



il. 1 **A. Mendini**, *Scarpa* z serii *Mobili per Uomo*, 1997. Fot. U. Smaza-Gralak, ASP Wrocław

Cezary Wąs

Uniwersytet Wrocławski

Muzeum czy sklep?

Uwagi na temat wystawy „Mendini. Maestro del Design”
w Muzeum Architektury we Wrocławiu*

Obszerna wystawa dokumentująca najbardziej znaczące dokonania Alessandra i Francesca Mendinich przypomina o wielu nierozwiązywalnych sprzecznościach, jakie narzucił współczesnemu myśleniu postmodernizm. Pierwszą z nich była okoliczność, iż styl ten nadszedł, zwiastując całą nową epokę, a przeminął po kilku dekadach.

Czy jednak na pewno nadszedł i przeminął? Takie pytanie również po sobie pozostawił, ponieważ do tego stopnia naruszył linearne pojmowanie czasu, że zarówno przeszłość, jak i przyszłość wydają nam się obecnie „postmodernistyczne”. Jako postmodernistyczna opisywana bywa dziś homerycka ekfrazja odnosząca się do tarczy Achil-

* Wystawa trwała od 2 XII 2014 do 15 III 2015.



il. 2 **A. Mendini**, *Arlequin*, projekt rzeźby dla Wrocławia, 2014. Fot. M. Łanowiecki, Muzeum Architektury we Wrocławiu

lesa, a ponadto – równie niepoprawne historycznie dramaty Szekspira, Tolkienowska *Drużyna Pierścienia* czy też wiele bieżących i przyszłych dzieł sztuki lekceważących tradycyjne, a zwłaszcza Heglowskie koncepcje czasu. Dobrą ilustracją tego problemu jest fakt, iż o przewijającym się przez całą wystawę w kilkunastu wersjach i kilkudziesięciu egzemplarzach fotelu *Proust* wyjątkowo trudno jest pisać w kategoriach historycznych, ale także autorskich¹.

Podczas poszukiwań inspiracji dla projektowanego wzoru tkaniny dedykowanej Marcelowi Proustowi Mendini natknął się na replikę barokowego fotela, który pokrył malaturą imitującą powiększoną wersję plam barwnych charakterystycznych dla obrazów Paula Signaca. Właśnie wraz z tym postępkami pojawiło się pytanie: z jakiego właściwie okresu wywodzi się dzieło i kogo należy uznać za jego autora? Relacja między powtórzeniem a innowacją uległa jeszcze mocniejszemu zatarciu w kolejnych etapach historii tego mebla, ponieważ od 1978 r., z którego pochodzi pierwszy egzemplarz *Paltrona di Proust*, do dzisiaj powstała bardzo liczna kolekcja dalszych przekształceń fotela – pokrywanego coraz to innymi malaturami, wytwarzanego w różnych wielkościach i materiałach, aż do wersji powszechnie dostępnej, produkowanej z polietyle- nu w kilku kolorach przez firmę Magis (założoną w r. 1976 przez Eugenio Perazza)². Mebel tak rozłożysty, że bez trudu „zmieściłby się [na nim] nie tylko sam wielki pisarz, ale też jego monstrialne ego”³, jest częścią podejmowanych przez Mendiniego od połowy lat 70. XX w. zabiegów określanych jako „redesign”, a polegających na kpiarskim przeprojektowywaniu słynnych mebli.

Już w 1975 r. artysta opatrzył *Krzeseł nr 14* firmy Thonet, produkowane od 1859 r. w milionach egzemplarzy, dodatkowym niebieskim oparciem z przytwierdzonymi na długich prętach, jaskrawo barwnymi kulami, zamieniającymi całość w rodzaj rzeźby w stylu Alexandra Caldera. Podobny los spotkał też inne wytwarzane masowo meble, a mianowicie lekkie i skrajnie wytrzymałe krze-

sło o nazwie *Superleggera*, zaprojektowane przez Gio Pontiego w 1955 r. i stanowiące od tamtego czasu klasyczny przykład włoskiego wzornictwa, oraz równie często powielane krzesło *Universale* (1965) autorstwa Cesare „Joe” Colombo – plastikowe (wykonane z tworzywa ABS, a później z polipropylenu) siedzisko przystosowane do układania w stosy. W przeróbce *Superleggera* krzesło zyskało sztywne poręczki dodane do oparcia i nóg, *Universale* Mendini pomalował zaś we wzór naśladujący marmur. We wrocławskim muzeum prócz udekorowanego mebla Michaela Thoneta pokazywane jest także przepracowane przez Mendiniego krzesło krzesło *Panton*, zaprojektowane w 1959 r. dla firmy Vitra przez Duńczyka Vernera Pantona i przez kilka dekad dopracowywane. Przypadek tego dzieła ukazuje jeszcze inną wersję zasady naruszania prostych podziałów, którą wprowadził postmodernizm. Zakopienie z dzieła Duńczyka nie było przy tym łatwe, gdyż jego futurystyczny projekt, jakkolwiek mocno zakorzeniony w modernizmie i powstały nie bez związku z krzesłem *Zig-Zag* Gerrita Rietveld⁴, nie miał już właściwej temu stylowi powagi i – przez jaskrawą kolorystykę niektórych swoich wersji – reprezentował doceniane przez Mendiniego humor i żywotność skandynawskiego projektanta. Dzięki tej pracy można dostrzec, że obaj artyści nie stali po przeciwnych stronach, a zmodyfikowane urządzenie wytworzone zostało w duchu właściwej postmodernizmowi logiki postsprzecznosciowej.

Meble z serii „redesignu” były wkładem Mendiniego w działalność Studia Alchimia, do którego dołączył on w 1979 r. i którego w krótkim czasie stał się głównym ideologiem⁵. *Manifesto di Alchimia* z 1984 r. ukazuje, że prócz charakterystycznych dla postmodernizmu polemik z regułami modernizmu – co w przypadku Mendiniego, jako wykształconego architekta, oznaczało głównie kwestionowanie zasady użyteczności i masowej dostępności zunifikowanych produktów – autorom tekstu znane były także bardziej zaawansowane intelektualnie praktyki przekra-

¹ A. Mendini, *La paltrona di Proust*, Milano 1991; zob. *idem*, *The Story of the Proust Chair*, www.ateliermendini.it_scritti/writings 2001 (data dostępu: 1 III 2015); zob. też *Postmodernism. Style and Subversion, 1970–1990* [kat. wystawy], ed. G. Adamson, J. Pavitt, Victoria and Albert Museum, 24 IX 2011 – 15 I 2012, London 2011, s. 41.

² Na wystawie w Muzeum Architektury pokazano 15 wersji *Paltrona di Proust*, w tym wersję *Mozart* (pomalowaną ręcznie przez Claudię Mendini w 2000 r.) oraz 80 ze 150 egzemplarzy fotela wyprodukowanych w Korei z ceramiki celadon (2009).

³ A. Saraczyńska, *ASP uhonoruje Mendiniego tytułem honoris causa*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław” 2014, nr z 1 XII.

⁴ Trzeba jednocześnie przypomnieć, że w 1976 r. Mendini sparodiował *Zig-Zag* Holendra w jeszcze inny sposób: rozwijając oparcie krzesła do kształtu krzyża. Chociaż Pasja stała się przez to wygodniejsza, to nie ulega wątpliwości, że nadużyto tu świętego znaku podobnie, jak w instalacji D. Nieznalskiej z r. 2001. Na temat kontekstu interpretacji Mendiniego zob. R. Bart, *Plurality in Design – Postmodern or Postmodernized Modern?*, [w:] *Questions, Hypotheses & Conjectures. Discussions on Projects by Early Stage and Senior Design Researchers*, ed. R. Chow, W. Jonas, G. Joost, New York 2010, s. 47–52, il. 3.

⁵ Zob. R. Ramakers, *Spirit of the Nineties*, [w:] *Droog Design. Spirit of the Nineties*, ed. *idem*, G. Bakker, introd. P. Antonelli, s. 30–31.



il. 3 Alessandro Mendini i Urszula Smaza-Gralak, dziekan Wydziału Architektury i Wzornictwa ASP we Wrocławiu, podczas wręczenia architektowi dyplomu doktora *honoris causa*, Aula Leopoldina, Uniwersytet Wrocławski, 1 XII 2014. Fot. A. Figura, ASP Wrocław

czenia prostych antynomii. Oczywiście, z deklaracji wynikały głównie sugestie, aby projektując, zastępować postawy nacechowane rozsądkiem skłonnościami do wytwarzania prac wywołujących emocje czy aby zamiast wzorów do produkcji masowej kreować pojedyncze lub nieliczne egzemplarze bądź też dzieła raczej zaskakujące wyglądem niż mające praktyczne zastosowania. Ale zawarte w manifestie sformułowania akcentowały także rolę samych naruszeń jako nowej podstawy myślenia. Przesłanie manifestu umożliwiałoby traktowanie wszelkich uzasadnień jako gier językowych i bliskie było poglądom niektórych filozofów poststrukturalizmu czy dekonstrukcji. Tym samym zachęty do banału złożone zostały ze skłonnościami do wyrafinowanego intelektualizmu.

Taka orientacja potwierdzona została przez wystawę „L’oggetto Banale” w Wenecji w r. 1980, a jednocześnie – przez sprawowanie przez Mendiniego funkcji redaktora kilku czasopism o architekturze, publikujących teksty wybitnych fi-

lozofów, socjologów i teoretyków wielu dziedzin⁶. „Casabella”, „Modo” czy „Domus” przypominały magazyny mody z tego okresu przesycone reklamami firm i produktów, lecz zarazem propagowały pewien opór wobec głównego, funkcjonalistycznego trendu. Z kolei kiedy przypomni się wystawione w sekcji architektury weneckiego biennale banalne przedmioty w rodzaju szczotki do dywanu czy spryskiwaczki do kwiatów, ozdobionych kolorowymi kolcami, to zwraca uwagę, że nie tylko nawiązywały one do żelazka z kolcami Man Raya (z 1921 r.), ale też były przejawami wyrażonego w publikacjach Mendiniego rozczarowania stechnicyzowaniem piękna, dehumanizacją sztuki i jej przemianą w produkt masowy, nieuchronnie zagrożony kiczem. Wbrew temu, co zostało napisane na temat aprobaty kiczu w twórczości tego architekta, wydaje się, że odnosił się on do tej kategorii bardziej ambiwalentnie. Pozornie zabawne przedmioty łączą się z tęsknotą tego architektonicznego arlekina za „zapomnianym człowiekiem”, którą to kategorię bez trudu

⁶ Mendini w l. 1970–1976 był redaktorem naczelnym czasopisma „Casabella”, które opublikowało w tym okresie m.in. tekst M. Gandelsonasa *Linguistics in Architecture* (1973, nr 374). Z kolei w l. 1980–1985 był redaktorem periodyku „Domus”, który w 1986 r. – już pod kierownictwem Lisy Ponti – opublikowało wywiad z J. Derridą *Architecture Where the Desire May Live* (nr 671). W r. 2010 Mendini na kilkanaście miesięcy ponownie został redaktorem naczelnym „Domusa”.

zakorzenię można w poglądach Martina Heideggera dotyczących techniki czy w innych opiniach na temat „kresu człowieka” (Jacques Derrida).

Prócz kilkumetrowej wersji *Paltrona Monumentale di Proust* (2005), olbrzymiego kolorowego fotela wystawionego w Galerii „Neon” nowego budynku wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych (przy ul. Traugutta), wielkie wrażenie wywiera dziewięć metalowych szaf zwieńczonych zmonumentalizowanymi przedmiotami codziennego użytku, wykonanymi w ceramice o intensywnie złotej kolorystyce. Dzieła te, określone jako *Mobili per Uomo* (Meble dla Mężczyzny), powstały w latach 1997–2008 dla firmy Bisazza założonej w 1956 r. i produkującej od tego czasu luksusowe płytki ceramiczne do wnętrz i elewacji⁷. Wykonane za pomocą kwadratowych szkiełek o dwucentymetrowych bokach i grubości 4 mm, miały na celu udowodnienie przydatności mozaiki do wielu nietradycyjnych celów. Wielki garnitur (*Giacca*, 1997), filiżanka (*Tazza*, 2002), lampka nocna (*Lampada*, 2002), torba (*Borsa*, 2008), kapelusz (*Cappello*, 2003), but (*Scarpa*, 1997), a ponadto rękawiczka (*Guanto*, 1997), gwiazda (*Stella*, 2003) i głowa (*Testa*, 1997) imponująco wypełniają nawę główną dawnego kościoła św. Bernardyna ze Sieny i przypominają o doktrynie Mendiniego dotyczącej zacierania podziałów między designerskim przedmiotem, modą, rzeźbą i architekturą. Niby-meble (a może rzeźby czy reklamy odzieży) są odmianą architektury, o czym świadczy umieszczona na końcu szeregu dzieł budowla określona jako *Petite Cathédrale* (1996–2002), w której ceramicznym wnętrzu umieszczono archaiczną głowę z ręcznie ciętej ceramiki (*Visage archaïque*, 2002), ozdobioną ciężkim, egiptyzującym wisiołem (*Petite idole*, 2002). Z budowli zblizonej do świątyni czasów Bizancjum wydobywa się śpiew podobny do religijnego, dodatkowo sakralizując łazienkową mozaikę. Z tego samego materiału wykonano także konny pomnik ku czci Albrechta Dürera (*Il Cavaliere di Dürer*, 2011), stanowiący sympatyczną odmianę wobec innych słynnych włoskich posągów konnych, honorujących zazwyczaj cesarzy czy kondotierów.

Osobną część wystawy tworzy kilkanaście modeli budowli zaprojektowanych przez Alessandra i Francesca Mendinich, w tym zwłaszcza ich najwybitniejszego dzieła – Groninger Museum w holenderskim Groningen⁸. W tej części prezen-



il. 4 **A. Mendini**, korkociąg *Anna G.*
Fotografia promocyjna firmy Alessi

tacji uwidacznia się pewien, być może nieuchronny, mankament, wynikający z pokazywania wszystkich architektonicznych prac Mendinich na równych zasadach, podczas gdy te z muzeum w Groningen są dużo ważniejsze niż pozostałe. Wyekspozowanie tego dzieła mogłoby dać wiele wyjaśnień na temat pewnego istotnego etapu w twórczości architektów i pewnego stanu ówczesnej świadomości społecznej. Opis tej pracy należy, jak się wydaje, rozpocząć od przypomnienia, że w poczynając od lat 70. XX w., przez kilka kolejnych dekad w Europie i na całym świecie budowano muzea jako symbole nowej tożsamości

⁷ Zob. *Mosaico Mendini: progetti e opere dalla Fondazione Bisazza* [kat. wystawy], ed. **S. Casciani**, Triennale di Milano, 12–17 IV 2011, Milano 2011.

⁸ Zob. *Groninger Museum: die Architektur des aufsehenerregendsten Museums der Niederlande*, Hrsg. **G. Vrugtman, S. Kolsteren**, Groningen 1996; *Groninger Museum's Second Life*, „Domus” 2011, nr ze I.

miast, opartej nie tyle na dawnych wartościach, zwłaszcza tych o religijnych czy narodowych korzeniach, ile na tych skrajnie świeckich. Zamiast kościołów czy muzeów będących wyrazem kultu przeszłości zaczęto wznosić budynki sakralizujące teraźniejszość, w tym szczególnie gorączkową wymianę dóbr materialnych i niematerialnych. Muzea zbliżyły się do funkcji billboardów reklamowych i hipermarketów. Przekaz ideowy miał nadal charakter religijny, zmieniała się tylko religia – mniej widzialna, ale za to, paradoksalnie, bardziej wizualna; jej dogmatami stały się namiar, eksces, nietrwałość i brak zakorzenienia. Jak napisała Katarzyna Boratyn:

Aby przyciągnąć rzesze zwiedzających, nowoczesne muzeum musiało porzucić wizerunek elitarnego ośrodka badań i zamienić się w coś w rodzaju skomercjalizowanego centrum rozrywkowo-kulturalnego ze sklepami, kawiarniami, księgarniami, podziemnymi garażami, salami konferencyjnymi, na zewnątrz otoczonego parkiem z fontannami i placykami. Wystawom stałym i czasowym towarzyszą liczne publikacje, projekcje filmowe oraz gadzety promujące danego artystę i jego prace oraz udział sponsorów i mass mediów w przedsięwzięciu⁹.

Ta celna wypowiedź odnosi się zarówno do holenderskiego muzeum, jak i do charakteru ekspozycji we wrocławskim Muzeum Architektury, w którego sklepie kupić można produkty zaprojektowane przez Mendiniego.

Muzeum w Groningen stanowi zbiór wielu typowych dla włoskiego mistrza skłonności. Przy okazji prezentacji modelu tej budowli warto przypomnieć chociaż o kilku najważniejszych. Zaprojektowanie muzeum powierzono artyście znanemu głównie z projektów mebli, który na dodatek głosił dziwną doktrynę kreowania produktów jako dzieł malarskich. Fotel *Proust* był bowiem w rzeczywistości nową formą malarstwa, swoistym malowidłem przestrzennym. Z tym samym podejściem spotykamy się w muzeum na kanale, będącym rodzajem kolorowego obrazka. Jedną z jego części miał stworzyć słynny malarz Frank Stella. Niepowodzenie tego zamiaru zostało zrekompensowane: do ozdobienia jednej z pięciu części muzeum (dolnej kondygnacji tzw. pawilonu wschodniego) użyto malarskiego wzo-

ru fragmentu łąki autorstwa Signaca i wcześniej wykorzystanego w opisanym już fotelu *Proust*.

Projekt muzeum powstał też w związku z serią zastaw stołowych o nazwie *Tea & Coffee Piazza*. W r. 1983 w kościele San Carpoforo w Mediolanie Mendini zaprezentował efekt eksperymentu polegającego na powierzeniu kilkunastu znanym architektom zadania stworzenia zestawu do picia kawy i herbaty¹⁰. W skład każdego z nich wchodziły: urządzenie do parzenia kawy, imbryk, dzbanek na mleko i cukierniczka. Stworzone zestawy komponowały się w miniaturowe pejzaże miejskie. Kiedy przyjrzeć się dokładnie muzeum w Groningen, wydaje się, że jest ono rozwinięciem tamtych projektów w dużej skali. Oznaczałoby to zatem nie tylko zatarcie różnicy między malarstwem a przedmiotem użytkowym, ale także zatarcie granic między malarstwem, designerskim wzorem a urbanistyką. Inne projekty architektoniczno-urbanistyczne Mendiniego potwierdzają takie zamiary artysty. Należy jedynie żałować, że żadna z prac serii *Tea & Coffee Piazza* ani późniejszej o 10 lat serii *Tea & Coffee Towers* nie została pokazana na wrocławskiej ekspozycji. Może też zbyt słabo zaakcentowano na niej zespół stacji metra w Neapolu, których projektowanie koordynował Achille Bonito Oliva¹¹. Podobnie jak „urbanistyczną zastawę stołową” i „muzealny serwis architektoniczny”, stacje w Neapolu powierzono dużej grupie architektów, ale dodatkowo wyposażono je w dzieła sztuki kilkudziesięciu artystów, głównie malarzy. W całym zespole stacji wyczuwa się ducha Mendiniego, który stworzył stacje *Salvator Rosa* i *Mater Dei* i miał decydujący wpływ na jedyne na świecie zamianę anonimowych, skrajnie utylitarnych wnętrz stacyjnych w muzea spowolnienia czasu. Gwałtowny ruch dzisiejszego życia, komunikacyjny nerw, zwykle pozbawiony uczucia, został natchniony niemal sakralną atmosferą emocji i kontemplacji, co ustanowiło kolejny przykład zlekceważenia tradycyjnej sprzeczności.

Antropomorficzne korkociągi *Anna G.* i *Alessandro M.* czy zegarki marki Swatch (z serii *Luna*), zatem najbardziej rozpoznawalne prace Mendiniego, można kupić w muzealnym sklepie. Dostępne są tam też lampy, minutniki, patery i pieprzniczki. W tej sytuacji pojawia się pytanie: czy nadal mamy do czynienia z muzealną wysta-

⁹ K. Boratyn, Monografia Alessandra Mendiniego, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. W. Okonia, Instytut Historii Sztuki, Wrocław 2008, s. 18.

¹⁰ Zob. *Tea & coffee piazza: 11 servizi da the e cafe [...]*, ed. A. Alessi, Crusinallo 1983.

¹¹ Więcej na temat metra w Neapolu zob. D. Koziara, *Mellini – Maestro del Design*, „Format” 2014, nr 69, s. 18–20.

wą, czy raczej z akcją promocyjną? A jeśli z akcją promocyjną, to czego i kogo? Dzięki ekspozycji produkty sygnowane przez Mendiniego znajdują nowych nabywców i utrwała się jego designerska i architektoniczna sława. Ale przyznanie Mendiniemu doktoratu *honoris causa* przez wrocławską Akademię Sztuk Pięknych to również promocja tej uczelni. Z kolei skierowanie do artysty przez władze miejskie Wrocławia zlecenia projektu rzeźby, która najprawdopodobniej trafi na skwer przy Teatrze Muzycznym „Capitol” lub okolice Forum Muzyki, to część akcji promocyjnej miasta i zapowiedź sprawowania przez nie roli Europejskiej Stolicy Kultury w r. 2016. Przy odpowiedniej reklamie Wrocław może zyskać na tym, że na jednym z jego miejsc publicznych stanie figura, która odnosić się będzie nie tylko do pobliskiego budynku operetki, lecz także do swego kreatora. Mocą różnorodnych skojarzeń statua arlekina opowie bowiem o swoim twórcy, który właśnie w kostiumie tej komediowej postaci odbierał swój doktorski dyplom w czcigodnej uniwersyteckiej Auli Leopoldina. Stało się tak ze względu na sprawowanie przez artystę błazeńskich funkcji w architekturze, ale może też dlatego, że pozszywany z trójkątnych łat strój przypomina, iż nazwisko Mendini przywołuje na myśl krawca latającego stare ubrania. Odnawianą przez renowatora odzieżą byłyby w tym przypadku wypróbowane wzorce dawnych przedmiotów. Cień sławy padnie pewnie też na Dorotę Koziarę, kuratorkę wystawy, wieloletnią współpracowniczkę Mendiniego, a obecnie samodzielną twórczynię, której utrwalająca się pozycja może być wiązana ze starym mistrzem. Nie straci też Muzeum Architektury, które otoczyło parasolem powagi

ekspozycję nieodległą od reklamy towarów, osób czy instytucji. Wielokrotny splot dobrych interesów odsuwa w cień właściwą niegdyś muzeom potrzebę dystansu i naukowego podejścia. Muzeum i oddalony od niego o zaledwie 50 m olbrzymich rozmiarów śródmiejski hipermarket Galeria Dominikańska to obecnie, zgodnie z poglądami niejednego postmodernisty, dwie bliźniacze siostry.

Słowa kluczowe / Keywords

postmodernizm, włoski design, Alessandro Mendini

Bibliografia / References

1. *Alchimia*, ed., designed P. C. Bontempi, G. Gregori, Milano 1985.
2. Kazuko Sato, *Alchimia. Never-Ending Italian Design*, Tokyo 1985.
3. Haks Frans, *Atelier Mendini: Alessandro e Francesco Mendini progetti dal 1989 al 1996*, a cura di S. San Pietro, Milano 1996.
4. *Mendini* [katalog wystawy], red. D. Koziaara, Poznań 2004.
5. *Mendini* [katalog wystawy], red. D. Koziaara, U. Smaza-Gralak, Wrocław 2014.
6. *Mendini Alessandro, Scritti*, a cura di L. Parmesani, Milano 2004.

dr Cezary Wąs

Kustos Muzeum Architektury. Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książek: *Architektura Jože Plečnika* (2004), *Antynomie współczesnej architektury sakralnej* (2008), *Leon Podsiadły* (2012), *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego* (2015). Zajmuje się historią architektury współczesnej.

Summary

CEZARY WAS (University of Wrocław) / A museum or a shop? Remarks concerning the exhibition “Mendini. Maestro del Design” at The Museum of Architecture in Wrocław

Alessandro Mendini's exhibition was a review of his artistic output in the areas of design and architecture. The Italian artist's works ranging from redesigned furniture to the newest versions of the *Proust* armchair were introduced. The part of the exposition were also models and photographs of the executed architectural works, including the Groningen Museum. The exhibition showed also a model of a sculpture representing a harlequin, which is going to be executed on one of the squares in Wrocław. On 1st December 2014 Mendini was awarded the title of doctor *honoris causa* of The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław.