obszaru.

### 2.2.4. OCHRONA KONSERWATORSKA

Teren opracowania wraz z całym obszarem Kazimierza Dolnego wpisany jest do rejestru zabytków pod pozycją A/46<sup>46,47</sup>, oraz uznany za pomnik historii<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> *Obywatelski Komitet Ochrony Krajobrazu Kamieniołomu*

<sup>46</sup> *Wpis do rejestru zabytków Województwa Lubelskiego*

<sup>47</sup> *Wpis do rejestru zabytków Województwa Lubelskiego*

<sup>48</sup> *Zarządzenie Prezydenta RP o uznaniu Kazimierz Dolnego za pomnik historii*

Cały obszar opracowania znajduje się w strefie ścisłej ochrony konserwatorskiej "A".

#### 2.2.5. OCHRONA PRZYRODNICZA

Teren opracowania wraz z całym obszarem Kazimierza Dolnego znajduje się w granicach Kazimierskiego Parku Krajobrazowego<sup>49</sup>. Znajduje się również w paneuropejskim korytarzu ekologicznym, obejmującym zalewowe dno doliny Wisły wraz z jej strefą zboczową.

Wyklucza on m. in. zabudowę lokalizowanie nowej zabudowy w strefach zboczowych dolin oraz poza miejscami wskazanymi przez plan miejscowy. Zagospodarowanie powinno zachowywać drożność ekologiczną doliny Wisły.

### 2.3. UWARUNKOWANIA HISTORYCZNE

#### 2.3.1. ROZWÓJ PRZESTRZENNY KAZIMIERZA DOLNEGO

Najstarsze świadectwa dotyczące terenów obecnego Kazimierz Dolnego pochodzą z *Libri Beneficiorum* Długosza. Autor wymienia okoliczne wsie jako przynależne do klasztoru Benedyktynów na Łysej Górze<sup>50</sup>. W innym miejscu czytamy, że Kazimierz Sprawiedliwy nadał okoliczne wsie, w tym Wietrzną Górę, zakonowi norbertanów<sup>51</sup>. W związku z położeniem wioski na przecięciu szlaków handlowych: szlaku lądowego łączącego Europę z Rusią oraz szlaku wiślanego, nabiera ona znaczenia na przełomie XII i XIII wieku. Aby zabezpieczyć okolicę przed najazdami tereny przejmuje w XIV wieku król Kazimierz Wielki, buduje zamek z basztą oraz funduje parafię. W tym czasie istnieje już nazwa Kazimierz<sup>52</sup>. W roku 1406 miasto zostaje przeniesione na prawo magdeburskie przez Władysława Jagiełłę, które między innymi ustala tygodniowy targ w soboty oraz przyznaje łąźnię. Stopniowo rosnąca zamożność mieszkańców miasta, pochodząca z obsługi ruchu handlowego<sup>53</sup>

<sup>49</sup> Rozporządzenie w sprawie Zespołu Lubelskich Parków Krajobrazowych

<sup>50</sup> Jan Długosz, *Liber Beneficiorum Dioecesis Cracoviensis*, Kraków, 1863 (T. III, str. 227)

<sup>51</sup> Jan Długosz, *Liber Beneficiorum Dioecesis Cracoviensis*, Kraków, 1863 (T. III, str. 58)

<sup>52</sup> W pisowni Kazmirz nazwa pojawia się w 1325 r. Theiner, *Vetera Monumenta Poloniae*, Rzym, 1860

<sup>53</sup> W *Registrum inventariorum castro et bonis Kazimierz conscriptorium ibidem feria secunda in vigilia fasti Nativitatis Domini circa intromissionem in illud Magnificii Nicolai Firleii de Dambrowicza Palatini Lubliniensis anno Domini millesimo quingentesimo nono* sporządzonym przy obejmowaniu starostwa przez Mikołaja Firleja w 1509 widnieje znaczna na owe czasy suma 130 grzywien wpłacona przez dzierżawców cła na Wiśle i podatku od wina.

oraz browarnictwa<sup>54</sup>, przejawia się w budowie szpitala wraz z kościołem św. Anny w pierwszej połowie XVI wieku. Szacuje się, że w owym czasie miasto zamieszkiwało ok. 2000 osób<sup>55</sup>. Po pożarze w roku 1561, do tej pory prawie w całości drewniane, miasto odradza się dzięki handlowi zbożem. Pod koniec XVI w. na Górze Plebaniej zbudowany zostaje kościół reformatów. W pierwszej połowie XVII wieku odbudowany zostaje kościół farny, powstają kamienice wokół rynku, m. in. Przybyłów, Celejów, oraz spichrze nad rzeką. Począwszy od drugiej połowy wieku miasto pustoszą kolejne wojny, miasto stopniowo biednieje i popada w ruinę. U schyłku XIX wieku jego malowniczość doceniają turyści, artyści i literaci. Powstaje „Hotel Berensa”. Mimo kolejnych wojen, miasto jest powoli odbudowywane.

### 2.3.2. WPŁYWY OBCE W ARCHITEKTURZE

Kazimierz od wieków był miastem wielokulturowym. Już w początkach XVI wieku w mieście mieszkają. W okresie świetności w Kazimierzu pojawiają się kupcy z całej Europy. Rodzina Celejów, a właściwie Celli, pochodzi z Włoch, osiedlają się tu Szkoci, zwani „szotami kazimierskimi”, o obecności Anglików świadczy angielska faktoria.

W zabytkach Kazimierza uwidaczniają się liczne wpływy obce importowane za pośrednictwem powracających statków, poprzez Gdańsk z całej Europy.

Przebudowa fary w XVII w. w stylu renesansu lubelskiego odbyła się pod kierownictwem Włocha Jakuba Balina. Elementy architektury zaczerpnięte są z włoskiego renesansu, na przykład kolebka pochodzi, za pośrednictwem architektury Zamościa, z Padwy, elementy kaplic zapożyczone są z kaplicy Zygmuntońskiej.

Elementy kamienic nawiązujące do renesansu włoskiego czerpią inspirację obcych wzorów. Attyki kamienic pod św. Mikołajem i Krzysztofem są w typie attyki zamku w Baranowie, a także pałacu Schwarzenbergów w Pradze. Szczyty attyki kamienicy celejowskiej przypominają styl Santiiego Gucciego obecny w ławie kaplicy Batorego na Wawelu<sup>56</sup>.

### 2.3.3. KOLONIA ARTYSTYCZNA

<sup>54</sup> *Regestrum perceptorum omnium ducillorum civitatis Casimiriensis a 1544* mówi o 1017 zł podatku. Świadczy o tym również nazwa ulicy Browarnej

<sup>55</sup> Wacław Husarski, *Kazimierz Dolny*, Warszawa, PWN, 1957 (p. str. 20)

<sup>56</sup> Wacław Husarski, op. cit.

WALDEMAR ODOROWSKI

*„Patrzając na Kazimierz jako kolonię artystyczną dostrzec można całą jego wielowymiarowość, na którą składa się historia i mit, tradycja i legendy, sztuka i codzienność, polskość i żydowskość; składa się nie poprzez sprzeczności, ale poprzez wzajemne przenikanie się.”<sup>57</sup>.*

Pierwowzorem kolonii artystycznej jest bractwo św. Łukasza założone przez grupę malarzy w Wiedniu w roku 1809. Pierwsze kolonie artystyczne powstają we Francji w XIX wieku. Do miasteczek takich jak Fontainebleau pod Paryżem, czy Pont-Aven, zjeżdżają artyści aby pracować w plenerze. Pierwszy plener w Kazimierzu Dolnym zorganizował w 1923 roku Tadeusz Pruszkowski. Jego uczniowie zakładają Bractwo św. Łukasza na nawiązujące do wiedeńskiego pierwowzoru. Od tego momentu do miasteczka zaczynają ściągać malarze związani z warszawską ASP, staje się ono "kolonią" artystyczną.

#### 2.3.4. EKSPLOATACJA KAMIENIOŁOMU

Kamieniołomy w okolicach Kazimierz i Bochońcicy były od dawna eksploatowane na potrzeby miejskich budynków oraz do regulacji rzeki. Kamień ładowano bezpośrednio na barki i spławiano Wisłą. W okresie po II Wojnie Światowej nurt rzeki przesunął się na północ, w związku z tym kamień zaczęto przewozić wywrotkami ciągniętymi przez parowóz do przystani znajdującej się dalej w górę rzeki. Od lat 50-tych eksploatowana jest tylko część południowa, a ostatecznie zakończona zostaje w latach 80-tych.

#### 2.4. UWARUNKOWANIA TOPOGRAFICZNE

KRYSTYNA POŻARYSKA

*„Kazimierz leży w obrębie pasa wyżyny ograniczonej od północy i południa nizinami i przeciętej, wąską, głęboką doliną Wisły. Nizina północna jest piaszczysta, pokryta przeważnie lasem iglastym, gdzie tylko pagórki wydmore stanowią wyraźniejsze wyniesienia. Dolina Wisły ma tu kilkanaście kilometrów szerokości. Koło Puław krajobraz się zmienia. Dolina staje się dziesięciokrotnie węższą, rzeka nie rozlewa się po niej tak szeroko, a dominującym elementem krajobrazu stają się strome zbocza doliny, porośnięte przeważnie lasem liściastym lub krzakami. Ponad doliną rozciąga się na obie strony płaska wyżyna przeważnie nie porośnięta lasem i zajęta pod uprawę roli. Zachodnie zbocze doliny jest równe,*

<sup>57</sup> Waldemar Odorowski, *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym XIX-XXI wiek*, Kazimierz Dolny

słabo porzeźbione, wschodnie zaś - pocięte bardzo licznymi, głębokimi, o stromych ścianach wąwozami, zamaskowanymi przez bujną roślinność drzew i krzewów. Na południe od pasa wyżynnego, w górę rzeki od Janowca, otwiera się znów przed nami niezmiernie płaska, rozległa równina, a mianowicie dno szerokiej na kilkanaście kilometrów doliny Wisły, wokół której majaczą w oddali krawędzie otaczających wyżyn."

"Kazimierz Dolny leży w pobliżu północnej krawędzi wyżyny środkowo-polskiej, której jądrem jest paleozoiczny trzon Gór Świętokrzyskich, najwyższej przez ruchy górotwórcze wydźwignięty. Trzon ten osłaniają ze wszystkich stron warstwy skał mezozoicznych, pochylone ku peryferii wyżyny. Ima dalej od trzonu paleozoicznego, tym młodsze wychodnie skał osłony mezozoicznej napotykamy na wyżynie środkowo-polskiej. Kazimierz leży w obrębie najmłodszych skał górnej kredy, na obrzeżu północno-wschodnim masywu świętokrzyskiego."

"Malowniczość krajobrazu wynika po części z występujących tam różnej twardości skał okresu kredowego. Dolina Wisły, przecinająca w poprzek wychodnie warstw, jest szersza lub węższa w zależności od tego, czy przecina warstwy bardziej miękkie czy twardsze. Występujące pod Kazimierzem warstwy górnego mastrychtu są twardsze od wyżej i niżej leżących. W rezultacie mamy tam zwężenie szerokości doliny."<sup>58</sup>

## 2.5. UWARUNKOWANIA GEOLOGICZNE

Kazimierz leży w obszarze występowania najmłodszych warstw górnej kredy. Eksploatowany w kamieniołomie kamień jest białą opoką wieku górno-mastrychskiego, jest to porowata skała powstała w wyniku sedymentacji martwych organizmów w morzu kredowym. Skały bardziej i mniej twarde odpowiadające dwóm typom opoki: zwięzłej i porowatej przechodzą płynnie między sobą. Ze względu na wysoką zawartość węgla wapnia opoka zwięzła zbliża się do wapienia. W górnej części kamieniołomu pod glebą występują dwie miękkie warstwy margliste, każda ma ok. 1,5 m grubości, oddzielone warstwą opoki miąższości 3 m. Wśród skamieniałości znajdujących na terenie kamieniołomu można wymienić fragmenty gąbek, ramienionogi w warstwie margli, gatunek *Nautilus intrasiphonatus* (łodzik łopuska), oraz małże, ślimaki.

Na obszarze działki występują piaski i żwiry tarasów rzecznych o średnich warunkach nośności. Poziom warstwy gruntów nośnych jest trudny do oszacowania, tak samo jak poziom wód

<sup>58</sup> K. Pożaryska, *Przewodnik geologiczny po Kazimierzu i okolicy*, Warszawa, Wydawnictwo Muzeum Ziemi, 1951

gruntowych, ale najprawdopodobniej zalega na głębokości około 6-7 m względem zera budynku (-6.00 do -7.00).

### 3. REALIZACJA IDEI

GUIDO

*"Myślałem, że moje pomysły są klarowne. Chciałem zrobić uczciwy film. Bez żadnych kłamstw. Myślałem, że mam coś prostego do przekazania. Coś przydatnego każdemu. Teraz jestem w kropce. To cała rakietą... Dlaczego to się tak skończyło? Co zrobiłem źle?"*

Główny bohater filmu Felliniego ostatecznie nie nakręcił swojego filmu, w ostatnich scenach zarządza rozebranie gigantycznej konstrukcji, która miała być rakietą i odjeżdża. Mimo tego powstaje jednak film o tym filmie, "Osiem i pół". Zamyka go cyrkowy korowód wszystkich postaci we wspomnieniach Guido.

W przypadku projektowania architektury trzeba przejść do bolesnego procesu urealniania idei, które tworzą trudny do rozwiązania splot. Niektóre z nich trzeba usunąć lub zmodyfikować w punktach kolidujących z wymogami funkcjonalnymi, prawnymi, czy ekonomicznymi. Prowadzi to często do zatarcia lub zniekształcenia pierwotnej wizji.

Mając na uwadze teoretyczny charakter projektu starałem się nadać priorytet czytelności idei kosztem ekonomiki projektu, a także drobnych ustępstw funkcjonalnych. W końcu pewna niewygodą stanowi o uroku Kazimierza i festiwalu.

MARCIN PISULA

*"Nieodzownym elementem niemal każdego seansu była awaria. Coś strzelało, taśma się rwała, czasem było czuć specyficzny zapach spalenizny. Zazwyczaj po paru minutach naprawiano sprzęt, ale czasem przerywano seans i z biletem kazali przyjść dopiero na drugi dzień. Kino pełniło także funkcję miejskiej Sali widowiskowej. Odbywały się tam różne uroczystości, akademie. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych kino przejął pan Bartoszewicz zwany powszechnie Pszczółką. Kino się zmieniło. Zamontowano nowe fotele, zmieniono balkon, poprawiono stan techniczny aparatury. Kino stało się nowocześniejsze, repertuar był niemal taki sam jak w Puławach czy Lublinie, ale urok dawnej „Wisły” wraz z dzieciństwem odszedł w przeszłość. Wreszcie kino zamknięto, pozostały wspomnienia."<sup>59</sup>*

#### 3.1. ZAŁOŻENIE URBANISTYCZNE

##### 3.1.1. ZAKRES OPRACOWANIA

<sup>59</sup> Marcin Pisula, *Kino "Wisła" - kino mojego dzieciństwa*



Projektowany budynek Centrum Sztuki Filmowej zlokalizowany został na działce położonej w centrum dna kamieniołomu. Taki wybór uzasadniał najbardziej regularny obrys z pośród dostępnych działek, płaski teren o różnicy wysokości nie przekraczającej 2 m, dobry dostęp do ulicy Krakowskiej oraz dostępność powierzchni działki do zabudowy.

Pomimo zlokalizowania projektowanego budynku na wydzielonej działce obszar opracowania rozszerzony został zgodnie z ustaleniami planu miejscowego na cały teren dna kamieniołomu. Umożliwia to zaproponowanie spójnej wizji funkcjonowania kamieniołomu całości.

### 3.1.2. RELACJA Z MIASTEM

Kamieniołom znajduje się faktycznie poza strefą miejską Kazimierza Dolnego. Pokonanie odległości 2 km pieszo aleją na wale lub ulicą Krakowską trwa od 20 do 30 minut. Wydawać by się mogło, że jest to zbyt duży dystans, by lokować w kamieniołomie obiekt o funkcji usługowej. Jednak zważywszy na to, że spacerowanie należy do głównych sposobów spędzania czasu w Kazimierzu, a najpopularniejszą trasą spacerów oprócz drogi na górę Trzech Krzyży jest nadrzeczny bulwar, zlokalizowanie kompleksu usług turystycznych jako punktu końcowego trasy spaceru (którego obecnie ewidentnie brakuje) stworzy przeciwwagę dla usług zgromadzonych w okolicach rynku. Bliskość przeprawy promowej z Janowca, działającej w okresie letnim, oraz zlokalizowanie przy ulicy Krakowskiej zespołu ogólnodostępnych parkingów dla osób korzystających z promu sprawia, że obszar będzie funkcjonował również jako punkt początkowy rozpoczynający wizytę w Kazimierzu.

Topografia terenu ułatwia identyfikację miejsca oraz wytwarza wnętrza urbanistyczne, co sprzyja wytworzeniu centrum aktywności.

Dodatkową zaletą stworzenia przeciwwagi dla rynku, jest odciążenie historycznej tkanki miejskiej, która jest w sezonie letnim przeładowana.

### 3.1.3. ZAGOSPODAROWANIE TERENU

Proponuje się zagospodarowanie dna kamieniołomu w formie parku łączącego funkcje festiwalowe z funkcją kąpieliska. Położenie terenu w dolinie Wisły daje okazję do zintegrowania kompleksu z krajobrazem rzeki, poprzez zastosowanie jego elementów składowych takich jak woda, plaża, roślinność itp.

Układ parku oparty jest na połączeniu centralnie umieszczonego budynku z punktami dostępu na teren. Kształt dojść oparty jest na układzie ortogonalnym równoległym do siatki

ścian/alejek w budynku w optymalny sposób przybliży kierunki łączące punkty węzłowe w po prostych. W miejscach zmiany kierunku i na skrzyżowaniach chodników znajdują się prostokątne place przeznaczone do rekreacji plenerowej (amfiteatry, baseny, boiska itp.). Ich wielkości i kształt powtarzają wymiary pól dachu budynku.

#### 3.1.4. USYTUOWANIE BUDYNKU NA DZIAŁCE

Obrys budynku wypełnia praktycznie cały dostępny do zabudowania obszar działki. Jego wykorzystanie wymagało usytuowania frontowej krawędzi obiektu wzdłuż określonej planem miejscowym granicy strefy ochronnej wału. Skutkuje to obróceniem budynku w stosunku do drogi. Jednocześnie usytuowany jest on równolegle do elementów topografii, ściany kamieniołomu oraz wału przeciwpowodziowego.

Ideowo dopasowanie układu budynku do elementów bardziej trwałych wskazuje na istniejącą pod poziomem terenu, fikcyjnej, historycznej siatki ulic, której budynek (oraz punkty aktywności rozłożone w parku) jest odkrytym świadectwem.

Jest to rodzaj dekonstruktywistycznego podejścia urbanistycznego obecnego m. in. w twórczości Petera Eisenmana. Traktuje on teren, grunt na którym powstaje projekt jak tworzywo architektoniczne. W projektach takich jak zespół mieszkalny IBA w Berlinie czy Cannaregio w Wenecji używa on techniki, którą określa "artificial excavation", polegającej na tworzenia fikcyjnej archeologii przekładającej się na rozwiązania formalne.

Budynek pograżony jest w ziemi. Jego dach w całości znajduje się na rzędnej 126 m. Poziom terenu działki w trzech z jego narożników wynosi również 126 m, w południowo-zachodnim narożniku wznosi się do 128, a w miejscu gdzie znajduje się narożnik budynku do 127,5 m. Teren w tym narożniku zostaje w związku z tym zniwelowany.

Wjazd na działkę o szerokości 5 m i promieniu skrętu 5 m odbywa się od strony ulicy Krakowskiej.

Dojścia do budynku o szerokości 2 m łączą się z alejkami znajdującymi się na szczycie murów u szerokości 1,5 m. Od strony ulicy znajduje się główne dojście szerokości 12 m prowadzące na plac przed wejściem.

Zejście do budynku odbywa się zlokalizowanymi w centralnym hallu reprezentacyjnymi schodami o szerokości 3 m oraz windą zjeżdżającą do przedsionka.

#### 3.2. BUDYNEK

### 3.2.1. UKŁAD FUNKCJONALNY

Dzięki zejściu do budynku schodami z poziomu dachu, możliwe jest wejście w centralnym punkcie rzutu. Główny hall służący także jako sala wystawowa łączy garaż ze wejściem do strefy festiwalowej i basenowej. Wzdłuż holu rozłożone są funkcje komercyjne, takie jak salon Empiku, kawiarnia oraz bar, obsługiwane ze strefy zapleczonej dostępnej z rampy dostawczej. Hall pełni funkcję komunikacyjną i wystawową. Poprzez pomieszczenie z kasami dostajemy się na wprost do przedsionka przebieralni i na lewo do foyer sal wielofunkcyjnych.

Z foyer dostajemy się do dużej (600 osób) i małej sali (200 osób) oraz do pomieszczenia projekcyjnego.

Z przedsionka przebieralni możemy wejść bezpośrednio na halę basenu pływackiego, lub przejść do szatni, w tym do dwóch szatni rodzinnych.

Część basenowa obejmuje basen pływacki, basen zewnętrzny z ciepłą wodą, pomostem wypoczynkowym i sauną oraz basen gorący, przez dostajemy się do części spa.

Pokoje masażu dostępne są zarówno od strony basenów oraz z korytarza części zapleczonej.

W części zapleczonej znajduje się podręczny magazyn dostępny z rampy dostawczej, pomieszczenia socjalne i biurowe oraz kuchnia baru i kawiarni.

Kondygnacja użytkowa znajduje się na poziomie -5,00 m w stosunku do poziomu dachu/terenu (poziom 0,00 znajduje się na rzędnej terenu 126 m). Poziom podłogi części pomieszczeń użytkowych (duża sala, mała sala, basen zewnętrzny, basen ciepły, znajduje się poniżej.

Garaż położony jest 1,25 niżej. Dojście do części użytkowej z garażu odbywa się za pomocą schodów.

Dolna kondygnacja garażu oraz podłoga dużej sali znajdują się na poziomie -10,0 m. Pozostałą powierzchnię kondygnacji zajmują pomieszczenia techniczne i gospodarcze.

### 3.2.2. WIELOFUNKCYJNOŚĆ

Opisany układ jest proponowanym rozplanowaniem funkcji w codziennym użytkowaniu z pokazaniem sal kinowych. W różnych ramach czasowych projekt zakłada zmianę przeznaczenia pomieszczeń.

W codziennym użytkowaniu poza festiwalem duża sala może być przekształcona po złożeniu widowni w halę sportową lub chociażby dyskotekę.

W okresie roku część pomieszczeń może być kompletnie przearanżowana. Na tydzień festiwalu z baseny można opróżnić,

przy okazji corocznej wymiany wody i użyć jako powierzchnie użytkowe (foyer, kawiarnia, widownia, scena).

W dłuższym okresie czasu można myśleć o demontowaniu stropów i elementów wykończenia przystosowując pomieszczenie do zupełnie nowych funkcji (na przykład usunięcie stropu w garażu umożliwia przekształcenie go w kościół o układzie trójnawowym).

W zupełnie odległej perspektywie, porównywalnej z wiekiem term Karakalli, można wyobrazić sobie istnienie murów w formie ruin, bądź odbudowanych zupełnie nową funkcją.

### 3.2.3. FORMA ARCHITEKTONICZNA

Forma budynku wynika z zastosowania środków wyrazu opisanych w części teoretycznej do zrealizowania zespołu idei opisanego w części dotyczącej kształtowania idei.

Rzut budynku składa się z pomieszczeń, których plan nawiązuje do historycznych oraz współczesnych typów budynków, a także stara się odpowiadać na problemy konstrukcyjne. Dodatkowo faktura ścian uzyskana dzięki różnym rodzajom szalunku u mieszkanki betonowej podkreśla skojarzenia.

I tak, pomieszczenie garażu, w tradycyjnym dla siebie planie, ukształtowane jest na wzór układu trójnawowego kościoła. Grubość kolumn wynika z obciążenia znajdującym się na dachu pomieszczenia basenem. Posadzka z płyt betonowych nawiązuje do kamiennej posadzki kościelnej.

Główny hall o posadzce z kostki brukowej ma oddawać nastrój uliczki z arkadami.

Symetrycznie w stosunku do poprzecznej osi budynku umieszczona hala głównego basenu ukształtowana jest na planie perystylu z niecką basenową pośrodku.

W dostępnym z jej północnej strony gorącym basenie zewnętrznym znajduje się pływające platforma z drewnianym pomieszczeniem sauny. Dno wypełnione kamieniami rzeczными.

Po przeciwnej stronie w pomieszczeniu nawiązującym do sali hypostylowej znajduje się basen ciepły wraz z łaźnią parową. Materiał wykończeniowy to polerowany beton nawiązujący do kamienia.

Idąc dalej trafiamy do części zabiegowej, której wyraz architektoniczny przypomina antyczny dom atrialny.

Salom kinowym-wielofunkcyjnym nadano różny charakter. Duża sala łączy skojarzenie z dziedzińcem kamienicy, poprzez ułożenie paneli akustycznych w sposób przypominający boniowanie, z nastrojem hali sportowej poprzez użycie syntetycznej posadzki sportowej. Mała sala przypomina hangar rysunkiem ścian, błyszczącą posadzką betonową o raz otwieranymi wrotami umożliwiającym przekształcenie sali w teatr ze sceną znajdującą się w opróżnionym basenie zewnętrznym.

Nad żelbetowymi ścianami unosi się podwójny szklany dach przez, który tak jak w ruinach, widać niebo. Dolna warstwa szklona szkłem inteligentnym (smart glass) umożliwia kontrolę przezierności i przepuszczalności światła, w salach konferencyjnych, w połączeniu z roletami, umożliwia całkowite zaciemnienie, a w pokojach spa daje efekt szkła mlecznego. Umożliwia również oświetlenie pomieszczeń światłem LED.

### 3.3. REALIZACJA IDEI - WSPÓŁPRACA BUDYNKU Z PRZYRODĄ

Kompleks festiwalowo-basenowy wykorzystuje zasoby wody geotermalnej znajdujące się pod terenem kamieniołomu. Ciepła woda wykorzystywana jest w pompach ciepła, a także, przy niskich temperaturach, po dodatkowym podgrzaniu, do roztopiania śniegu z powierzchni przeszklonych dachu. Krażąca woda usuwa również nieczystości, w tym pył lessowy, opadające na dach budynku. Do chłodzenia za pomocą pompy ciepła wykorzystana może być woda doprowadzona z rzeki.

Wprowadzenie wody na dach zmniejsza temperaturę dachu, przez co w mniejszym stopniu wpływa na ruch powietrza wzdłuż doliny Wisły.

Umieszczenie budynku pod ziemią wraz z zastosowaniem masywnych, niewykończonych ścian betonowych zapewnia dużą pojemność cieplną budynku, co jest szczególnie istotne przy zastosowaniu tak dużej powierzchni przeszkleń.

Zastosowano podwójne szklenie polepszające parametry termooizolacyjne dachu poprzez stworzenie

## 4. OPIS TECHNICZNY

4.1. DANE BUDYNKU<sup>60</sup>

## 1. Wymiary poziome:

101,0 Długość  
58,0 Szerokość

## 2. Wymiary pionowe:

± 0,00 Poziom dachu (126,0)  
- 5,00 Poziom kondygnacji -1  
- 10,00 Poziom kondygnacji -1  
- 11,50 Poziom posadowienia

## 3. Kubatura:

67367 Kubatura

## 4. Miejsca postojowe dla samochodów

52 Garaż ogółem (w tym 10 miejsc dla niepełnosprawnych)  
26 Garaż -1  
26 Garaż -2

## 4.2. BILANS POWIERZCHNI

46840 Powierzchnia obszaru opracowania

9196 Powierzchnia działki  
5858 Powierzchnia zabudowy  
11716 Powierzchnia całkowita

8669 Powierzchnia użytkowa  
6012 Część użytkowa  
2656 Garaż

1.	4603	Kondygnacja -1	2.	4065	Kondygnacja -2
	3275	Część użytkowa		2737	Część użytkowa
	1328	Garaż		1328	Garaż

1.1	5,7	Przedsionek	2.1	21,0	Przedsionek
1.2	194,1	Hol wejściowy	2.2	42,0	Hol
1.3	52,5	Kasy	2.3	48,0	Foyer
1.4	90,0	Foyer	2.4	133,0	Filtrownia
1.5	644,0	Sala wielofunkcyjna	2.5	224,0	Pom. wielofunkcyjne
1.6	252,0	Sala wielofunkcyjna	2.6	49,0	Komunikacja
1.7	30,4	Pom. projekcyjne	2.7	30,4	Komunikacja

<sup>60</sup> Wymiary liniowe podane w m, powierzchnia w m<sup>2</sup>, kubatura w m<sup>3</sup>.

1.8	27,6	Klatka ewakuacyjna	2.8	23,6	Klatka ewakuacyjna
1.9	63,8	Toalety	2.9	17,0	Komunikacja
1.10	41,4	Szatnie	2.10	33,6	Przepomp. ścieków
1.11	41,4	Szatnie	2.11	41,5	Przyłącze wod-kan
1.12	476,0	Basen główny	2.12	10,2	Magazyn koagulatów
1.13	133,0	Basen z sauną	2.13	10,2	Mag. korektora pH
1.14	180,0	Termy	2.14	10,2	Chlorownia
1.15	31,5	Hol	2.15	105,0	Filtrownia
1.16	9,0	Pom. spa	2.16	133,0	Podbasenie
1.17	9,0	Pom. spa	2.17	490,0	Podbasenie
1.18	12,0	Pom. spa	2.18	180,0	Podbasenie
1.19	12,0	Pom. spa	2.19	85,6	Wentylatornia
1.20	9,0	Pom. spa	2.20	69,5	Wentylatornia
1.21	9,0	Pom. spa	2.21	80,6	Wentylatornia
1.22	80,0	Restauracja	2.22	12,0	Komunikacja
1.23	56,0	Bar	2.23	110,0	Pom. geotermii
1.24	80,0	Sklep / księgarnia	2.24	9,0	Przedsionek
1.25	42,0	Hol wejściowy	2.25	19,5	ewakuacyjna
1.26	48,0	Szatnia	2.26	56,0	Komunikacja
1.27	21,0	Przedsionek z windą	2.27	20,0	Komunikacja
1.28	48,0	Biuro / informacja	2.28	15,6	Pompownia
1.29	22,5	Hol windy towarowej	2.29	80,0	Zbiorniki ppoż
1.30	54,0	Komunikacja	2.30	15,6	Pompownia
1.31	15,0	Komunikacja	2.31	80,0	Zbiornik deszczówki
1.32	12,0	Komunikacja	2.32	280,0	Magazyn
1.33	55,0	Kuchnia	2.33	22,5	Hol windy towarowej
1.34	9,0	Przedsionek	2.34	1328,2	Garaż
1.35	19,5	Klatka ewakuacyjna	2.35	3,8	Przedsionek
1.36	18,0	Biuro	2.36	19,7	Klatka ewakuacyjna
1.37	9,1	Biuro	2.37	3,8	Przedsionek
1.38	11,7	Biuro	2.38	19,7	Klatka ewakuacyjna
1.39	31,5	Biuro	2.39	133,0	Trafostacja
1.40	35,0	Patio			
1.41	55,0	Magazyn			
1.42	40,0	Rampa / rozładownia			
1.43	1328,2	Garaż			
1.44	3,8	Przedsionek			
1.45	19,7	Klatka ewakuacyjna			
1.46	3,8	Przedsionek			
1.47	19,7	Klatka ewakuacyjna			
1.48	133,0	Wentylatornia			
1.49	4,9	Szatnia rodzinna			
1.50	4,5	Pokój ratownika			

#### 4.3. ROZWIĄZANIA KONSTRUKCYJNO MATERIAŁOWE

CONOCCHIA

*Na co ci ten cały park rozrywki? Nawet nie wiecie, co to za praca. Żadna firma nie chciała się tego podjąć. To wszystko stoi na piachu. Ile w to weszło betonu? Tony! 400 ton.*

#### 4.3.1. FUNDAMENTY

Na obszarze działki występują piaski i żwirny tarasów rzecznych o średnich warunkach nośności. Poziom warstwy gruntów nośnych jest trudny do oszacowania, tak samo jak poziom wód gruntowych, ale najprawdopodobniej zalega na głębokości około 6-7 m względem zera budynku (-6.00 do -7.00).

Zastosowane rozwiązanie to monolit żelbetowy - płyta denna oraz ściany z betonu szczelnego. Płyta denna grubości 120 cm, beton B 37 W 10, dno płyty na poziomie -11.50.

#### 4.3.2. UKŁAD KONSTRUKCYJNY

Konstrukcja główna żelbetowa - stropy monolityczne oparte na ścianach żelbetowych. Ściany głównie w formie podwójnych tarcz ustawionych w odległości 100 cm od siebie, zapewniona przestrzeń na instalacje. Na etapie wylewania tarcze rozparte stalowymi rozporami, do pozostawienia na miejscu celem usztywnienia. Pomiędzy kondygnacją -1 i -2 stropy żelbetowe, maksymalna rozpiętość do 10 m (opcjonalnie - sprężone). Stropy nad kondygnacją -1 nie są częścią głównej konstrukcji, mogą być zdemontowane. Miejscowo - w miejscach stropów demontowalnych - belki stalowe w rozstawie co 400cm i pokryte prefabrykowanymi płytami żelbetowymi grubości 15 cm. Przekrycie większych rozpiętości 23/17/14 m - stalowe dźwigary kratowe.

Ściany konstrukcyjne, razem z usztywniającymi stropami żelbetowymi tworzą sztywną siatkę przeciwdziałającą naporowi gruntu i usztywniającą budynek.

Przenoszenie naporu gruntu odbywa się za pośrednictwem stropów żelbetowych i podciągów oraz za pomocą pionowych i poziomych żelbetowych przepon ściany zewnętrznej, pracujących jak wsporniki zamocowane w płycie dennej (pionowe) lub belki oparte na ścianach poprzecznych (poziome). W miejscach takich jak duża sala i garaż, gdzie wysokość nie podpartej ściany zastosowano żelbetowe przypory wysunięte w grunt zamocowane na wysuniętej o 100 cm płycie dennej oraz miejscowo zastrzyki w gruncie.

Konstrukcja ścian nośnych umożliwia montowanie stropów w różnych konfiguracjach oraz prowadzeni instalacji i dojsć technicznych w pustce.

#### 4.3.3. STROPY, DACHY ŚCIANY



Typy ścian zewnętrznych:

1. Ściany żelbetowe - beton szczelny, grubość 50 cm, zespolone za pomocą przepon ze ściną wewnętrzną 25 cm.

Typy ścian wewnętrznych:

1. Ściany żelbetowe podwójne - gr. 2x25 cm rozdzielone pustką (do 100cm) z izolacją termiczną (funkcjonują jak dwie ściany zewnętrzne z pustką powietrzną pomiędzy, ze względu na możliwość otwierania sąsiednich pomieszczeń)
2. Ściany murowane z bloczków betonowych gr. 18/24 cm
3. Ściany z bloczków Silka gr. 12/15 cm

Typy posadzek:

1. Beton szlifowany lub szlichta oraz opcjonalnie nawierzchnia wymieniana w zależności od zmian funkcji.

Posadzki opcjonalne:

1. Parkiet sportowy
2. Płytki ceramiczne
3. Posadzka żywiczna
4. Płyty kamienne
5. Kostka betonowa
5. Podłoga podniesiona - wykładzina

Klatki schodowe:

1. Komunikacyjne - stalowe, wykończenie - prefabrykat betonowy
2. Ewakuacyjne - klatki zewnętrzne, otwarte od góry konstrukcja stalowa, wykończenie - krata pomostowa, zabezpieczenie p. poż. - farba specjalna odporności R 60. Krata umożliwia spadanie wody deszczowej do odwodnienia zagłębionego na 50 cm w stosunku do poziomu posadzki -2.

Typy stropów:

1. Stropy żelbetowe monolityczne wylewane razem ze ścianami
2. Stropy w konstrukcji stalowej belki stalowe pokryte płytą żelbetową + wykończenie (dostosowane do danej funkcji), takie rozwiązanie zapewnia szybki demontaż stropów.
3. Kratownice przestrzenne pokryte szkłem - stropy / zadania nad dużymi pomieszczeniami takimi jak audytorium, hala basenowa.

#### 4.3.4. IZOLACJE

Izolacje termiczne:

1. Stropodach: płyty termoizolacyjne Awatekt gr. 18cm, AWA

2. Ściany zewnętrzne - w przestrzeniach pomiędzy podwójnymi tarczami żelbetowymi - izolacja z płyty z wełny mineralnej ISOVER ( $\lambda = 0,033$  W/mK, produkt niepalny) 5 cm

Izolacje przeciwwodne:

1. Stropodachy: hydroizolacja - papa termozgrzewalna Akwaplan, dodatkowo folia PE.

Izolacja przeciwwilgociowa:

1. Papa termozgrzewalna polimerowo-asfaltowa Zdubit

Paraizolacja posadzek łazienek:

1. Folia paroizolacyjna Konkret gr. 0.15mm

Izolacja akustyczna:

1. Stropy w pomieszczeniach specjalnych: styropian elastyczny Styroflex gr. 50 mm, np. Styropol

#### 4.3.5. STOLARKA I ŚLUSARKA

1. Dachy szklane w systemie strukturalnym Schüco, podwójne szklenie: od zewnątrz szkłem bezpiecznym, od wewnątrz szkłem typu smart glass (elektronicznie sterowane zaciemnienia, możliwość świecenia)

2. Drzwi zewnętrzne - szklane w systemie Schüco Royal S 75.HI

3. Drzwi wewnętrzne - ścianki działowe i drzwi szklane w systemie Schüco IW 50 / bezramowe szklane Schüco / przesuwne w systemie Schüco Royal S 24 / pełne aluminiowe

#### 4.3.6. DROBNE FORMY ARCHITEKTONICZNE

Formy architektoniczne takie jak ławki, oświetlenie utrzymane w stylistyce budynku z użyciem masywnych elementów betonowych, bądź kamiennych.

#### 4.3.7. URZĄDZENIA KOMUNIKACJI PIONOWEJ

W budynku zastosowano dźwig osobowyhydrauliczno udźwigu 900kg/12 osób, o szerokości drzwi 90cm, przystosowane do przewozu osób niepełnosprawnych. Szyb windy posiada obudowę zewnętrzną automatycznie unoszoną w trakcie ruchu windy w górę na poziom 0. Na poziomie dachu winda otoczona jest barierką o wysokości 110 cm z automatycznie sterowaną bramką. Winda towarowa do w części zapleczonej o wymiarach 210 x 260 cm.

#### 4.4. INSTALACJE WEWNĘTRZNE

#### 4.4.1. POŁĄCZENIA Z INSTALACJAMI ZEWNĘTRZNYMI

Budynek zostanie podłączony do miejskich sieci : kanalizacyjnej, wodociągowej oraz elektrycznej. Pomieszczenia przyłączy zlokalizowane na poziomie -2 przy ścianie zewnętrznej od strony ulicy.

#### 4.4.2. INSTALACJA WODNO-KANALIZACYJNA

Ujęcie wody z sieci miejskiej. Potrzeba przedłużenia sieci wzdłuż drogi. Przyłącze wodociągowe doprowadzone zostanie do umieszczonej na kondygnacji technicznej.

Hydranty (Dn 25 oraz Dn 33 w garażu) przeciwpożarowe rozmieszczone na każdej kondygnacji i wodny system tryskaczowy zasilany ze zbiornika 100m<sup>3</sup> przez pompę tryskaczową. Całość instalacji wykonana jest z rur stalowych. Hydranty zewnętrzne: 2x Dn 80.

Odprowadzenie ścieków do miejskiej sieci kanalizacyjnej - przepompownia ścieków usytuowana na poziomie -2.

Ze względu na zagłębienie budynku i potrzebę odwadniania pomieszczeń odkrytych woda deszczowa magazynowana będzie w zbiorniku deszczówki, a stamtąd odprowadzana do sieci kanalizacyjnej. Rynny oraz spusty prowadzone w pustce pomiędzy ścianami. Odwodnienia liniowe pomieszczeń odkrytych.

#### 4.4.3. INSTALACJE BASENOWE

Odkryte baseny w poziomie dachu:

1. Odkryty basen rekreacyjny
2. Odkryty basen termalny na dachu

Niecki basenowe w poziomie -1:

3. Pływalnia główna
4. Odkryty basen termalny z sauną
5. Basen termalny z łaźnią parową

Na potrzeby technologii basenu przewidziano następujące pomieszczenia i instalacje:

1. Chlorownia 10,2 m<sup>2</sup>
2. Filtrownia 1 (z pompownią) 105 m<sup>2</sup>
3. Filtrownia 2 (z pompownią) 133 m<sup>2</sup>
4. Magazyn koagulatów 10,2 m<sup>2</sup>
5. Magazyn korektora pH 10,2 m<sup>2</sup>
6. Podbasenie pod każdą niecką

1. Basen rekreacyjny:

wymiary niecki 16,00 x 28,00m

głębokość 1,50-1,20 m

Niecka na stropie stalowym, wykończona stałą wylewką betonową wodoodporną, dno - antypoślizgowe. Dookoła basenu znajdują się rynny przelewowe, odprowadzające wodę cyrkulacyjną.

Przestrzeń basenu możliwa do wykorzystania na inne funkcje - po spuszczeniu wody z niecki (np. lodowisko w zimie).

2. Basen termalny na dachu

wymiary 17,40 x 19,40m

głębokość 1,00 m

Niecka konstrukcji stalowej, wykończona wylewką betonową wodoodporną, dno - antypoślizgowe. Dookoła basenu znajdują się rynny przelewowe, odprowadzające wodę cyrkulacyjną.

Przestrzeń basenu możliwa do wykorzystania na inne funkcje - po spuszczeniu wody z niecki.

3. Pływalnia główna:

wymiary niecki 11,30 x 22,30m

głębokość 1,90-1,40 m

Niecka w konstrukcji stalowej, wykończona stałą nierdzewną, dno - antypoślizgowe. Dookoła basenu znajdują się rynny przelewowe, odprowadzające wodę cyrkulacyjną.

Przestrzeń basenu możliwa do wykorzystania na inne funkcje po spuszczeniu wody z niecki.

4. Niecka basenowa rekreacyjna

wymiary niecki 9,50 x 14,00m

głębokość 1,00 m

Niecka konstrukcji betonowej - beton szczelny, wykończenie - dodatkowa warstwa - beton szczelny szlifowany. W niecce znajduje się pomost na pływakach, na której stoi demontowalne pomieszczenie sauny. Niecka funkcjonuje jako scena lub amfiteatr po spuszczeniu wody, ewentualnie scena na pomoście (teatr na wodzie).

5. Basen termalny z łaźnią parową

wymiary 5,80 x 13,80m

głębokość maksymalna 1,00 m - dwa poziomy (50 cm i 100 cm)

Niecka konstrukcji stalowej, wykończona stałą nierdzewną, dno - antypoślizgowe. Dookoła basenu znajdują się rynny przelewowe, odprowadzające wodę cyrkulacyjną.

Przestrzeń basenu możliwa do wykorzystania na inne funkcje - po spuszczeniu wody z niecki.

#### 4.4.4. INSTALACJA WODNO-KANALIZACYJNA

Instalacja zapewnia dostęp do wód geotermalnych o temperaturze wyjściowej 52 °C wykorzystywanej w celach leczniczych. System wyposażony jest w specjalistyczny układ komór, rurociągów, pomp, urządzeń pomiarowych i innych:

##### 1. Pompa głębinowa

Zadaniem pompy głębinowej będzie nie tylko eksploatacja wody termalnej, ale także ponowne zatłoczenie schłodzonej wody do górotworu. Za pomocą tej pompy możliwe będzie dostarczanie ilości wydobywanej wody termalnej do aktualnych potrzeb wynikających z zapotrzebowania na ciepło.

##### 2. Zespół filtracji

Filtry workowe, woda termalna po wydobyciu z górotworu przed dojściem na wymienniki ciepła będzie oczyszczana za pomocą projektowanej baterii filtrów workowych

3. Aparatura pomiarowo-kontrolna i automatyka urządzenia umożliwiające pomiar ciśnienia, temperatury, ilości wyeksploatowanej wody termalnej

4. Rurociąg tłoczny rozprowadzający wydobytą wodę, odporny na korozyjne działanie wody termalnej - tworzywo sztuczne wzmocnione włóknem szklanym i elementów preizolowanych HDPE lub z rur i elementów ze stali kwasoodpornej

5. Komory podziemne w tym jednostka azotująca otwory geotermalne, komory rozdzielające, prefabrykowane, system zasuw

6. Instalacja schładzająca wody geotermalne - połączona z pompą ciepła dostarczającą ciepło do zespołu

7. Zbiornik zrzutowy

8. Oczyszczalnia ścieków

9. Centrum sterowania

#### 4.4.5. INSTALACJE WENTYLACYJNA I KLIMATYZACYJNA

Przewiduje się wyposażenie obiektu w mechaniczną wentylację nawiewno-wyciągową, która zapewni dostarczenie do pomieszczeń świeżego powietrza.

Dodatkowo wszystkie pomieszczenia z wyjątkiem sanitariatów, szatni, pomieszczeń technicznych i pomocniczych będą chłodzone w okresie letnim.

Maszynownie wentylacyjne znajdują się na poziomie -2, centrale wentylacyjne nawiewno-wyciągowe z wymiennikami odzysku ciepła z powietrza wywiewanego oraz wbudowanymi agregatami chłodniczymi - nie wymagające ustawiania urządzeń chłodniczych na dachach.

Powietrze z czerpni i wyrzutni przedostaje się kanałami umieszczonym w przestrzeni technicznej pomiędzy ścianami do

lub z zagłębionych o 2 m części dachu. przykrytych kratą pomostową (podgrzewaną w okresach zimnych). Zachowano odległość między nieckami wyrzutni i czerpni 8 m. Wyloty / wloty uniesione są 50 cm ponad powierzchnię niecki.

#### 4.4.6. INSTALACJE ELEKTRYCZNE I NISKOPRĄDOWE

Energia elektryczna zostanie dostarczona do budynku ze stacji transformatorowej umieszczonej na poziomie -2 garażu podziemnego. Obok zlokalizowana jest rozdzielnia prądu budynku, z której przy użyciu kabli prowadzonych w korytach podwieszanych do stropu zostaną poprowadzone do poszczególnych pionów instalacji zlokalizowanych w szachtach instalacyjnych wewnątrz ścian. Instalacje będą miały możliwość wyłączenia za pomocą głównego wyłącznika przeciwpożarowego. Z instalacji niskoprądowych przewiduje się wykonanie instalacji telefonicznej, kontroli dostępu, komputerowej (z systemem BMS), sygnalizacji alarmu pożarowego.

#### 4.4.7. INSTALACJE OGRZEWANIA

Źródłem ciepła dla budynku jest pompa ciepła pracująca na odwiercie geotermalnym. Do chłodzenia budynku może być wykorzystana woda z Wisły.

Pompa ciepła połączona z systemem instalacji wody geotermalnej - stanowi jeden ze stopni kaskady schładzają wodę termalną. Pompa jest uruchamiana w przypadku gdy konieczne będzie podgrzanie czynnika grzewczego powyżej temperatury wody geotermalnej. Jeśli poza sezonem grzewczym nie będzie możliwe obniżenie parametrów zasilania wymiennika dla technologii basenowej do temperatury wody termalnej należy zasilać go za pomocą zainstalowanej już sprężarkowej pompy ciepła. Działania te powinny mieć na celu jak najdłuższe zasilanie całej instalacji ciepłem geotermalnym, co spowoduje zmniejszenie kosztów eksploatacyjnych

#### 4.5. ZAŁOŻENIA DO AUTOMATYKI BMS

Budynek zostanie wyposażony w system automatycznego sterowania i zarządzania budynkiem, kontrolującym dostęp, reagującym na awarie i wszelkiego rodzaju usterki instalacji, pozwalającym w sposób racjonalny ogrzewać budynek (w poszczególnych pomieszczeniach jak i grupach pomieszczeń), zarządzać oświetleniem w pomieszczeniach.

Kluczowym zadaniem systemu jest kontrola zaciemniania wewnętrznej warstwy przeszklonego dachu (szkło elektroluminescencyjne zaciemniane elektrycznie typu Smart Glass). Ko-

lejnymi istotnymi zadaniami są kontrola odwiertu geotermalnego, krążenia wody w basenach, kontrola wentylacji i ogrzewania.

#### 4.6. OCHRONA PRZECIWPOŻAROWA I EWAKUACJA

Budynek będzie zawierać strefy kwalifikowane do kategorii zagrożenia ludzi ZL-I oraz PM o obciążeniu ogniowym do 500 MJ/m<sup>2</sup>; nie przewiduje się stref zagrożonych wybuchem.

Klasyfikacja wysokościowa: budynek N.

Budynek w zakresie konstrukcji będzie spełniał wymagania stawiane klasie B odporności pożarowej z elementami budowlanymi o podanej niżej charakterystyce:

Klasa budynku	B
Główna konstrukcja nośna	R 120
Konstrukcja dachu	R 30
Stropy podziemne	REI 120
Ściany zewnętrzne	EI 60
Ściany wewnętrzne	EI 30
Przekrycie dachu	RE 30
Biegi klatek schodowych	R 60

Budynek będzie podzielony na 4 strefy pożarowe:

ZL-I	3781 m <sup>2</sup>	(< 4000 m <sup>2</sup> )	(kond. -1 poza garażem)
PM nr1	2740 m <sup>2</sup>	(< 5000 m <sup>2</sup> )	(garaż -1 i -2)
PM nr 2	3200 m <sup>2</sup>	(< 5000 m <sup>2</sup> )	(pom.tech., -2)

Ze względu na usytuowanie pomieszczeń poniżej poziomu terenu dopuszczalne powierzchnie stref pożarowych zmniejszone są o połowę.

Rozdział stref pożarowych będzie zrealizowany za pomocą ścian i stropów REI 120.

Ewakuacja będzie realizowana poziomymi i pionowymi drogami ewakuacji z zachowaniem odrębności wymagań dla stref ZL-I i PM szczególnie w zakresie długości dośń ewakuacyjnych i liczby wyjść ewakuacyjnych; korytarze podzielone na odcinki do 50 m za pomocą drzwi dymoszczelnych S 30 lub/i drzwi przeciwpożarowych z cechą dymoszczelności EIS 60, pomieszczenia przeznaczone na jednoczesny pobyt ponad 50 osób zostaną wyposażone w dwa wyjścia oddalone od siebie o min. 5m szerokość drzwi ewakuacyjnych min 0,9 m (0,6m na każde 100 osób).

Przejście ewakuacyjne do drogi ewakuacyjnej, innej strefy pożarowej, lub na zewnątrz budynku przez maksymalnie 3 pomieszczenia, maks. odległość 40m.

Szerokość poziomych dróg ewakuacyjnych min.1,4 m (0,6 m na każde 100 osób).

Dojście ewakuacyjne drogą ewakuacyjną od drzwi prowadzących na tą drogę do drzwi na zewnątrz lub do innej strefy pożarowej, nie więcej niż 10m (przy jednym dojściu) i nie więcej niż 40m (przy dwóch dojściach).

Budynek posiada 4 klatki ewakuacyjne zapewniające alternatywne drogi ewakuacji pożarowej, szerokość biegów 200 cm (ewakuacja sal wielofunkcyjnych), 175 cm pozostałe klatki.

Garaż oraz korytarze, klatki schodowe i wszystkie pomieszczenia pozbawione naturalnego światła będą wyposażone w oświetlenie ewakuacyjne o czasie pracy awaryjnej co najmniej 2h. Czas włączenia oświetlenia ewakuacyjnego po zaniku oświetlenia podstawowego powinien być mniejszy niż 2s. Przewiduje się oprawy indywidualne z wbudowanymi akumulatorami.

Budynki i garaż podziemny wyposażony będzie w :

1. Instalacja sygnalizacji pożaru, uruchamiająca się samoczynnie za pomocą systemu wykrywania dymu.
2. Przeciwpożarowe wyłączniki prądu usytuowane przy głównym wejściu do budynku
3. Stałe urządzenia gaśnicze wodne (tryskaczowe)
4. Instalacje niskoprądową
5. Wentylację odymiającą
6. Zbiorniki wodne

Pomieszczenia przeznaczone dla ponad 100 osób, klatki schodowe oraz atrium wyposażone w systemy oddymiania (klatki schodowe - grawitacyjne; atrium - mechaniczne lub grawitacyjne - na podstawie symulacji CFD, sale kinowe - mechaniczne).

Dla budynku wymagana wydajność źródła wody wynosi 20 l/s, którym może być miejska sieć wodociągowa; do poboru wody będą przeznaczone hydranty Dn 80 o wydajności 10 l/s każdy (wymagana praca dwóch hydrantów jednocześnie).

Drogą pożarową o szerokości min. 4 m będzie droga wewnętrzna usytuowana po dłuższym boku budynku w odległości 5-15 m, wzdłuż dłuższego jego boku; zachowane będą łuki wewnętrzne 7 m i zewnętrzne 11 m oraz nacisk na oś 100 kN.

#### 4.7. DOSTĘPNOŚĆ DLA OSÓB NIEPEŁNOSPRAWNYCH



Budynek dostępny jest dla osób niepełnosprawnych z poziomu dachu za pomocą windy poruszającej się pomiędzy poziomami 0, -5 i -10. Dostęp z garażu odbywa się windą poziomu -10, bądź podnośnikiem umieszczonym na schodach wejściowych poziomu -5.

W garażu znajdują się miejsca postojowe przystosowane dla osób niepełnosprawnych.

Zespół sanitarny zawiera wydzielone toalety przystosowane dla osób niepełnosprawnych.

#### 4.8. PROJEKT ZIELENI I URZĄDZENIA TERENOWE

Projekt zagospodarowania przewiduje stopniowe powracanie form średniowysokich rodzimej roślinności na teren kamieniołomu. Planowane ewentualne nasadzenia lokalnych krzewów, takich jak berberys.

Alejki oraz place ukształtowane w formie nawierzchni utwardzonej, stabilizowanej z użyciem lokalnych surowców.

N powierzchni dachu przewidziano obszary porośnięte roślinnością wodną w płytkich sadzawkach.

#### 4.9. ZAŁOŻENIA EKONOMICZNE PROJEKTU

*CONOCCHIA*

*Kiedy pomyśle, że wydał 80 mln na tą budowę. Nie lepiej było tego wydać na rzeźbioną kurtynę?*

*AGOSTINI*

*Kurtynę?! Tak było za czasów twojego dziadka. Poza tym, czy to twoje miliony, Conocchia?*

Założona w projekcie elastyczność rozwiązań funkcjonalnych i przestrzennych umożliwia dopasowywanie funkcji budynku do zmiennej koniunktury, zarówno w okresie krótkoterminowym (sezonowo) jak i wieloletnim.

Głównym źródłem dochodu jest sprzedaż biletów do strefy basenowej oraz dochód z usług towarzyszących. Możliwe jest również wynajmowanie sal konferencyjnych / wielofunkcyjnych podmiotem zewnętrznym w celu organizacji szkoleń, zajęć edukacyjnych, treningów lub imprez masowych.

## 5. BIBLIOGRAFIA

1. *Basen widmo*. Forum dyskusyjne Kazimierza Dolnego, <http://www.kazimierzdolny.org/viewtopic.php?t=11>.
2. Benjamin, Walter. *Pasaże paryskie*. Wydawnictwo Literackie, 2010.
3. Błoński, Aleksander. *Listy spod studni - Hałaśliwi, męczący, źli*. Brulion kazimierski nr 5.
4. Boullée, Étienne-Louis. *Architecture, Essai sur l'art*. 1793.
5. Bruno, Giuliana. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*. 2003.
6. Burke, Janine. *The Gods of Freud*. 2006.
7. Deleuze, Gilles. *Kino*. 2009.
8. Długosz, Jan. *Liber Beneficiorum Dioecesis Cracoviensis*. Kraków, 1863.
9. Durand, Jean Nicolas Louis. *Précis des Leçons d'architecture donnée a l'Ecole Polytechnique*. 1805.
10. Eisenstein, Siergiej. *Montage and architecture*. 1938.
11. Fellini, Federico. *Osiem i pół*. 1963.
12. Freud, Sigmund. *Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria*. 1905.
13. Hózman-Mirza-Sulkiewicz, Michał. *Znalazłem się w miejscu niezwykłym*.
14. Husarski, Waclaw. *Kazimierz Dolny*. Warszawa: PWN, 1957.
15. Kuncewiczowa, Maria. *Fantomy*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1989.
16. Lorentowicz, Irena. *Oczarowania*. 1975.
17. Michalak, Antoni. *Komentarz do konkursu na halę sportową*. 2002.

18. Miłobędzki, Andrzej. *Kazimierz dolny - cud małego miasteczka*.
19. Morin, Edgar. *Kino i wyobrażenia*. 1975.
20. Mortkowicz, Hanna. *Powiśle*.
21. „Obywatelski Komitet Ochrony Krajobrazu Kamieniopolu.” 30 01 2009. <http://www.wkazimierzdolnym.pl/okokk.html>.
22. Odorowski, W. *Kolonia artystyczna w Kazimierzu Dolnym XIX-XXI wiek*. Kazimierz Dolny.
23. Pallasmaa, Juhani. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsinki, 2000.
24. Pisula, Marcin. *Kino "Wisła" - kino mojego dzieciństwa*.
25. Pożaryska, K. *Przewodnik geologiczny po Kazimierzu i okolicy*. Warszawa: Wydawnictwo Muzeum Ziemi, 1951.
26. Radio Zet. *Daniel Olbrychski o fenomenie Kazimierza*.
27. „Regestrum inventariorum castro et bonis Kazimierz conscriptorium ibidem feria secunda in vigilia fasti Nativitatis Domini circa intromissionem in illud Magnificii Nicolai Firleii de Dambrowicza Palatini Lubliniensis anno Domini millesimo quingentesimo nono.” 1509.
28. „Regestrum perceptorum omnium ducillorum civitatis Casimiriensis a 1544.” 1544.
29. Rossi, Aldo. *A Scientific Autobiography*. 1981.
30. „Rozporządzenie w sprawie Zespołu Lubelskich Parków Krajobrazowych.” 15 06 1998.
31. Seneka, Anneus. *Listy Lucillusa*.
32. „Sprawozdanie z działalności Burmistrza Kazimierza Dolnego przedstawione na sesji Rady Miejskiej w 29 października 2009r.” <http://www.kazimierzdolny.bip.net.pl/?a=1977>.
33. „Sprawozdanie z działalności Burmistrza Kazimierza Dolnego przedstawione na Sesji Rady Miejskiej w dniu 1

- lipca 2009 r.”  
<http://www.kazimierzdolny.bip.net.pl/?a=1864> .
34. „Sprawozdanie z działalności Burmistrza Kazimierza Dolnego przedstawione na sesji Rady Miejskiej w dniu 3 września 2009r.”  
<http://www.kazimierzdolny.bip.net.pl/?a=1875>.
35. „Sprawozdanie z działalności Burmistrza przedstawione na sesji Rady Miejskiej w dniu 28 kwietnia 2009 r.” 28 04 2009. <http://www.kazimierzdolny.bip.net.pl/?a=1627>.
36. Theiner. *Vetera Monumenta Poloniae*. Rzym, 1860.
37. Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. MIT Press, 1996.
38. Tschumi, Bernard. *Event Cities*. 1994.
39. Tschumi, Bernard. *Questions of Space: Lectures on Architecture*. 1990.
40. „Uchwała w sprawie uchwalenia miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego miasta Kazimierza Dolnego.” 28 marzec 2003.
41. „Uchwała w sprawie wyrażenia zgody na sprzedaż w drodze przetargu nieograniczonego nieruchomości stanowiącej własność Gminy Kazimierz Dolny, położonej przy ulicy Krakowskiej - działka nr 1331/2.” 5 grudzień 2008.  
<http://www.kazimierzdolny.bip.net.pl/?a=1457>.
42. Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1977.
43. Venturi, Robert. *Learning from Las Vegas*. 1972.
44. „Wpis do rejestru zabytków Województwa Lubelskiego.” 13 sierpień 1966.
45. „Wpis do rejestru zabytków Województwa Lubelskiego.” 24 styczeń 1983.
46. „Zarządzenie Prezydenta RP o uznaniu Kazimierz Dolnego za pomnik historii.” 8 wrzesień 1994.
47. Zumthor, Peter. *Thinking Architecture*. 1998.