

REGIONALIZM W TEORII I PRAKTYCE ARCHITEKTONICZNEJ

Jarosław Szewczyk

Wydział Architektury Politechniki Białostockiej, Zakład Architektury i Planowania Wsi;
e-mail: jarsz@pb.bialystok.pl

Streszczenie. Referat traktuje o rozwoju historycznym postaw regionalizujących. Omówiono i porównano różne, genetycznie powiązane (choć nieraz sprzeczne) tendencje określane terminami: styl narodowy, regionalizm, regionalizm krytyczny, neoregionalizm, nowy regionalizm, wernakularyzm, neowernakularyzm, architektura oporu, architektura swojska, rodzima, wiejska, ludowa, styl lokalny, prowincjonalizm.

Słowa kluczowe: regionalizm w architekturze, historia architektury

WSTĘP

„Regionalizm” w architekturze utożsamiano z postawami sprzeciwu wobec uniformizacji i kojarzono z reakcją na stereotypy, uproszczenia w kształtowaniu przestrzeni [Krzątkowski 1985]. Niemniej termin rozumiano wielorako. Swobodne posługiwanie się tym lub bliskoznacznymi pojęciami wywołało zamieszanie leksykalne, dotyczące w szczególności takich określeń, jak: styl narodowy, regionalizm, regionalizm krytyczny, neoregionalizm, nowy regionalizm, wernakularyzm, neowernakularyzm, architektura oporu, architektura swojska, rodzima, wiejska, ludowa, styl lokalny, prowincjonalizm. Wątpliwościom terminologicznym towarzyszyły merytoryczne: „Mielibyśmy w architekturze łąpać się za ekshumację?” – pytał J. Ullman [1990, s. 43]. Regionalnym aspektem projektowania poświęcono wiele sympozjów. Mimo to istnieje potrzeba badań historii i teorii prądów regionalizujących w architekturze, w celu zwiększenia precyzji terminologiczno-znaczeniowej, zwłaszcza w związku z niedawnym pojawieniem się nowych pojęć takich, jak *krytyczny regionalizm* — które także są niejednoznaczne, np. twórcy terminu Alexander Tzonis i Liliane Lefaivre rozumieją go inaczej niż jego apologeta Kenneth Frampton [Fauset 1999a]. W pracy poddano ów wątek dyskusji, uwzględniając aspekty historyczne.

GENEZA STYLÓW NARODOWYCH

Już w 1659 r. Łukasz Opaliński [1669] zwrócił uwagę na lokalną specyfikę budownictwa w Polsce, odmienną od kanonu śródziemnomorskiego:

Tam dach może być płaski, kamieniem położony, tak że po nim chodzić możesz. U nas dla deszczów i śniegów taki być nie może. Tam nie trzeba przystępów do palenia w piecu, u nas koniecznie potrzeba. Tam małym dworem mieszkają, w Polsce ludzi moc, gdzie pan ma sługę, sługa czeladnika a ten chłopca, a tak trzeba wielkiej przestronności. Tam stołowej izby nie trzeba i wielkiej przed nią sieni ani izb dla gości osobnych. W Polsce gdzie hospitatis pluży i jeden drugiemu odjada, budynek bez tego być nie może [cyt. za Gloger, 1907, s. 272].

Jednak rzeczywistej genezy postaw regionalizujących należy poszukiwać dopiero w oświeceniowej aprecjacji folkloru jako nośnika dziedzictwa, aprecjacji wzmocnionej później romantycznym zwrotem ku ludowości. Oto w roku 1841 Józef Ignacy Kraszewski pisał:

Gdyby każdy ze znanych sobie okolic starał się poznać szczegółowo choćby nie bardzo odległą przeszłość a zwłaszcza tę, której szczątki tkwią w niej jeszcze, gdyby każdy spisywał takie dzieje, złożyłaby się wprędce zajmująca bardzo historia wewnętrznego życia kraju [Witanowski 1912, s. 643].

Że nie był to apel odosobniony ani daleki od architektury, świadczy fakt powtórzenia go niemal dosłownie po półwieczu przez Jana Karłowicza [1884].

Gdyby każdy w swojej okolicy postarał się o rysunek i plan oraz sporządził dokładny opis całej siedziby wieśniaczej, złożyłoby się z tego piękne pamiątkowe dzieło.

Karłowicz opublikował apel w 1884 [Karłowicz 1884], lecz jego myśl dziesiątki lat powtarzano w „Wiśle” w specjalnym dziale „Poszukiwania”.

W II poł. XIX w. świadomość lokalnych korzeni kultury narodowej była rozwijana przez pisarzy (J. I. Kraszewski) i etnografów (O. Kolberg), a następnie bardzo powoli przeszczepiana na grunt architektury, czemu sprzyjała działalność krajoznawców skupionych wokół założonego w 1873 r. Galicyjskiego Towarzystwa Tatrzańskiego (T. Chałubiński) i Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego (zał. m.in. Z. Gloger, 1906). Piewcy kultury (a zwłaszcza architektury) ludowej przeważnie nie byli architektami, np. Karłowicz przeszedł do historii jako muzyk i etnograf, Wł. Matlakowski (autor monografii *Budownictwo ludowe na Podhalu*, 1892) był lekarzem. Zainteresowania polską architekturą ludową miały zatem wieloraką genezę (oświeceniowa potrzeba poznania, romantyczna fascynacja ludowością, potrzeba manifestowania polskości jako element walki ideowej z zaborcą i zachowania tożsamości narodowej). Później stały się podstawą *stylów narodowych* w architekturze. Już w 1854 r., po budowie kolonii letniskowej w Brwinowie Bolesław Podczaszyński postulował, by pierwowzorów i pomysłów szukać „w chatach i innych zabudowaniach włościan naszych”. Równoległe poszukiwano stylu narodowego w dawnych stylach architektonicznych: Rafał Krajewski postulował odrodzenie polskiej architektury w duchu gotyku, później Franciszek Ksawery Martynowicz – w duchu renesansu i klasycyzmu, jeszcze później „narodowe” nawiązania historyzujące popularyzowali Jan Sas Zubrzycki (neogotycki „styl nadwiślański”, neorenes. „styl zygmunowski”), Stefan Szyller (neore-

nesans) i inni [Olszewski 1977], nadto styl dworkowy popularny w Polsce w okresie 1918-1925 odwoływał się neoklasycyzmu i częściowo do baroku.

W krajach sąsiednich, odmiennych pod względem kulturowym i mających inną sytuację polityczną, także odnajdywano wartość architektury osadzonej w kontekście, tj. ludowej, „regionalnej” lub „narodowej”. W 1857 r. sir George Scott utrwalił pojęcie *architektury wernakularnej* [Solewski 2000, s. 107]. W roku 1891 szwedzki etnograf Artur Hazelius stworzył pierwsze muzeum etnograficzne na wolnym powietrzu k. Sztokholmu (*Skansen*), ale wprzód nim do tego doszło, ekspozycje budownictwa ludowego regularnie urządzano z okazji wystaw przemysłowych: w roku 1873 na wystawie w Wiedniu eksponowano budynki z różnych regionów Cesarstwa, wyposażone w oryginalne sprzęty. Podobne wystawy zorganizowano w Paryżu (1878) i Kopenhadze (1879); w zorganizowaniu tej ostatniej brał udział Hazelius. Szczyt zainteresowania architekturą ludową lub narodową przypada na pocz. XX w: w 1914 r. w Europie były już 104 muzea skansenowskie (w tym 81 w Norwegii i Szwecji). W 1882 r. Richard Henning ogłosił, że wszystkie regiony i grupy narodu niemieckiego mają własne formy architektoniczne. Ale nie wszędzie i niejednakowo fascynacja folklorem wzmacniała postawy regionalizujące w oficjalnej architekturze. Przeanalizujemy *casus* Rosji, pionierskiej w dziedzinie poszukiwań architektury narodowej, której nurty odzwierciedlały całą gamę postaw światopoglądowych.

Korzenie poszukiwań architektury narodowej w Rosji sięgają, podobnie jak w innych krajach, co najmniej romantyzmu, w tym wypadku romantycznej fascynacji sztuką bizantyjską. Wprawdzie dawne Bizancjum inspirowało też Zachód, to jednak w Rosji zainteresowanie przerodziło się wręcz w kult stymulowany z jednej strony filozofią słowianofilów² a z drugiej popierany przez rząd. Na wzorcach bizantyjskich oparto pierwsze próby wprowadzenia „stylu rosyjskiego”: już w latach 20. XIX w. Wasilij Stasow połączył w cerkwiach w Kijowie (1826-1830) i Poczdamie (1827-1832) klasycystyczne formy z elementami skopiowanymi ze staroruskich budowli (*zakomora*, *kokosznik*). Oficjalny, popierany przez carów akademizm bizantyjski (traktowany w poł. XIX w. jako styl narodowy) reprezentowali architekci Konstantin Ton (katedra Chrystusa Zbawiciela w Moskwie 1839-1843, pałac kremlowski w Moskwie 1839-49), Roman Kuzmin (cerkiew grecka w Petersburgu 1863-1866), David Grimm (katedra w Chersonesie 1861-1871) i in.

W kręgach opozycyjnych wobec caratu rosło natomiast zainteresowanie architekturą ludową: w 1850 r. Nikołaj Nikitin zaprojektował i zbudował słowianofilowi M. P. Pogodinowi dom, znany później jako *Izba Pogodina*; ta realizacja zapoczątkowała całą serię drewnianych, niewielkich budynków, bogato zdobionych, wizualnie nawiązujących do tradycji ludowej rosyjskiej ciesiołki i snycer-

² Główni teoretycy tego prądu umysłowego to u schyłku lat 30. XIX w. I.W. Kirejewski a później A.S. Chomiakow, K.S. Aksakow, J.F. Samarin; w l. 1840-1870 krytykowali europeizację Rosji i domagali się powrotu do „prawdziwie chrześcijańskich”, rdzennie słowiańskich zasad społecznych, które jakoby charakteryzowały Ruś do czasów Piotra I.

ki – ów styl nazwano „pseudorosyjskim”. Tymczasem liberalizacja polityki Aleksandra II umożliwiła słowianofilom oficjalne propagowanie ideologii, a niektórzy z nich uczestniczyli nawet w przygotowaniu reformy uwłaszczeniowej 1862, której towarzyszyły liczne realizacje niewielkich szpitali i szkół w stylu pseudorosyjskim. W ten sposób po raz pierwszy zaczęto popularyzować i wręcz masowo stosować styl uważany za narodowy — później także w budynkach małych dworców kolejowych, siedzib lokalnych władz, willach wypoczynkowych i domach na terenie całego imperium, również w Polsce.

Kolejnym etapem rozwoju stylu narodowego były próby twórczego, niekiedy wręcz fantazyjno-bajkowego przetworzenia elementów staroruskich i bizantyjskich w duchu eklektycznym w projektach Wiktora Gartmana (np. Muzeum Politechniki w Moskwie ok.1870; projekt Bramy Kijowskiej 1869) i Iwana Pietrowicza Ropeta; tenże ostatni w 1875 r. opublikował dzieło *Motywy ruskiej architektury*. O ładunku inspiracji w projektach niech świadczy fakt, że ówczesne wizje rysunkowe Gartmana i Ropeta natchnęły Modesta Musorgskiego do skomponowania (ku czci Gartmana po jego śmierci 1973) *Obrazków z wystawy*. Gartmanowską interpretację stylu pseudorosyjskiego przejęli inni architekci, stosując bogatą ornamentykę i ceglane detale na ceglanych elewacjach, ew. łączone z drewnem; istniały też inne interpretacje tego stylu, któremu przydano nazwę *ropetowskiego* (dawniej inaczej zw. *styl daczny*). W miarę upływu czasu Gartman, a tym bardziej Ropet odchodzili od kolorowego, obsypanego zdobieniami eklektyzmu i od kopiowania elementów tradycji rusko-bizantyjskiej w murowanych obiektach monumentalnych; pod koniec XIX w. zrealizowali niewielkie projekty architektoniczne w posiadłości Abramcewo, w której rezydował Sawwa Mamontow otoczony indywidualnościami twórczymi tej miary co Ilija Riepin i Michał Wrubel. Mamontow sprawował mecenat nad *Kołem Abramcewskim*, w którym tworzyli artyści E. D. Polenowa, K. A. Korowin, M. A. Wróbel, M. J. Gołowin, S. W. Malutin i arch. W. M. Wasniecowa, poszukujący nowego wyrazu w sztuce. Ropet zaprojektował w Abramcewie niewielki drewniany budynek, *teremok*, uboższy w zdobienia i o prostej lecz wyrazistej formie. Realizacje Gartmana, a zwłaszcza Ropeta w Abramcewie należały już do nowego stylu, nie *pseudo-* lecz *neorosyjskiego*. Ich naśladowcy poszli dalej tym tropem; mniej operowali kanonem form historyzujących, a poświęcali więcej uwagi ekspresji, tworzyli wprawdzie w duchu uważanym za narodowo-rosyjski, lecz bez naśladownictwa, nie wstydząc się za to przesady, bajkowości, operowania symboliką i krańcowego przetwarzania form. Oto np. Wasniecowa zaprojektował niewielki drewniany budynek nazwany *izbą na kurzej łapce* (1883-1885), idealnie oddający ducha baśni o *Babie Jadze* [Borisowwa 1987]. Fantazyjna interpretacja ludowości zainspirowała następnych architektów, takich jak Fiodor Szechtel, który przetworzył wątki narodowe w duchu secesji, projektując pawilon rosyjski na Wystawę Sztuki w Glasgow (1902).

O ile bizantynizujący eklektyzm był akceptowany w kołach rządowych jako oficjalny styl narodowy i utorował drogę stylowi *pseudorosyjskiemu*, to styl

neorosyjski kojarzono z lewicową awangardą (*Kołem Abramcewskim*). Mimo to zdobył popularność. W 1878 r. Ropet zaprojektował drewniany pawilon rosyjski na Wystawę Światową w Paryżu a w roku 1896 Korowin – *Pawilon Dalekiego Wschodu* na wystawę przemysłową w Niżnym Nowogrodzie. Zresztą popularyzacji idei narodowych poprzez architekturę sprzyjał car Mikołaj II – carska wizyta w Paryżu w 1897 r. wzbudziła zainteresowanie Rosją; nieprzypadkowo też na balu w 1903 r. caryca Aleksandra wystąpiła w rusycyzującym stroju zaprojektowanym przez S. S. Sołomko.

Podsumowując, styl rosyjski wykreowali awangardowi artyści malarze, a nie architekci. Składało się nań kilka nurtów, z których najpóźniejszy i najbardziej twórczy nazwano neorosyjskim. Elity przejęły go wtórnie, stąd różne interpretacje stylu, zapowiadające na przyszłość coraz większy pluralizm postaw. Udział niearchitektów w formułowaniu zarówno podstaw ideowych, jak i kanonu form stylu, pluralizm twórczy graniczący z eklektyzmem, ambiwalentny stosunek do stylu i różnorodność postaw były czynnikami często spotykanymi, a może nawet typowymi, w XIX-wiecznych poszukiwaniach stylów narodowych.

KONFRONTACJE POSTAW REGIONALIZUJĄCYCH I STYLOWY PLURALIZM PRZEŁOMU XIX/XX W.

O ile do lat 70. XIX w. poszukiwano stylu narodowego lokalnie, w pewnych krajach i kręgach, to później, zwłaszcza na przełomie wieków, poszukiwania te były dość powszechne i wynikały z różnych motywów i postaw. Gdy styl narodowy kojarzono z architekturą ludową, motorem poszukiwań bywał podziw dla ludu, w którego kulturze upatrywano świadectwo przeszłości (dlatego Wyspiański ironizował: „A bo chłop i ma coś z Piasta * coś z tych królów Piastów – wiele! (...)* bardzo wiele, wiele z Piasta, * chłop potęgą jest i basta”). W kulturze ludowej widziano źródło inspiracji:

Myśmy znaleźli górala w przepysznej i ozdobnej chacie, otoczonego artystem, który przeziarał się z każdego sprzętu, każdego szczegółu pospolitego użytku. Jego chałupa była skarbnicą kultury dawnej, przechowywanej przez ten lud” – pisał Witkiewicz [Palus 2004].

Nawiązania ludowe stymulowała chłopomania³ to znów pobudki patriotyczne. Tak czy owak, XX-wieczne poszukiwania miały już inny wymiar i prowadziły do bardziej złożonych wniosków: w samej tylko Polsce Józef Witkiewicz propagował (z nikłymi rezultatami) styl *mazursko-kujawski*, Julian Zachariewicz i Kazimierz Mokłowski – styl *huculski* oparty na kulturze Karpat, tenże jednak miał inny wydźwięk dla architektów – piewców kultury ukraińskiej, takich jak Wasyl Nahirny, Iwan Lewiński i Filomen Lewicki; w obrębie stylu huculskiego zaistniał styl *kołomyjski* związany ze środowiskiem Zawodowej Szkoły Przemysłu Drzewnego w Kołomyi [Wojciechowski 1953]. Sołewski twierdzi, że „chyba najbardziej niezależny od narodowych skojarzeń”³ Tj. szukanie w chłopstwie wartości biologicznych, sił witalnych utraconych wskutek wpływu cywilizacji. Chłopomanię łączono z teorią kryzysu kultury, której konsekwencją była idea powrotu do natury – na wieś.

najbardziej niezależny od narodowych skojarzeń był wiedeńsko-lwowsko-zakopiański kosmopolita Edgar Kováts, który w swej koncepcji „stylu zakopiańskiego” stworzył faktycznie „zakopiańsko-huculsko-szwajcarsko-wiedeńską efemerydę” [Solewski 2000], krytykowaną m.in. przez Stanisława Witkiewicza⁴, który stworzył własną interpretację stylu *zakopiańskiego*; Jerzy Majewski wspomina też o mało znanym stylu *cieszyńskim* L. Konarzewskiego [Majewski 1986]. Rezultatem dalszych poszukiwań stylu narodowego był m.in. styl *nadwiślański* Jana Sas-Zubrzyckiego; nadto alternatywny styl *dworkowy*, styl *swojski*, styl *krajowy* – wg S. J. Wrońskiego typowy dla drugiej fazy architektury narodowej w Polsce, kiedy to „zakopiańszczyzna, mazurszczyzna, huculszczyzna ustępowały z biegiem czasu stylowi swojskiemu” [Wroński 1997]. Wroński podaje, że termin *swojski* wprowadził w 1881 r. Karol Matuszewski w artykule *O architekturze u obcych i u nas*, wyrażenie *styl swojski* upowszechniła wystawa mebli w 1891 r., a wymóg owego „stylu” w architekturze pojawił się w 1902 r. w konkursie na projekt domu. Na pocz. XX w. powołano nawet *Ruch Ochrony Swojszczyzny*, którego działacze (m.in. Stanisław Tomkowicz, Jan Gwalbert Pawlikowski, Ewa Łuskina) rozróżnili *formy swojsko-regionalne* (lub *naturalne*, występujące lokalnie) od *swojsko-narodowych* (lub *stosowanych*, świadomie aplikowane przez twórców na obszarze całej Polski) [Wroński 1997, s. 247].

Te i inne poszukiwania stylu narodowego, acz stymulowane ludofilstwem, miały jeszcze inne korzenie: przed odzyskaniem niepodległości wyrażały polską tożsamość narodową, w Polsce niepodległej – potrzebę zachowania tej tożsamości w związku z odrodzeniem kraju. Później wynikały z potrzeby odbudowy kraju ze zniszczeń wojennych – podczas i po I wojnie światowej w Warszawie i Krakowie powstawały Komitety Odbudowy wydające katalogi projektów, których wspólną cechą był szacunek dla dziedzictwa i przeszłości [Olszewski 1977]. Ważną rolę odegrały również światowe wystawy przemysłowe organizowane od 1851 r.; wręcz zmuszały twórców pawilonów do łączenia osiągnięć techniki z formami architektonicznymi podkreślającymi tożsamość narodową poszczególnych krajów, same zaś wystawy nadawały niemały rozgłos tak powstałym budowlom. Np. pawilon sztuki Galicji na Wystawę Światową w Paryżu w 1900 r. zaprojektował właśnie Kováts w pseudozakopiańskiej manierze, a skrytykował Witkiewicz. Ale także oddziaływanie stylów narodowych daleko wykraczało poza macierzyste kultury, w nawiązaniu do których style te tworzone: G. Ruszczyk podaje za autorami rosyjskimi przykład domów syberyjskiego Tomska o dachach zdobionych smoczymi głowami przejętymi z architektury średniowiecznej Norwegii za pośrednictwem stylu nordyckiego (zw. *smoczym*) [Ruszczyk 2001, s. 29]. Zresztą na przełomie wieków style „narodowe” rozkwit-

⁴ Także przez innych: „Motywy góralskie dodawano wszędzie, gdzie się tylko dało. A więc przyczepiano je do renesansu, do talerzy bizantyńskich, do włoskich łóżek i olbrzymich kredensów. Tym sposobem powstawała mieszanina stylów, coś włosko-bizantyńsko-góralskiego, jakiś zlepek dziwny wszystkich stylów od żydowskiego do staroniemieckiego, jakaś pstrokaczna, w którą wtłoczono góralskie klucze, tatrzańskie osty” [Wojciechowski 1953].

ły niemal wszędzie, a co najmniej trzy: neorosyjski, szwajcarski i nordycki z czasem objęły swym zasięgiem znaczne połacie Europy; nawet w Ameryce aplikowano ich reminiscencje w mocno eklektyzujących tzw. *stylach rzemieślniczych* (*craftsman styles*), takich jak np. *gotyk stolarski* (*carpenter gothic*).

Z punktu widzenia oddziaływania i znaczenia warto poświęcić uwagę stylowi szwajcarskiemu (zw. też tyrolskim, alpejskim, uzdrowskim). Jego korzenie sięgają roku 1852, kiedy to ogłoszono konkurs na prace nt. narodowej architektury szwajcarskiej. Kilka prac (Ernsta Gladbacha oraz Carla Adolfa de Graffenrieda i Ludwiga von Stürlera) złożono w formie wzorników opatrzonych komentarzem, opartych na motywach architektury ludowej. W tym czasie formy budownictwa alpejskiego zyskiwały też popularność poza samą Szwajcarią: w Anglii Peter Frederick Robinson a w Niemczech Karl Friedrich Schinkel już w latach 20. projektowali wille na wzór alpejski. W Szwajcarii serię alpejskich realizacji zapoczątkował dworzec Zjednoczonych Kolei Szwajcarskich projektu Jacoba Breitingera. Wystawy Światowe w Paryżu (1867, 1878, 1900) i Wiedniu (1873) szybko spopularyzowały zarówno w Szwajcarii, jak i w pozostałych krajach Europy styl szwajcarski, który przejmując obce motywy stracił pierwotny autentyzm, ale stał się „najbardziej uniwersalnym i kosmopolitycznym stylem architektury drewnianej” [Wojciechowski 1953], powszechnie stosowanym w architekturze uzdrowisk i niewielkich budynków użyteczności publicznej, nazywanym u nas ironicznie *świdermajerem* [Majewski 1986]. Łączono go również z neostylami (np. neogotykiem — w takiej formie przeszczepiono na grunt amerykański jako *carpenter gothic*).

ARCHITEKTURA WERNAKULARNA – WERNAKULARYZM – – NEOWERNAKULARYZM

Style narodowe były inspirowane tradycją architektury m.in. ludowej, zwanej także rodzimą [Kurzątkowski 1985], a w tradycji zachodnioeuropejskiej – wernakularną lub „architekturą bez architekta”, jednak przyjęcie tejże do warsztatu architekta prowokowało pytania o stosunek architektury „oficjalnej” do samorodnego budownictwa wernakularnego, o stopień przetworzenia form (przeniesienie, powtórzenie, cytaty, transpozycja, translacja, pastisz, aluzja, inspiracja, kontynuacja, imitacja, negacja [Kosiński 1981]), o problem prawdy historycznej, szczerości, przekazu, oryginalności, a nawet pytania o sens sztuki. Na te pytania dawano różne odpowiedzi, np. Charles Anzley Voysey (1857-1941) reprezentował *wernakularyzm*, to jest kierunek swobodnie czerpiący z *architektury wernakularnej*⁵ (aczkolwiek te terminy nie były stosowane do poł. XX w.). Z biegiem czasu wernakularyzm, skonfrontowany z puryzmem architektury nowocze-

⁵ Warto przytoczyć jedną z powszechniej przyjętych definicji arch. wernakularnej, mianowicie jest to „architektura bez architekta, (...) anonimowa, powstająca bez projektu, wpisana w tradycję społeczności i będąca sumą doświadczeń budowlanych, funkcjonalnych i estetycznych przekazywanych z pokolenia na pokolenie (...)” [Kurzątkowski 1973, s. 3].

snej, rozpadł się na prądy o odmiennym stosunku do przedmiotu inspiracji: S. Ozkan wyróżnił dwa „wernakularyzujące” podejścia do architektury, tj. *wernakularyzm konserwatorski* i *wernakularyzm interpretatywny* (interpretujący). Pierwszy zakładał podtrzymanie zwyczaju wykorzystania w architekturze współczesnej tradycyjnych materiałów i rozwiązań, drugi postulował, by tradycyjne materiały, rozwiązania i formy były dostosowane do nowych funkcji i potrzeb poprzez reinterpretację ich roli konstrukcyjnej i znaczenia w grze form. Podejście interpretatywne nazwano *neowernakularyzmem* [Mohite 2004]. W języku polskim wskutek odmiennej tradycji terminologicznej rozróżnienie *architektura wernakularna* – *wernakularyzm* – *neo-wernakularyzm* było nieznanne [Fielt 1991, s. 251], a jeżeli już, to funkcjonowało w uproszczonej wersji, której przykładem jest zaproponowane przez Zbigniewa Radziewanowskiego przeciwstawienie architektury regionalnej (w znaczeniu rodzimej) i regionalizującej:

... architektura regionalna jest w swej istocie architekturą pragmatyczną. Charakterystyczną cechą architektury regionalnej jest pełna zgodność czynników kształtujących, to znaczy funkcji, konstrukcji i formy. Spójność i logika wzajemnych relacji tych trzech elementów decydowały o naturalnej harmonii, właściwej obiektom tradycyjnej architektury. [...] Liczne przykłady współcześnie realizowane pod hasłem regionalizmu w architekturze nie mają tej cechy architektury regionalnej. Formy tych obiektów zostały zdeterminowane przez czysto teoretyczne założenia projektowe, w związku z czym są to przykłady architektury ‘wymyślonej’ – często abstrahującej od kontekstów miejsca, w którym zostały one zlokalizowane” [Radziewanowski 1985, s. 58].

Notabene wzmiankę o „zgodności funkcji, konstrukcji i formy” i o „naturalnej harmonii” architektury wernakularnej należałoby uznać raczej za pobożne życzenie (lub za echo postawy, którą Cz. Robotycki i S. Węglarz nazwali *mityzacją kultury ludowej*), aniżeli za stan faktyczny, poza tym w tej krytyce współczesnej architektury „regionalizującej” zignorowano pozytywne przykłady. W każdym razie właśnie dzięki uaktywnieniu się i rozwojowi świadomości regionalizujących nurtów w architekturze, takich jak XIX-wieczne style narodowe, zauważono problem stosunku do swojskości, do formy ludowej, odróżniono architekturę wernakularyzującą od wernakularnej, ludowo-stylową od „architektury bez architekta”. Zainteresowanie tą ostatnią zresztą stale rośnie. W I poł. XX w. popularyzowali ją John Summerson, Thomas Kenworth i Charles Innocent; w 1946 r. James Walton powołał sekcję badaczy architektury wernakularnej działającą od 1954 r. pod nazwą *Vernacular Architecture Group* [Fielt 1991, s. 251-260; Solewski 2000, s. 107]. W 1965 r. Konstantinos Doxiadis zauważył, że tylko 2-5% budowli na kuli ziemskiej zostało zaprojektowanych przez architektów, podczas gdy pozostałe 95-98% to budownictwo wernakularne [Łysiak 1973]; w 1975 r. w Płowdiw w Bułgarii zorganizowano pierwszy Kongres Architektury Wernakularnej (*The International Conference for the Conservation of Vernacular Architecture*), a w roku 1976 Komitet Wykonawczy ICOMOS powołał Międzynarodowy Komitet do Spraw Architektury Wernakularnej (CIAV, *Comité International de l'Architecture Vernaculaire*) [Machat 2004].

Dyskusje i badania przyczyniły się do spojrzenia na istotę arch. wernakularnej z zupełnie innej perspektywy niż w XIX w.

Architektura rodzima jest na całym świecie szczególnym zapisem pamięci nie tylko przekazów i wpływów kulturowych, ale również wielopokoleniowych doświadczeń ludzi, tworzących jej formy w określonych warunkach przyrodniczych” [Rączka 1985, s. 22].

M. Kurzątkowski zauważył, że

architektura rodzima nie jest marginesem architektury tworzonej w myśl panujących stylów i kierunków, nie jest też jej uproszczoną lub sprymitywizowaną redakcją. Architektura rodzima należy raczej do kultury materialnej niż do sztuki i ocena jej zabytków wymaga postępowania się odrębnym systemem wartości” [Kurzątkowski 1985, s. 13].

Do jej opisu stosowano zatem różne systemy pojęciowo-metodologiczne, czasami właściwe bardziej socjologii niż architekturze, np. zdaniem R.V. Hathaway [2004] architekturę wernakularną wyróżnia... stosunek użytkownika do tejże: użytkownik traktuje obiekt architektoniczny nie jako skończoną (przynajmniej pod względem estetycznym) całość, lecz jako przedmiot użytkowy, który można i należy dowolnie przekształcać w zależności od chwilowych potrzeb i upodobań, dodaje lub ujmuje ornament, lubuje się w dobudówkach, przebudowach i remontach, kieruje się przy tym specyficznie przez siebie rozumianymi względami użytkowymi lub prywatnym wyczuciem estetyki.

NOWY REGIONALIZM JAKO REAKCJA NA UNIWERSALISTYCZNE POJMOWANIE SZTUKI

Utarło się przekonanie, że współczesne postawy regionalizujące są obecnie reakcją na uniwersalizm projektowy. M. Kurzątkowski nazwał regionalizm architektoniczny

sprzeciwem wobec uniformizacji środowiska kulturowego (...). Wymierzony dawniej przeciw modernizmowi i konstruktywizmowi, zwłaszcza w prowincjonalnych, naśladowczych przejawach, obecnie jest reakcją na stereotypowe formy budownictwa metodami uprzemysłowionymi, budownictwa z katalogów projektów typowych i montowanego z prefabrykatów [Kurzątkowski 1985, s. 10].

Już w 1910 r. Ewa Łuskińska protestowała przeciwko budynkom, które mogłyby „być równie dobrze zaprojektowane w Pekinie”. Niemniej, zdaniem Jadwigi Sławińskiej i Artura Gabryszewskiego to Siegfried Giedion w 1960 r. po raz pierwszy sformułował i przeciwstawił uniwersalizmowi pojęcie tzw. *nowego regionalizmu* lub *neoregionalizmu* [Giedion 1960; Sławińska i Gabryszewski 1973, s. 114]. Z. Laïdi zauważa jednak, iż giedionowskie przeciwstawienie znacznie wykracza poza architekturę, mianowicie *neoregionalizm* jest pojęciem bardzo szerokim, obecnym i mocno ugruntowanym w ekonomii, filozofii i polityce, obejmującym politycznie i światopoglądowo uwarunkowaną reakcję wobec globalizacji [Laïdi 2002]. Regionalizm jako sprzeciw wobec postaw uniwersalistycznych stał się jednak obiektem krytyki, i to zarówno ze strony samych „regionalistów” („pod sztandarem regionalizmu przemycą się formy obce danym

obszarom, zacierając tym samym rodzime, często bardzo wartościowe cechy subregionów” [Majewski 1986], jak i zupełnych adwersarzy: J. Ullman pytał:

który dzisiejszy ambitny poeta [...] czerpie z kultury ludowej? O, tak, pragną być autentyczni i tożsami, ale w skali Polski, Europy, a nawet regionu o imieniu Wszechświat. Polski nurt współczesnej literatury wiejskiej, choć naznaczony wybitnymi nazwiskami (Myśliwski, Nowak, Kawalec), płynie po peryferiach. Wyspiański, Reymont, Piętaś – to przeszłość. [...] Kto maluje po „ludowemu”? Kto rzeźbi?, Gdzie Szukalski, Kuna, Karny – bowiem Hasior, Berenś, Marek, Chromy, choć z ludowości wyrosli odeszli od niej całkiem daleko. Kto z polska – ludowa choreografuje?” [Ullman 1990].

W latach 80. XX w. nawet awersja wobec „betongrodów” nie osłabiła krytyki regionalizmu. Jednak warto zauważyć, że w Polsce nawet w okresie triumfu uniwersalizmu projektowego i programowej typizacji budownictwa (w latach 70.) powstawały kryte strzechą kamiennieo-drewniane zajazdy (projektowane np. w Wielkopolsce przez Jerzego Buszkiewicza), a w Zakopanem „regionalnie” projektowali Stanisław Karpiel, Anna Górka, Stanisław Czarniak, Tadeusz Brzoza i Zbigniew Kupiec (ich stylistykę nazywano *neozakopiańszczyzną*).

REGIONALIZM KRYTYCZNY

W 1975 r. Christian Norberg-Schulz w książce *Znaczenie w architekturze zachodu* wprowadził pojęcie *architektury pluralistycznej* [wyd. pol. 1999]. W 1981 r. architekci Alexander Tzonis i Liane Lefaivre opublikowali artykuł *The Grid and The Pathway*, w którym zaproponowali termin *regionalizm krytyczny*, w znaczeniu bliskim terminowi Norberga-Schulza. Pojęcie zostało później spopularyzowane przez Kennetha Framptona [1983], m.in. w publikacji *W kierunku krytycznego regionalizmu: Sześć punktów architektury oporu*, w której akceptując postęp i nawiązując do pytania Paula Ricoeur’a: „jak stać się nowoczesnym wracając do źródeł, jak ożywić starą uśpioną cywilizację należącą do cywilizacji globalnej?”, Frampton sugeruje konieczność krytycznego, lecz progresywnego czerpania z dorobku architektury współczesnej, z uwzględnieniem wartości kontekstu: topografii, klimatu, światła, tektoniki. Tzonis i Lefaivre rozumieją krytyczny regionalizm nieco inaczej niż Frampton: wymagają nie bezpośredniego sugerowania się kontekstem, ale zaistnienia potrzeby tożsamości [Essential 2004]. Wg Douglasa Kelbaugha [1986] krytyczny regionalizm wyraża potrzebę osadzenia w przestrzeni, wyartykułowania stosunku do natury, historii, rzemiosła i świadomości ograniczeń⁶; ponadto staje w opozycji wobec architek-

⁶ W artykule „Towards an Architecture of Place”, Douglas Kelbaugh definiuje sześć wyróżników krytycznego regionalizmu: (a) *admiraację miejsca*, (b) *miłość do natury*, (c) *szacunek wobec czasu i historii*, (d) *uwielbienie rzemiosła* i (e) *potrzebę wytyczania granic*. *Admiraację miejsca* (a) wiąże z niepowtarzalnością miejsca, a zatem i związanej z nim architektury: miejsce i architektura powinny być unikalne. *Miłość do natury* (b) łączy z architekturą poprzez zauważenie roli, jaką twórcze działania człowieka (architekta, urbanisty, planisty) odgrywają w funkcjonowaniu przyrody: postuluje architekturę symbiozy a nie ingerencji. Kelbaugh docenia rolę *czasu i historii* (c) jako sprawdzianu rzeczywistej wartości budynków: stare są wartościowe dlatego, że zdołały przetrwać

tury pozbawionej osadzenia, ale także wobec tradycyjnie rozumianego regionalizmu, który zbyt bezpośrednio nawiązuje do architektury wernakularnej. Już Kenneth Frampton zdecydowanie odróżnił architekturę wernakularną od krytycznie regionalizującej: pierwsza wynika z uwarunkowań miejsca, miejscowych materiałów, lokalnej tradycji i rzemiosła; druga czerpie jedynie inspirację z powyższych czynników, będąc raczej rezultatem świadomej refleksji nad znaczeniem – „duchem miejsca”, lokalną tradycją i kulturą. Pierwsza świadczy o uzależnieniu od lokalnych determinant, druga jest wyrazem buntu i wolności od wpływów globalnej kultury i ekonomiki⁷. Krytyczny regionalizm przejawia się w pracach architektów takich, jak Charles Correa, Raj Rewal i Tadao Ando. W zmodyfikowanej postaci zyskał popularność w niektórych krajach o silnych tradycjach architektury narodowej, np. w Szwecji – przykładami są domy i muzea Jana Gezeliusa, Gunnara Mattssona, projekty Ove Hidemarka i Görana Manssona [Waern 2002]. W Polsce wielu architektów od dawna wyczuwało jego założenia, np. Wojciech Kosiński w 1986 r. pisał:

inspiracja tradycją, bezpośrednia lub pośrednia, oscylująca między nawiązaniem twórczo do przeszłości a kreacją wyzwoloną (...) [jest] nie do ujęcia regułami, pozostaje w gestii artystycznej najwyższego lotu, najbardziej ambitna i trudna, ale najwspanialsza w udanych efektach [Kosiński 1981].

i że odpowiadały potrzebom i uwarunkowaniom. *Rzemiosło* (d) przeciwstawia sztywnej sterylności współczesnych wytworów cywilizacji, które nawet wykonane z ‘tradycyjnych’ materiałów wyglądają jak plastik; natomiast *potrzebę wytyczania granic* (e) wiąże ze skromnością, świadomością istniejących ograniczeń, szacunkiem dla zasobów przyrody i ograniczonością miejsca [Matter 1989].

⁷ W Polsce poglądy Framptona spopularyzował Peter Fauset, cytując m.in. fragment książki Framptona *Architektura współczesna: Historia krytyczna*: „Termin krytyczny regionalizm nie ma być traktowany jako styl lokalny, gdyż ten powstał niegdyś spontanicznie w efekcie połączonego działania klimatu, kultury, mitu i rzemiosła, lecz raczej określać te niedawne regionalne „szkoły”, których podstawowym celem jest odzwierciedlać i służyć określonym rejonom, w których tkwią ich korzenie. Pośród innych czynników wpływających na pojawienie się regionalizmu na taką skalę znajduje się nie tylko pewien stopień dobrobytu, ale także rodzaj antycentrycznego konsensusu — dążenie do przynajmniej jakiejś postaci kulturalnej, ekonomicznej i politycznej niezależności.” Fauset pisze: „Frampton podaje 7 podstawowych cech charakteryzujących krytyczny regionalizm. Po pierwsze zauważa, iż preferować należy przedsięwzięcia na niewielką skalę od ogromnych, utopijnych projektów. Sugeruje również, że chociaż ruch ten może być krytyczny wobec unowocześniania, to nie powinien nigdy lekceważyć wyzwoleńczych i postępowych cech kierunku nowoczesnego. Po drugie Frampton podkreśla jedną z najbardziej charakterystycznych cech regionalizmu krytycznego, coś co nazywa ‘miejscem-formą’, w którym spostrzega architekturę budynku jako ściśle związaną z terenem i miejscem w jakim się znajduje, a nie jako obcy, wyodrębniony z otoczenia obiekt. Po trzecie sugeruje położenie nacisku raczej na ‘tektoniczne’ cechy architektury a nie na sprowadzenie jej do scenografii. [...] Po czwarte Frampton podkreśla reakcję na zasadniczo lokalne cechy, takie jak topografia terenu, gra światła i warunki klimatyczne. W zgodności z tym należy zwrócić uwagę na otwory okienne i drzwi oraz odrzucić powszechnie stosowaną klimatyzację w budynkach. Po piąte, równie ważne dla krytycznego regionalizmu i jego cech wizualnych, jest położenie nacisku raczej na cechy indywidualne niż na przyjęcie uniwersalnej technologii. Po szóste, podczas gdy krytyczny regionalizm przeciwstawia się nie uporządkowanemu kopiowaniu lokalnego budownictwa, to może dopuszczać reinterpretację elementów miejscowych, jeżeli pomaga to harmonijnie umieścić obiekt w otoczeniu. Na koniec Frampton ze smutkiem stwierdza, że krytyczny regionalizm ma szansę na sukces jedynie w tych kulturach, które są w stanie oprzeć się naciskowi cywilizacji uniwersalnej” [Fraset 1999a].

PROBLEMY TERMINOLOGICZNE

W polskiej tradycji badań nad teorią architektury utarło się stosowanie do opisu postaw regionalizujących oraz architektury wernakularnej różnych pojęć. W odniesieniu do arch. wernakularnej stosowano terminy takie, jak „budownictwo chłopskie”, „architektura ludowa”, „swojska”, „rodzima”, „wiejska”, „spontaniczna”, „bez architekta”, „bezstylowa”, „architektura drewniana”, „budownictwo drewniane”. Już w 1903 r. Ludwik Puszet utożsamiał polski styl narodowy z architekturą drewnianą, twierdząc, że „budowle murowane są architekturą w Polsce, zaś drewniane architekturą polską” [Wroński 1997, s. 246]; nie był jednak w tym stwierdzeniu pierwszym, bo 250 lat wcześniej Łukasz Opaliński pisał: „Obrawszy miejsce do budynku, więc już gotuj co prędzej materyją. Ale rzeczesz, jaką? Odpowiadam: **jeśli podług zwyczaju polskiego – drzewo**” [Olshewski 1977].

Mieczysław Kurzątkowski określa przymiotnikiem „wernakularna” architekturę bezstylową, wyrastającą z tradycji budowlanej danego regionu lub kraju, bez względu na budulec, przeznaczenie i pozycję zamawiającego i znajduje właściwszy polski odpowiednik: „architektura rodzima”, zarazem jednak zwraca uwagę, że będące w Polsce tłumaczeniami słowa „wernakularny” określenia „ludowy” i „rodzimy” a zwłaszcza „drewniany”, nie są synonimami, w dodatku każde z nich jest wieloznaczne: „ludowe” jest budownictwo chłopskie, ale „ludową” nazywana bywa także wszelka architektura drewniana; „rodzime” zaś są wytwory kultury, którym przypisywano narodową, polską genezę; żadne z tych znaczeń nie odpowiada przymiotnikowi „wernakularny”. Kurzątkowski podaje za Halūkiem Sezginem, że pojęcie „architektury wernakularnej” jest różne od pojęć „architektury wiejskiej”, „spontanicznej”, „ludowej” i „bez architekta”: „nie cała architektura „wernakularna” jest wiejska i ludowa, zaś spontanicznie i bez architekta można budować również i z tworzyw przemysłowych” [Kurzątkowski 1985]. Wątpliwości podkreśla wartym tu zacytowania przykładem, którym jest

„karczma z zajazdem, zbudowana przez rzemieślników z miasta, z inicjatywy i za pieniądze właściciela wsi, a także w jego interesie, oddawana Żydowi w eksploatację, a przeznaczona do użytku chłopów i różnej kondycji podróżnych. Jeżeli jest to karczma zbudowana z drewna, zostanie zaliczona do architektury drewnianej. Jeżeli automatycznie będzie nazwana ludową, który z powyższych czynników może uzasadnić taką kwalifikację? Wydzielenie architektury drewnianej w osobną kategorię oraz utożsamienie jej z ludową pochodzi od historyków sztuki i przez nich jest stosowane. Etnografowie nie stawiają znaku równości między budownictwem ludowym i budownictwem drewnianym, bardzo często zamiast przymiotnika »ludowe« stosują określenia »wiejskie« lub – jeszcze precyzyjniej – »chłopskie« [Kurzątkowski 1985, s. 14].

Kontrowersje terminologiczne wokół architektury wernakularnej, scharakteryzowane przez Kurzątkowskiego, obejmują analogicznie prądy architektury wernakularyzującej i są utrwalone długą tradycją nieprecyzyjnego użycia terminów.

WNIOSKI

Analiza zróżnicowania pojęciowego odzwierciedlającego wielość postaw regionalizujących wskazuje na potrzebę uściślenia znaczenia pojęć, szczególnie wobec braku tradycji posługiwania się niektórymi (architektura wernakularna, regionalizm krytyczny) w języku polskim. Analiza wykazała także pluralizm postaw, tj. że nie istnieje ogólnie przyjęty „oficjalny” stosunek zainteresowanych środowisk (architektów, konserwatorów sztuki, etnologów) do kwestii nawiązań regionalizujących i do osadzania architektury w kontekście.

PIŚMIENNICTWO

- Borisova E., 1987. Breaking with Classicism: Historicism in nineteenth-century Russia. *Architectural Design*. 57 (7/8), 17-23.
- Essential Information & explanations, latest texts & monographs on Critical_Regionalism. Dostępny w World Wide Web [dostęp 10.10.2004]:
http://essential-facts.com/primary/Architecture_Arts_Styles_and_Places_ABC/Critical_Regionalism.html, cyt. Essential 2004.
- Fauset P.G., 1999a. Potrzeba krytycznego regionalizmu w architekturze polskiej. *Archivolta* 1, 20-24.
- Fauset P.G., 1999b. Krytyczny regionalizm Szczepana Bauma. *Archivolta* 2, 17-19.
- Fauset P.G., 1999c. Krytyczny regionalizm Stanisława Niemczyka. *Archivolta* 3, 22-25.
- Fiett J., 1991. Architektura wernakularna. *Kwart. Arch. Urb.* 3, 251-260.
- Frampton K., 1983. *Towards a Critical Regionalism: Six points of an architecture of resistance*. [W:] *The Anti-Aesthetic* (red.) Hal Foster. Port Townsend, Bay Press.
- Giedion S., 1960. *Architektur und Gemeinschaft*. Hamburg.
- Gloger Z., 1907. *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, t. 1, Warszawa.
- Hathaway Rosemary V., 2004. *Understanding Folk Aesthetics: English 238: Introduction to Folklore*. UNC Department of English. Dostępny w World Wide Web [dostęp 10.10.2004]:
www.coe.unco.edu/RosemaryHathaway/ENG238/Powerpoint/MaterialCulture.ppt
- Karłowicz J., 1884. Chata polska. *Stydium lingwistyczne archeologiczne*. *Pam. Fizyogr.* 4, 383-411.
- Kelbaugh D., 1986. *Towards an Architecture of Place*. Arcade. Dec. Seattle. [tu cyt. wg. Matter, 1989].
- Kosiński W., 1981. Regionalizm. *Architektura* 1, 88-93.
- Kurzątkowski M., 1985. *Architecture vernaculaire = architektura rodzima? Ochrona Zabytków* 1 (148), 3-16.
- Làidi Z., 2002. *Neo-Regionalism – A Response to Globalisation?* [w:] *Seventh ASEF University in Barcelona, Spain, Regionalism in Asia and Europe and Implications for Asia-Europe Relations*. 10–24 November. Dostępny w World Wide Web [dostęp 10.10.2004]:
www.laidi.com/papiers/24112002.pdf
- Łysiak W., 1973. Pożłacane kajdany uniformizmu. *Architektura* 4, 166-167.
- Machat C., 2004. *The history of CIAV*, [w:] *Vernacular Architecture / Architecture Vernaculaire*, (ICOMOS International Committee on Vernacular Architecture). Dostępny w World Wide Web [dostęp 10.10.2004]: www.international.icomos.org/publications/vernacular3.pdf
- Majewski J., 1986. W poszukiwaniu stylu narodowego. *Zesz. Arch. Pol. SARP*. 6, 1-4.
- Matter F.S., 1989. *Critical Regionalism from a Desert Dweller's Perspective*. „Arid Lands Newsletter” nr 28, Spring/Summer. Dostępny w World Wide Web [dostęp 10.10.2004]:
<http://ag.arizona.edu/OALS/ALN/aln28/matter.html>
- Mohite A., 2004. *Geoffrey Bawa – An Understanding as a Critical Regionalist*. Dostępny w World Wide Web [dostęp 10.10.2004]: www.geocities.com/amarmohite/pdf/introduction.pdf
- Norberg-Schulz C., 1999. *Znaczenie w architekturze Zachodu*. Wyd. Murator. Warszawa.

- Olszewski A.K., 1977. Poszukiwanie stylu narodowego w architekturze polskiej ostatniego stulecia. *Architektura* 3-4, 55-75.
- Opaliński Ł., 1669: *Krótko nauka budowania dworów, pałaców y zamków podług nieba y zwyczajów polskiego*. Kraków. [przedruk w: „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 1850].
- Radziewanowski Z., 1985. Logika architektury regionalnej. *Architektura* 3, 58-61.
- Rączka J.W., 1985. Rodzimy krajobraz wsi. *Architektura* 3, 22-23.
- Robotycki Cz., Węglarz S., 1983. Chłop potęgą jest i basta. O mityzacji kultury ludowej w nauce. *Pol. Sztuka Lud.* 1-2.
- Ruszczyk G., 2001: *Drewniane kościoły w Polsce 1918-1939*. Warszawa, ISPAN.
- Sławińska J., Gabryszewski A., 1973. Regionalizm i uniwersalizm w architekturze współczesnej. Część II – Powszechność uniformizmu. *Architektura* 3, 112-114.
- Solewski R., 2000. Franciszek Mączyński – Romantyk, czy modernista (A może liberał), [w:] Research Support Scheme, Open Society Support Foundation, Praga. Dostępny w World Wide Web [dostęp 10.10.2004]: http://e-lib.rss.cz/diglib/pdf/95_6.pdf
- Ullman J.M.: 1990. [wypowiedź ankietowa w:] *Współczesna Architektura Wsi. Problemy regionalności i regionalizacji. Materiały Seminarium – Hołny Meyera 23-25.04.1990*. Kom. Arch. Urb. PAN, IGPIK Warszawa, Wydział Arch. Polit. Białost.
- Waern R., 2002. *Architektura w Szwecji. Kultura szwedzka*. Instytut Szwedzki. Dostępny w World Wide Web [dostęp 10.10.2004]: www.sweden.se/upload/Sweden_se/otherlanguages/factsheets/SI/kz109b.pdf
- Witanowski M.R., 1912. Józef Ignacy Kraszewski jako krajoznawca. *Ziemia – Tyg. Krajozn.* Ilustr. 40, 642-644 .
- Wojciechowski A., 1953. Elementy sztuki ludowej w polskim przemyśle artystycznym XIX i XX wieku. W: *Studia z Historii Sztuki Polskiej II*. (red.) K. Piwocki. Zakł. Narod. im. Ossolińskich Wrocław.
- Wroński S.J., 1997. Kaplica w Jaszczurówce na tle prądów ideowo-artystycznych w Polsce na początku XX wieku. *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury* 29, 237-249.
- Zieliński J., 1989-1990. O pojęciu regionalizmu w architekturze. *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury* 23, 248-251.

REGIONALISM IN ARCHITECTURAL THEORY AND PRACTICE

Abstract. A variety of regional and vernacular tendencies in architecture are presented in the paper, with a focus on meanings of notions such as *national style*, *regional style*, *critical regionalism*, *neo-regionalism*, *new regionalism*, *vernacularism*, *neo-vernacularism*, *architecture of resistance*, *country architecture*, *folk architecture*, *local style*, etc. The terms are discussed with relation to the specifically Polish semantic confusion and incompatibility with universal nomenclature. Historical aspects are mentioned.

Key words: regionalism in architecture, history of architecture