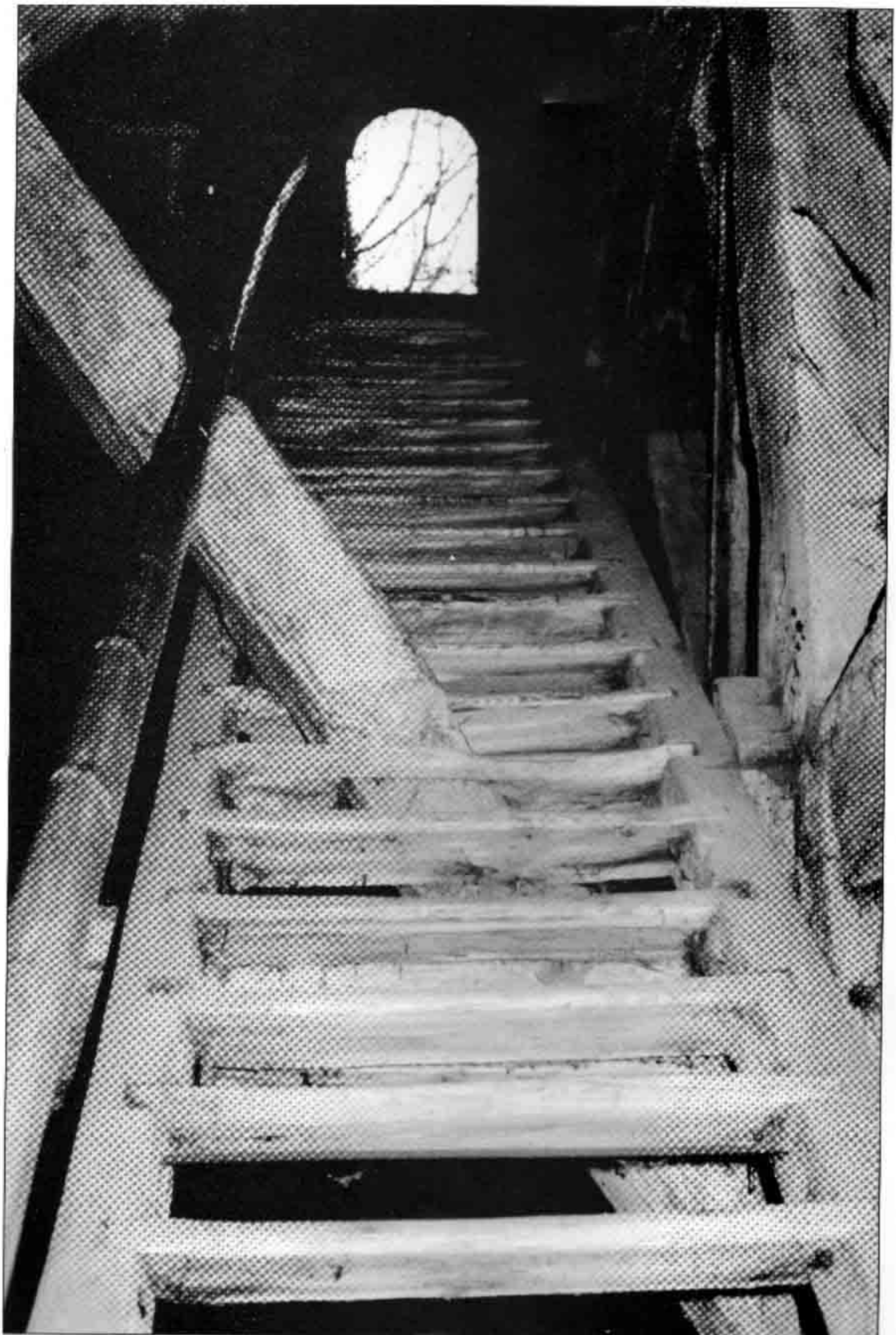


Arché

4/5



Arché

4/5

KULTURA TWÓRCZOŚĆ KRYTYKA

Arché

redaktor naczelny
Jeremi T. Królikowski

opracowanie graficzne
Krzysztof Findziński

opracowanie redakcyjne
Elżbieta Lewczuk

rada redakcyjna
Paweł Freisler (Szwecja)
Grzegorz J. Kaczyński (Italia)
Marta Leśniakowska
Adam Miłobędzki

Jan Rylke
Waldemar Siemiński
Marek Trojanowski
Tomasz Turczynowicz
Jan Stanisław Wojciechowski
Piotr Życiński

wydawca
AGENCJA **Ka non**
Agnieszka Tratkiewicz

adres wydawcy i redakcji
Warszawa, ul. Osowska 25a/1
tel/fax (2) 610 87 25

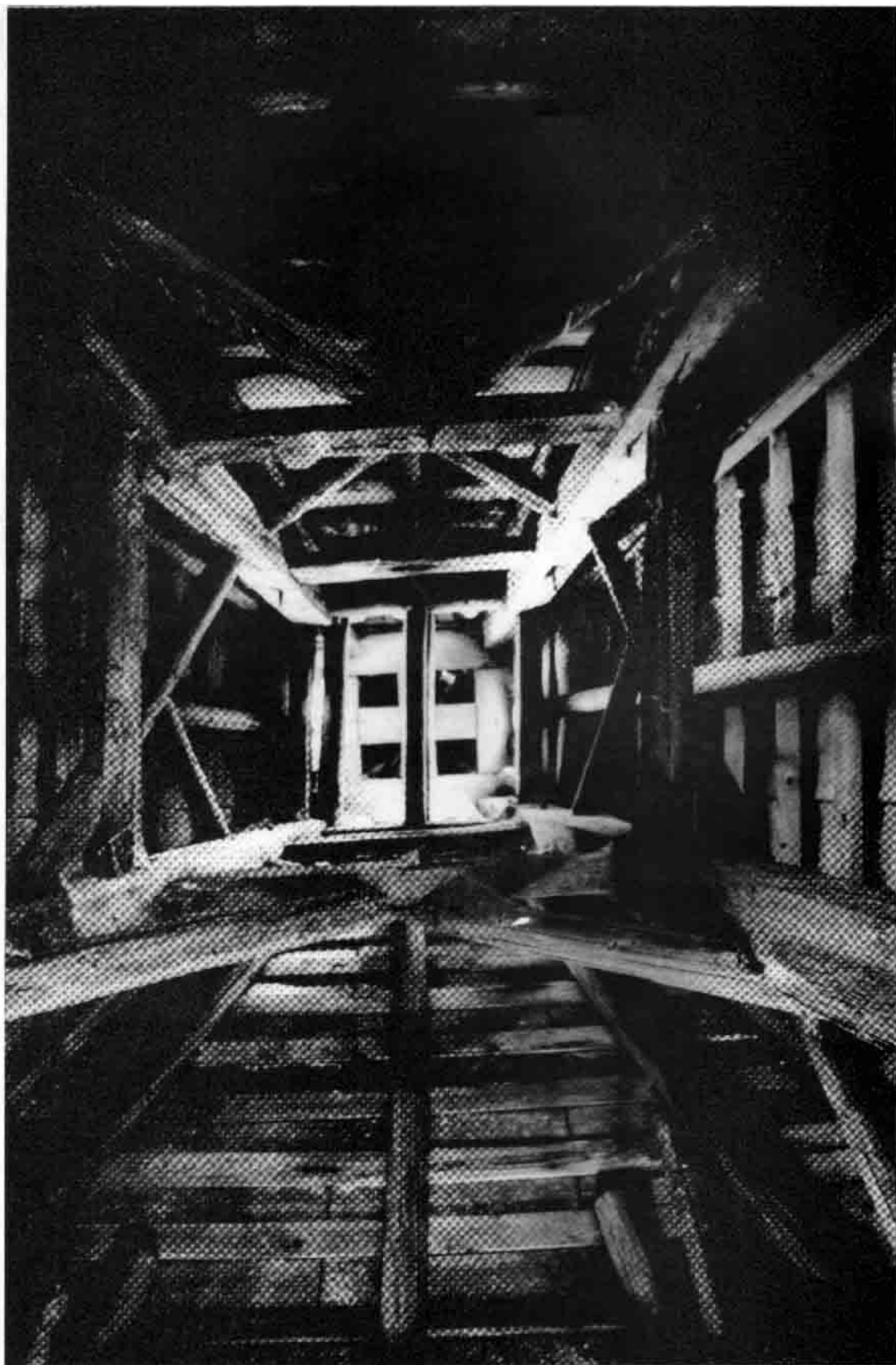
druk i oprawa:
Drukarnia Andrzeja Zielińskiego
Warszawa, ul. Obozowa 82

PL ISSN 1230-980x

Numer zamknięto w grudniu 1993

Numer ukazuje się dzięki dotacji
Ministerstwa Kultury i Sztuki
za pośrednictwem Warcent SA

CZESŁAW WITOLD KRASSOWSKI O ARCHITEKTURZE I KRAJOBRAZIE	3
MARIUSZ HERMANOWICZ TRUDNO JEDNAK ZATRZEĆ WSZYSTKIE ŚLADY	5
MANIFEST FUNDAMENTALISTÓW KRZYSZTOF OZIMEK, ANDRZEJ PAWLIK	6
WALDEMAR SIEMIŃSKI ARCHITEKTURA SAMORODNA, ARCHITEKTURA LOKALNA	11
JERZY ULLMAN PROWINCJA JEST LEPSZA	14
JAN KOSZCZYC WITKIEWICZ PROJEKTY • 1 • WIEŚ KOŚCIUSZKOWSKA (14) • 2 • SCHRONISKO NA HALI GĄSIENICOWEJ (15) • 3 • WIEJSKI UNIWERSYTET W GACI (16) • 4 • PORĘBA WIELKA (18) • 5 • PAŃSTWOWA SZKOŁA HIGIENY (18) • 6 • RATUSZ W ZAKOPANEM (19) • 7 • SZKICE KONCEPCYJNE SEJMU (44)	20
ZDJĘCIA PIOTRA ŻYCIŃSKIEGO ARCHITEKTURA POLSKA XX WIEKU • PSARY	22
MARTA LEŚNIAKOWSKA CO TO JEST ARCHITEKTURA?	33
BOHDAN SĘKOWSKI ŚCISLE CENTRUM WARSZAWY	38
BOHDAN SĘKOWSKI MOJE ŻYCIE Z PALACEM KULTURY	40
LEOPOLD TYRMAND W CIENIU WANILIOWEGO PALACU KULTURY	42
PIOTR SKÓRZYŃSKI BUT JAKO ABSOLUT	45
JAN RYLKE SZTUKA NA PRZEŁOMIE TYSIĄCLECI SZTUKA POLSKA XX-EGO WIEKU	48
PAWEŁ FREISLER PRYWATNY SŁOWNIK WYRAŻEŃ	49
MACIEJ CISŁO LAS BIRNAM POD DOMEM PARTII	50
JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI BRAMA POSTKATASTROFICZNA	51
BOGDAN GÓRSKI POSTKATASTROFIZM	52
LEKTURY ARCHE • MIROSLAW HRYNKIEWICZ ANARCHITEKTURA	56
NOTY O AUTORACH	58
ARCHIWUM ARCHITEKTURY POLSKIEJ KALINÓWKA KOŚCIELNA	



Projekty architektoniczne są rysowane na papierze. Jednakże projektowanie architektoniczne polega nie na tworzeniu dzieł grafiki, lecz na proponowaniu zmian w otoczeniu człowieka. Istniejący stan otoczenia jest u nas wypadkową wielowiekowych działań ludzi. Zajęcie wobec niego racjonalnego stanowiska, a zarazem krytycznego wobec własnych propozycji, wymaga więc od projektanta dysponowania nie tylko podkladami geodezyjnymi, lecz także wiedzą ogólną o dawniejszych celach oraz kierunkach owych działań. Wiedza taka jest rozproszona w opracowaniach wykonanych pod kątem wymagań różnych dyscyplin naukowych - historii gospodarczej, historii kultury materialnej, historii urbanistyki, historii architektury, historii i geografii osadnictwa.

Adresując opracowanie do projektantów przyjmujących jako punkt wyjścia swoich rozważań zagadnienie ładu przestrzennego całego kraju dano wyraz przekonaniu, że takimi właśnie powinni być dzisiejsi architekci. Architektura bowiem staje się coraz bardziej sztuką konstruującą spektakle, w których żaden element nie jest przeżywany sam w sobie, lecz każdy stanowi fragment sekwencji tworzonej łącznie przez obraz widziany w jakiejś chwili oraz obrazy widziane poprzednio.

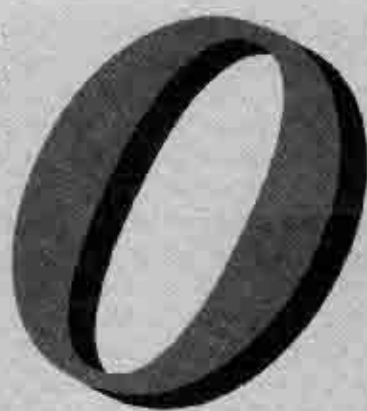
Funkcja estetyczna poszczególnych obrazów aranżowanych przez architekta przypomina raczej funkcję poszczególnych klatek taśmy filmowej niż obrazów sztalugowych. Nie jest jednak taka sama. Kompozycje klatek filmowych są ograniczone przez ramy ekranu, z góry zadane i zarysowane ostro; natomiast ramy obrazów architektonicznych są chwiejne i nieostre - stanowi je aktualna granica wrażeń wzrokowych. Nadto kompozycja filmowa jest odbierana z jednego miejsca i w czasie przewidzianym przez autora, architektoniczna zaś przez obserwatora poruszającego się, i to z szybkością oraz w czasie, których projektant nie może rygorystycznie określić.

Architekt musi liczyć się z tym, że jego rozwiązanie - będąc rozwiązaniem zabudowy konkretnej działki czy nawet konkretnego osiedla - jest też rozwiązaniem detalu większego obszaru, którego granice mogą być wyznaczane co najmniej przez czas podróży trwającej tam i z powrotem przez jeden dzień, tj. podróży nie wymagającej specjalnego przygotowania. Obszar taki dla mieszkańców Polski centralnej zaczyna się utożsamiać z terenem kraju; tym samym więc rozwiązując zagadnienia nie tylko osiedli, ale i tworzących je budynków rozwiązuje się zagadnienia fragmentu całego kraju.

Oczywiście, nie oznacza to, że nie istnieje różnica między rozwiązaniami architektonicznymi mikroskalowymi i makroskalowymi, stanowiącymi przedmiot tzw. planowania przestrzennego. Chodzi tylko o to, że różnica ta ma charakter raczej techniczny niż merytoryczny.

W każdym razie w czasach Witruwiusza jakość dzieła architektonicznego mogła zależeć od oczywistej i jawnej zgodności tylko jego elementów między sobą i z nim samym, natomiast teraz zależy też od jego zgodności z tym, co go otacza, przy czym granice owego otoczenia są szersze od terenowych granic formalnych rozwiązywanego zagadnienia.

Nieco podobną poprawkę do tez Witruwiusza proponowano już w średniowieczu, jednakże wtedy przez to, co jest poza rzeczą, rozumiano w praktyce (jeśli nie liczyć kilku rozwiązań elementów



CZESŁAW WITOLD KRASSOWSKI ARCHITEKTURZE I KRAJOBRAZIE

wnętrzu) nie przedmioty fizyczne, lecz metafizyczny ład kosmosu. Wiązało się to ze szczególnym dla średniowiecza, a odmiennym od naszego sposobem spostrzegania. Spostrzeganie bowiem nie sprowadza się do prostego sumowania wrażeń wzrokowych; w dużym stopniu zależy też od systemu oczekiwań. Sys-

tem ten tłumaczy się nie tylko ogólnymi cechami osobowości spostrzegającego, lecz również jego nawykami, w znacznej mierze kształtowanymi przez jego środowisko społeczne.

Kultura społeczna, obejmująca m.in. aprobowane sposoby postępowania (a więc wskazująca i konkretne sposoby spostrzegania), jest zawsze zlokalizowana w czasie; stąd w poszczególnych okresach można obserwować istnienie znamiennych dla tych okresów cech spostrzegania. My spostrzegamy nie tylko elementy krajobrazów, lecz także krajobrazy jako całości. Natomiast w późnym średniowieczu krajobrazy widziano jedynie jako encyklopedyczne zbiory auto-

nomicznych przedmiotów. Długosz opisywał poszczególne góry, ale jeszcze nie łączył ich w łańcuchy. My, pojmując kompozycję przede wszystkim jako rozwiązanie widoku, dopatrujemy się np. w konstrukcji późnośredniowiecznego miasta istnienia jej dominant kompozycyjnych, natomiast współczesnym zamierzenia uzyskania takich dominant były całkowicie obce. Dominanty dostrzegane przez nas powstawały jako wypadkowa rozwiązań sytuacyjnych wychodzących z przesłanek gos-

podarczych i użytkowych oraz rozwiązań poszczególnych budynków, dyktowanych przez programy użytkowe i ideowe. Jeszcze wieża - zamek w Piotrkowie została wybudowana przez Zygmunta Starego nie jako akcent plastyczny sylwety miasta, lecz jako znak hierarchicznej wyższości króla na szlachtą, obradującą w Piotrkowie. A i późniejsze sytuowanie kościołów barokowych na zamknięciach osi ulic wynikało nie tyle z poszukiwań takich zamknięć, ile z potrydenckich przepisów kościelnych, zalecających sytuowanie świątyni tak, by jej fasady ze względów prestiżowych nie zasłaniały inne budynki.

Badania nad dziełami malarskimi sugerują, że spostrzeżenia całości krajobrazów, zbliżone do naszych, zaczęły zarysowywać się w XVII w., i to początkowo tylko w kręgu sztuki niderlandzkiej. Jednakże w działaniach architektów odejście od wzajemnego niezależnego kształtowania poszczególnych obiektów polegało wtedy tylko na przesunięciu granic rozwiązania z powłoki obiektu co najwyżej do granic własnościowych działki, na której obiekt miał być wzniesiony. Tendencje do przekraczania takich granic zaczęły pojawiać się dopiero na przełomie XVIII i XIX w., w związku z ówczesnym zakładaniem parków krajobrazowych, a nasiliły się w sto lat później. Przeciwdziałały im z jednej strony trwające wciąż egoistyczne utożsamianie przez inwestorów granic ich zainteresowań z granicami przestrzennymi ich własności, z drugiej - rozwój teorii estetycznej głoszącej, iż izolacja kontemplowanego przedmiotu, rozumiana jako jego oderwanie także od otoczenia, w jakim się znajduje, jest pierwszym warunkiem przeżycia estetycznego.

Teoria ta - jeśli jest słuszna - może odnosić się w zasadzie tylko do dzieł malarskich i rzeźbiarskich, i to tylko tych, nad którymi można prowadzić zabieg wyizolowania ich z otoczenia za pomocą ram, cokół, odpowiedniego oświetlenia itp. Od kilku lat wspomniana teoria jest zresztą podważana przez nowy kierunek prac malarzy, tzw. *environment*, który polega na oddziaływaniu plastycznym całej przestrzeni na znajdujące się w niej widza.



Krajobraz osadniczy jest krajobrazem zagospodarowanym przez człowieka: dlatego też przedstawiając jego genezę i przemiany akcentowano szczególnie ich motywację gospodarczą. Trzeba więc podkreślić, że skutki działań w krajobrazie mają zawsze walory estetyczne; wzbudzają spostrzeżenia piękna lub brzydoty.

Z omawiania tu tych spostrzeżeń, istotnych dla współczesnego projektanta, musiano jednak zrezygnować, ponieważ ich złożoność i różnorodność wymagają odrębnego opracowania.

Zagadnienia piękna są złożone z jednej strony dlatego, że wydając sąd, iż jakaś rzecz jest "piękna" według jednych przypisujemy jej własność, której ona nie posiada, lecz jaką my sami jej nadajemy. Z drugiej strony dlatego, że jakości estetycznych pozytywnie ocenianych jest wiele - można ich wymienić bez mała pół setki - przy czym każda z nich przyczynia się do piękna rzeczy, ale żadna nie gwarantuje go, a nadto każda z jakości estetycznych powoduje, że rzecz, która ją posiada, jeśli jest piękna, to jest piękna na swój sposób. Tak np. to, co jest przestrzenne lub czasowo ogromne, może budzić estetyczne doznania wzniosłości lub lęku, to, co jest cechowane przez swoistą "szorstkość" - nieregularność, rozmaitość i nagłą zmienność - bywa malownicze, dojrzenie celowości może również powodować przeżycia estetyczne, a Norwid wiązał słowo "ładny" ze słowem "ład".

Można dodać, że istnieje pogląd, iż przedmiotami wartościowania estetycznego nie są przedmioty realne ani ich widoki, lecz "przedmioty estetyczne", nad nimi niejako nadbudowane. W świetle tego poglądu spostrzeżenia zmysłowe stanowią jedynie podstawę dla dalszych szczegółowych procesów psychicznych. Przy odpowiednim nastawieniu przedmiotu percypującego następuje uchwycenie i syntetyczne powiązanie przez ten podmiot jakości estetyczne wartościowych, ukonstytuowanie "przedmiotu estetycznego", który nie jest identyczny z przedmiotem realnym.

Krajobraz osadniczy był, jest i zapewne będzie tworem wciąż przekształcanym. Przekształcenia te toczyły się i zapewne będą się toczyć dwoma torami. Jeden tor - to przekształcenia w makroskali, mające charakter progowy. Decydują o nich w ostatecznej instancji względy gospodarcze, postulujące przystosowanie generalnych podziałów całości terenów do aktualnie realizowanych kierunków ekonomiki, a w przypadku terenów żywielskich także do aktualnych wymogów agrotechniki. Drugi tor - to przekształcenia w mikroskali, przede wszystkim przekształcenia obiektów budowlanych wprowadzanych przez człowieka do krajobrazu. Na zmiany ich rozwiązań miały i mają wpływ nie tylko przesłanki gospodarcze, ale także aktualne uwarunkowania społeczne użytkowników. Rytm przekształceń krajobrazu osadniczego w makro- i mikroskali nie były i nie są jednakie. Przemiany krajobrazu w mikroskali następują szybciej niż w makroskali. Jednakże przemiany w makroskali pociągają za sobą zawsze wcześniej lub później istotne przemiany w mikroskali.

Przekształcenia zarówno w makro-, jak i w mikroskali wyłączają przetrwanie wszystkich pozostałości stanów poprzednich, nie wyłączają jednak przetrwania niektórych pozostałości. Ich przetrwanie do lat niedawnych dokonywało się w sposób żywiołowy - w ramach nowych układów trwały nadal te pozostałości dawnych, które nie popadły w jawny konflikt z przesłankami nowych układów. Natomiast obecnie wylania się nowe zagadnienie - zagadnienie działań celowych zmierzających do zachowania w nowym krajobrazie osadniczym elementów zastanych. Działania takie wymagają przede wszystkim racjonalnego, wolnego od sugestii wynikających z osobistych preferencji projektanta wyboru tych elementów, które mają być zachowane. Powodzenie działań jest zależne od znalezienia i przypisania konkretnego celu istnienia wybranym elementom w nowym krajobrazie. Oczywiście, repertuar takich celów opiera się na wiedzy o człowieku pojmowanym jako *homo* nie tylko *oeconomicus*, lecz też *faber*, *artifex* i *politicus*, o człowieku, którego potrzeby mają charakter nie tylko biologiczny, lecz też społeczny i duchowy.



MARIUSZ HERMANOWICZ
Z CYKLU "TRUDNO JEST JEDNAK ZATRZEĆ WSZYSTKIE ŚLADY"

MANIFEST FUNDAMENTALISTÓW

Jedynym prawdziwym zamówieniem otrzymywanym przez architekta pod koniec lata i opłaconym zaliczką jest rzut fundamentów - aby zdążyć "zalać" je przed zimą.

Te bulwersujące zlecenia powtarzające się każdego lata w różnych punktach Polski wzbudzają oburzenie i tępą nienawiść środowiska. Wynikiem tego jest przypisywanie chlebodawcom i inwestorom wyjątkowo negatywnych cech.

Skala procederu, jego masowość i znaczący charakter podejmowanych w taki sposób inwestycji, wzbudziła u autorów (wielokrotnie poddawanych temu obmierzłemu procederowi) chęć zbadania przyczyn, aż tak nagminnego zjawiska. Wykluczając znowę, tajny spisek stało się jasnym, że przyczyny te znajdują się gdzieś poza uświadamianym, racjonalnym, ekonomicznie usprawiedliwionym, zgodnym z cyklami inwestycyjnymi, gospodarką planową, a nawet tradycyjną sezonowością, podłożem.

Zważywszy dodatkowo na zastanawiający fakt amatorstwa inwestorów budujących dla siebie lub dla sprawy, której służą całym życiem, nie mających nad sobą żadnych zwierzchników lub tak potężnego, że aż trudnego do dostrzeżenia, wykluczyć trzeba możliwość nauki takiego właśnie sposobu podejmowanego zamierzenia.

Jest więc to naturalna, ludzka potrzeba, tkwiąca gdzieś głęboko w samym człowieku, w jego mrocznych pokładach niezależnie od stanu, wyznania, czy poziomu intelektualnego.

Równie zastanawiającym jest opór środowiska, kompletna nieczułość na ten fenomen i reakcja polegająca na troskliwym wyjaśnianiu, straszeniu oraz sprowadzaniu otrzymanego zlecenia do tzw. normalnych w takim przypadku działań.

W ten sposób określa się cały dalszy przebieg współpracy między zawstydzonym inwestorem a zdenerwowanym projektantem ("z kim mi przyszło pracować, dla kogo buduję, cham bez pojęcia...").

Co by się jednak stało, gdyby te żądania potraktować poważnie i "zalać" TO na jesień - bez projektu, chodząc po działce, pokazując rękami i rysując piętą na ziemi - wszystko wspólnie. (Choćby dlatego na jesieni, że po zbiorach.)

Może by można (skoro wrzesień) rozpoczynać "wojnę" i zacząć budowanie w taki właśnie sposób. Zdarta ziemia, rozkopana ziemia, zraniona ziemia chce być zasiana fundamentem. Co z niego wyrośnie? Kto ma to wiedzieć?

Im ziemia gorsza, skalista, tym wydać może wspanialszą budowlę, im ziemia żyzniejsza, tym wspanialszej budowli potrzeba większa.

Domaganie się fundamentów jest domaganiem się wszystkiego: rozległości, wysokości, wielkości sklepu z jego oparciem i wyniesieniem. Kto ma to wiedzieć?

Żądając fundamentów człowiek ten, który nie budował, stawia pytania większe niż wszystkie obiegowe pytania, jakie krążą w środowisku architektonicznym.

Żąda wszystkiego w jednym punkcie, w którym wszystko jest zapisane. Kto ma mu to dać? W jaki sposób?

On nie chce i nie musi TEGO rozumieć, on ufny przychodzi do miejsca, gdzie spodziewa się TO otrzymać.

BĄDŹMY PRZYGOTOWANI!

Andrzej A. Pawlik & Krzysztof Ozimek

1985

FUNDAMENTALISTÓW

WALDEMAR SIEMIŃSKI



Posesja państwa Główny, Kazimierz, ul. Krzywe Koło. Rys. Ewa Siemińska



Charakterystyczne dla Kazimierza zestawienie faktury starego drewna z fakturą lekko obrobionego wapienia. Rys. Ewa Siemińska



Dom rodziny Lokisów. Odsłonięta belka wspornikowa. Rys. Ewa Siemińska

To, co nazywam w tytule architekturą samorodną i co odnoszę do szerszego zjawiska architektury lokalnej, jest zjawiskiem złożonym, ale zanim rozsuplam tę złożoność, warto zastanowić się chwilę, czy nie lepiej byłoby mówić po prostu o "budownictwie", nie nadużywając szacownego terminu "architektura". Budowlom, o których choć tu pisać, nie brak wartości estetycznych, czego dowodem niech będzie i to, że w swej mutacji kazimierskiej (z Kazimierza Dolnego nad Wisłą) stały się one źródłem licznych i intensywnych natchnień artystycznych - malarzy, grafików, fotografików, filmowców "zdejmujących" i reprodukujących je setki razy. Czy jednak owe wartości estetyczne były zamierzone przez fundatorów i wykonawców budowli, co dawałoby im rangę artysty i sztuki świadomych samych siebie? Można w to wątpić, chociaż nie jest to całkowicie wykluczone.

Skoro prezentowane tu budowle przetrwały pół wieku (niekiedy ok. 100 lat), to musiały być zbudowane co najmniej według dość solidnej sztuki konstrukcji budowlanej i w tym przynajmniej sensie mamy tu do czynienia z architekturą, która jest nie tylko jakimś sposobem budowania, lecz sposobem budowania według określonych trwałych zasad. A więc przynajmniej w tym sensie architektura samorodna jest architekturą właśnie. Jest sztuką budowania opartą na sprawdzonych zasadach. Przymiotnik "samorodna" związany z przymiotnikiem "lokalna" w najbardziej znaczący sposób odróżnia tę architekturę od innych odmian architektury.

Samorodna architektura nie posiada znanych z imienia i nazwiska autorów. Twórcom budowli tego typu nie zależało (lub nie mieli tego zwyczaju) na utrwaleniu w związku ze wznoszoną przez siebie budowlą swoich nazwisk.

Niekiedy identyfikacja twórcy okazuje samorodnej architektury jest możliwa, ale jest to zazwyczaj szczęśliwy traf kronikarza lokalnych dziejów, skrupulatnego historyka, a nie wynik troski budowniczego o swe prawa autorskie.

Mimo to nie powinniśmy sądzić, że to, co nie jest sygnowane, że to, co jest anonimowe - jest dziełem przypadku. Analiza kilkunastu okazów samorodnej architektury, jakie zachowały się jeszcze w Kazimierzu i które stanowią przedmiot moich prywatnych studiów, przekonuje, że niemal wszystkie odznaczają się specyficznym, swoistym dla nich zespołem cech, powtarzających się i odrębnych od cech innych odmian architektonicznych.

WALDEMAR SIEMIŃSKI

ARCHITEKTURA SAMORODNA ARCHITEKTURA LOKALNA

Do tych cech należą:

- rodzaj używanych materiałów budowlanych - przede wszystkim materiałów miejscowych, respekt dla rzeźby zabudowywanego terenu wynikający częściowo ze słabości technicznych arsenalu, jakim dysponował budowniczy,

- sposób wykorzystania działki budowlanej - bardzo intensywny i oszczędny, faworyzujący przede wszystkim potrzeby gospodarcze użytkownika,

- przestrzeganie zasady "frontu" i "tyłu" budowli (np. front murowany, a tył drewniany),

- sposób (i tempo) powstawania budowli, procesu, w którym bierze zwykle udział parę pokoleń danej rodziny, i każde z nich odciska swój ślad na danym obiekcie.

Przedstawione tu materiały ikonograficzne ilustrują powyższe tezy. Ażeby udowodnić, że zjawisko architektury samorodnej nie jest w naszych czasach powszechnie obowiązującego projektowania i planowania li tylko przeszłością, zanalizujmy przypadek posesji państwa Gilów, mieszczącej się w Kazimierzu przy uliczce Krzywe Koło w sąsiedztwie słynnej kazimierskiej fary i znanej kiedyś restauracji Berensa.

Władysław Gil, tak jak wielu obywateli miasta posiadający wiele zawodów i życiowych umiejętności (rolnik, murarz, kamieniarz, handlowiec, sadownik i inne), nabył od władz miejskich swą działkę w 1947 roku. Stał na niej wówczas zrujnowany dom pożydowski; działka jest mała, trójkątna, biegnąca pochyło od tzw. Krzyżowej Góry ku uliczce Krzywe Koło.

Na samym początku p.Gil uzupełnił stojący w kącie działki (naprzeciw wzgórza) zrujnowany dom dachem. Na poddaszu, z typowo kazimierskim, mansardowym dachem, zaczęły mieszkać z czasem dzieci p.Gilów. U stóp wzgórza zbudowano z białego kamienia oborę i stajnię (lata 50.), a kiedy następne dzieci, których przybywało, zaczęły dorastać, nadbudowano nad tymi pomieszczeniami gospodarskimi piętro mieszkalne, do którego prowadziły zewnętrzne schody z podwórza (lata 60.). Nadbudowa była samowolą. Ówczesny burmistrz miasta p.Edward Radzik, który mieszkał po sąsiedzku, zaczynał dzień od lustracji działki Gilów ze swego okna, po czym - widząc budowę - przysyłał na nią milicjanta. Gil uciekał wtedy z kielnią w ręku w krzaki na górę Trzech Krzyży; jego żony mieszkającej zaprawę jednak nie aresztowano.



Tył działki państwa Gilów. Rys. Ewa Siemińska



Drewniany dworzec autobusowy. Rys. Ewa Siemińska

WALDEMAR SIEMIŃSKI



Pałac państwa Gilów, Kazimierz, ul. Krzywe Koło, Rys. Ewa Siemińska



Rys. Ewa Siemińska

Gdy Gil, w latach przedłomu dekad 70/80 zaczął zabudowywać przestrzeń pomiędzy domem pierwotnym a domem pod wzgórzem, komisja radnych założyła planie na winiku działki budowy. Kazimierski murarz ominął ją obudowując dookoła. Został jednak zmuszony do zamówienia projektu domu u architekta. Pierwszy projekt odrzucono i p. Gil zamówił następny. Budowa według tego projektu okazała się jednak zbyt kosztownym przedsięwzięciem i z tego powodu utknęła w miejscu. Dom przeznaczony dla jednego z najmłodszych synów przekroczył na razie jego możliwości.

Działka, mimo że szczelnie zabudowana, posiada podwórkę. Tylna, ślepa ściana zbudowana jest z gorszego materiału - z "suporku". Podwórkę nie zostało wyrównane, nadal odtwarza naturalną rzeźbę terenu (spadek) i pełni funkcje gospodarskie (hodowla kur, parkowanie samochodu) jest także miejscem zabaw najmłodszej, trzeciej generacji Gilów.

Konserwator miejski p. Zurawski zaglądając tu śmiać się i mówił, że to jedyna w śródmieściu Kazimierza "sarówka". Jako taka stała się, jak to często bywa w tym mieście, obiektem zainteresowania malarzy i fotografików i posiada niemałą już ikonografię.

Użycie miejscowego budulca, kamienia wapiennego, jest w miejscu, które charakteryzujemy, nagminne, spotykane również w tutejszych okazach architektury wyrafinowanej i profesjonalnej. Drewno jednak zdecydowanie częściej stosowano w budowlach samorodnych. Całe kondygnacje, które trzeba było szybko i jak najtaniej przygotować dla następnego pokolenia "pączkującej" rodziny, powstawały właśnie z tego tworzywa. Celowały w tym budynki rodzin żydowskich, a "szczytowym" przykładem w tej dziedzinie jest drewniany dom przy Małym Rynku należący niegdyś do rodziny Łokisiów.

Drewno uważano za gorszy rodzaj budulca, stosowano raczej od tylnej strony domu. Było ono również materiałem konstrukcyjnym, co w przywołanym tu budynku widać gołym okiem (odstąpiona belka wspornikowa).

Przemysłane, oszczędne wykorzystanie terenu jest w omawianym tu typie architektury opanowane po mistrzowsku. Budynki gospodarcze na trójkątnej małej działce za restauracją Berensa posiadają drewniane mostki komunikacyjne na poziomie kondygnacji naziemnej (rys. 5). Tam, gdzie trzeba było zrobić dostęp do czegoś, zrezygnowano na małej działce z zabudowy. We wskazanym już wcześniej domu przy Małym Rynku dzięki nieobudowanej w dolnej



Charakterystyczne spiętrzenie daszków, pater i nadbudówek. Rys. Ewa Siemińska

WALDEMAR SIEMIŃSKI

części belce wspornikowej (dźwigar) uzyskano łatwiejszy dostęp do pomieszczeń gospodarczych w suterrenach (piekarnia przekształcona później na masarnię). Belkę obudowano dopiero na poziomie pierwszego piętra uzyskując w ten sposób ostonę wejścia do piekarni.

Opisuję tutaj szczegóły, gdyż w szczegółach siedzi nie tylko diabeł, ale - często - zapożyczony geniusz miejsca. Zestawienie faktury starego drewna z lakturą z lekką obrobionego wapienia nasunęło tę myśl wielu koneserom Kazimierza. Spięzanie dachów i daszków, pięter i nadbudówek (wynikające z dostosowania się do rzeźby terenu) jest również niepowtarzalne, możliwe tu i tylko tutaj.

Może nigdzie indziej, jak właśnie w przypadku architektury samorodnej, nie odśladania się tak wyraźnie jedna z dwu generalnych zasad uogólnienia. Uogólniać można poprzez sumowanie poszczególnych przypadków; refleksję uogólniającą wysunąć jednak można również z analizy przypadku odosobnionego, gdy doszukamy się w nim jakiegoś fenomenu (doświadczenia) skrajnego.

Z takiego przypadku dowiadujemy się, że "można jeszcze i tak", że do palety ludzkich możliwości dochodzi jeszcze jeden, nieoczekiwany wariant.

Miejsce jako takie (środowisko lokalne) jest, przynajmniej jak dotychczas, najwydatniejszym generatorem powstawania takich jednostkowych, trudno porównywalnych z innymi, "szczególnych" przypadków.

Wynika z tego, że w "miejscu" splata się ze sobą bardzo wiele elementów (składających się na jego charakter) i że elementy te wchodząc we wzajemne relacje, bodźcując się niekiedy, tworzą rodzaj mieszanki wybuchowej, która w niektórych momentach (przy tzw. sprzyjających okolicznościach) "eksploduje", tworząc owe nie-spotykane gdzie indziej, a więc szczególne przypadki. Środowiska lokalne stwarzają nie tylko takie możliwości, ale często rzeczywiste, rzadko spotykane gdzie indziej fenomeny, i to właśnie jest istotą lokalizmu. Cechy ściśle lokalne, najlepiej ilustrujące sens tego zjawiska, nie są związane wyłącznie z budownictwem. Użytkowanie lokalnej przestrzeni może znaleźć odzwierciedlenie np. w stosowanych na jej oznaczenie, spotykanych tylko w jednej miejscowości nazwach (np. wyraz "pulwa" na oznaczenie ulicy zatapiającej wąwozy w Zakroczymiu, czy termin "gany" oznaczający zjawiska krasowe w Szczepieszynie). Dla architekta najciekawsze będą jednak zapewne lokalne osobliwości



Drewniany dom przy Małym Rynku (dawniej należący do rodziny Lokisiów). Rys. Ewa Siemińska



Jatki na Małym Rynku. Rys. Ewa Siemińska

WALDEMAR SIEMIŃSKI

(szczególnie przypadki) z dziedziny budownictwa i urbanistyki. W Kazimierzu Dolnym należeć będzie do nich unikalny, tylko tu stosowany styl łączenia w budowlach drewna i wapienia; w Szczepieszynie sytuowanie w rynkowych trotuarach wejść do piwnic kupieckich; w Lubomierzu specyficzny styl przydrożnych krzyży itp. Aby rozpoznać przyczyny powstawania lokalnych fenomenów (o nich lokalnych), należy bardzo dobrze znać dany teren i - przede wszystkim - jego historię. Ostatnie pięćdziesięciolecie: totalitaryzm barbarzyństwa hitlerowskiego, a potem totalitaryzm i centralizm komunistyczny skutecznie przeciwdziałały studiom w skali lokalnej i, co ważniejsze, likwidowały - z założenia - sam przedmiot tych studiów. W rezultacie wielka karta dziejów i charakter całego kraju - jego wymiar lokalny - są słabo lub wcale nie rozpoznane.

Kazimierz Dolny nad Wisłą jest pod tym względem w szczęśliwszym położeniu niż setki innych miast, miasteczek i miejscowości polskich. Od dawna miał swych, pochodzących z krajowych elit intelektualnych, wielbicieli, którzy nie tylko utrwalali w różnorakich przekazach jego stan aktualny, ale również prowadzili - w miarę swych możliwości - studia nad historią lokalną.

Studia nad architekturą lokalną zajmowały w tych zainteresowaniach ważne miejsce. Tu właśnie dlatego z prac Wacława Husarskiego, Kazimierza Parfianowicza, Jadwigi Teodorowicz-Uzerepińskiej, możemy domyślać się, jak formował się fenomen architektury lokalnej tego miejsca: "Jarki" na Małym Rynku (rys.8), unikalny obiekt architektury drewnianej zrekonstruowany przez Sicińskiego po wojnie, ma swoją, prawdopodobnie 300-letnią przeszłość i rozpoznane źródło - kramy kupieckie. Z zachowanych przekazów ikonograficznych, w których skład weszły prace najlepszych polskich grafików i malarzy wielu pokoleń oraz fotografie "amatorów" i "zawodowców" fotografików, Siciński mógł rekonstruować i twórczo przetwarzać lokalne mity: architektury kazimierskiej - drewniane domy w rynku czy np. drewniany dworzec autobusowy PKS (rys.9).

Materiał studiów i przekazów dokumentalnych szczęśliwie zachowany i zanalizowany pokazuje na przykładzie Kazimierza, że teza

o złożoności zjawiska architektury lokalnej, jaką wysunęliśmy na wstępie, nie jest tylko założeniem teoretycznym.

Do samorodnej twórczości miejscowej zaadaptowano motywy poza-miejscowe np. elementy orientalne w zdobnictwie architektonicznym (kamienne budynki mieszczkańskie w rynku). Co jednak dla Kazimierza bardziej charakterystyczne, swój wkład w architekturę miejscową wnieśli przybysze - cudzoziemcy tworzący bezpośrednio na miejscu.

Mало o nich wiemy, są prawie - z nazwisk i imion - nieznani. A jednak, mimo to, wyczuwamy i rozpoznajemy, w niektórych budowlach kazimierskich, w charakterze miejscowości styl, charakter i nastroj, które kierują nas do tych odległych nieraz miejsc skąd przybysze - twórcy tych budowli do Kazimierza przywędrowali. Nazwano ich "komaskami", gdyż poprzez Węgry i Słowację wędrowali do nas z okolic nad jeziorem Como. Osobny, słabo niestety zanalizowany udział, zwłaszcza w powstawaniu architektury samorodnej, mieli żydowscy mieszkańcy miasteczka, którzy stali się tu tubylcami już od XV wieku.

Z dala od krajowych centrów kulturowych, w ośrodku lokalnym, mieliśmy więc do czynienia z dyfuzją kulturową przebiegającą na wielu płaszczyznach - miejscowej (stosunki polsko-żydowskie) i miejscowo-zewnętrznej dzielącej się na: oddziaływanie na siebie rozmaitych, nieraz odległych od siebie ośrodków lokalnych (działalność komasków), jak również wpływ na ośrodek lokalny uznanych autorytetów ze stolicy lub innych ośrodków wyższej rangi (np. oddziaływanie architektów dworskich, np. domniemany wpływ na układ urbanistyki Kazimierza Santi Guccio lub prace P.Likella).

Jako produkt tubylczy zrodziło się to, co nazywam architekturą samorodną. Architektura samorodna i ten typ architektury, który powstał na wyodrębnionej tu płaszczyźnie miejscowo-zewnętrznej, tworzą natomiast to, co należałoby nazwać architekturą lokalną. Sądzę, że wprowadzenie tych dwu rozróżnień terminologicznych przybliży nam nieco swiary lokalne i ich szkielet budowania, zdecydowanie przedwcześnie uznane za odchodzące w przeszłość.

maj 1991



MARIUSZ HERMANOWICZ
Z CYKLU "TRUDNO JEST JEDNAK ZATRZEĆ WSZYSTKIE ŚLADY"

JERZY ULLMAN

PROWINCJA JEST LEPSZA BY PROWINCJA JEST LEPSZA

Wstęp

Niech Rzewentalny a Szanowny Czytelnik zechce baczyć, że artykuł ten jest manieryczny w formie i metafizyczny w metodzie, w treści nie całkiem odpowiedzialny. Zgodnie z prawdą.

Przeto pragnęlibyśmy liczyć, że uzyska swoją uwagę i spełni rolę.

Wszystko jest prowincja

PROWINCJA jaka jest, każdy widzi.

Jakie można by tu znaleźć pojęcie operacyjne? Antywincja? Ciekawe - Inak językowi tegoż.¹ W takim razie powołajmy STOLICJĘ. Co to jest STOLICJA, wyjaśni się może trochę dalej.

PROWINCJA to zaścianek. Ciasnota. Sposób myślenia² (ciasny). To geografia: ultima Thule, kresy, "w Polsce, czyli nigdzie", mrozy albo tropiki.

Pomimo tych odległościowości i ciasnościowości, więc skrajności, PROWINCJA jest mała. Choć mała - to jednak rozległa, jak step szeroka, jak rzeka bezmierna, ale krzepka, ale nędzna. Chandra unyńska. *Continuum*.

Tak, znane nam jest efektowne i namiętne wyznaczenie³ (są poszlaki, iż od prowincjusza pochodzące), że PROWINCJA to nie usytuowanie geograficzne, lecz sposób myślenia. Piękność wprowadzie bije od takowej *thesis*, jednak jakoś niezupełnie weryfikuje się ona wobec realizmu. Acz bowiem na PROWINCJI sami prowincjusze bytują, i niemal wszystko, co jest, prowincjonalne jest, to również i na STOLICJI tyż prowincjusze i prowincjonalność, a jeśli by nawet jakaś nadprowincjonalność, to jeno w rzadkich porwach. Może hierarchicznej struktury istnienie to sprawia i owa relatywność, że na przykład niedoprowincjonalność PROWINCJI w relacji do podprowincji staje się nadprowincjonalnością jej wobec PROWINCJI mniej prowincjonalnej, ta zaś uprowincjonalnia się w kolejnych stopniach i sekwencjach prowadząc aż do autentycznej STOLICJI. Wszakże czy ta ostatnia ma prawo do autentyzmu, czy istnieje, skoro nawet odpowiednią nazwę musieliśmy kreować jej przed chwilą?

Tak to wykryty tu układ zagmatwań pozwala i nam błękać się beztrąsko po naszych indywidualnych prowincjach, chociażby poniekąd Krakówianie, albo Wybrzeżanie, albo i Warszawianie istotą naszą. Czyż bowiem Kraków to nie PROWINCJA jednakowoż? Czy Warszawa, choć stolica, jest STOLICJĄ? Czyż LSA i Francja PROWINCJĄ nie są? No właśnie... Wszakże z jakiejś kozery Warszawę zapisano jako zlepek gmin. Tyż i my tutaj jakoby wódmie gombrowiczem piszący i czytający istnymi jesteśmy unurzani w epigonizmie prowincjuszami.

PROWINCJA jest tutaj, STOLICJA - gdzieś tam. Ale "gdzieś tam" - także PROWINCJA! Jeszcze może PROWINCJA to uczucie. Smutek, tęsknota, beznadzieja. Nuda, życie nuda.

Tak czy kwak⁴, gdzie byś głowy nie zwrócił - prowincja, prowincja, prowincja-prowincja, i prowincja pogan. Różne owego statusu barwy, natężenia i mutacje, ale jak rzeka - mówię - ono, jak step bezkresny...

Tedy chyba słusznie trawestacja ze Steda w podtytule tego ustępu.

Stolicja

Wręcz organiczną cechą PROWINCJI jest jej zakompleksienie. Kompleksem PROWINCJI jest kompleks niższości. Także i STOLICJA jest notorycznie zakompleksiona; ioni się w niej kompleks wyższości. (Nb. kompleks wyższości to szczególna postać kompleksu niższości.) Z racji osadzenia w tych kompleksach STOLICJA czuje się uprawniona do dziobania⁵ PROWINCJI. Lub na odmianę protekcyjnego jej poklepywania. (Nb. protekcyjnego poklepywania to szczególna postać dziobania.)

Dlatego PROWINCJA nieustannie usiłuje przedzierzać się w STOLICJĘ. Daremny to trud, daremne dążenia! aczkolwiek realnie i uparcie podejmowane; tylko PROWINCJA, która mniema, że jest STOLICJĄ, niecha tych podejmowań. Tymczasem one to właśnie inspirują i napędzają rozwój PROWINCJI, w tym formę architektury (prowincjonalnej), jej inność i jakość. Szkoda, że prowincje mniemają o sobie, że są STOLICJAMI.

Nasuwa się myśl oto, że STOLICJI jakby nie ma... STOLICJA i PROWINCJA nie są bowiem przeciwieństwem na kształt symetrycznych opozycji w rodzaju północ-południe, plus-minus, lewe-prawe, białe-czarne, prawda-falsz itp. To opozycja niesymetryczna, nierównoważna, jak na przykład powoli-szybko (powolność to też szybkość, tylko mała), zimno-ciepło (chodzi o temperaturę, zimno to też ciepło, liczone powyżej zera bezwzględego), żeńskość-męskość (męskość to też żeńskość, lecz specjalnie spreparowana przez naturę). Ergo STOLICJA to szczególna i skrajna postać PROWINCJI. *Elipsydy*.

Sila i duma prowincji, czyli kto kogo dziobie naprawdę

Cóż jednak widzimy? PROWINCJA, zwłaszcza ta głęboka, po wielokroć jawi się jako wytęskniona Arkadia! Owe ponoć źródlane wody, rzekomo nie zatrute powietrze, świeże jaja, mleka prosto od krowy, bochny wiejskiego chleba, miody i dolomity... Te Strzechy słomiane, te dworci, kościółki i świrunki, och, kapliczki Przy Drożne. Te relaksy i upragnione lenistwa.

Zawłaszczała PROWINCJA wszelki regionalizm, rodzimność, tradycję, środowisko przyrodnicze - całą grupę czynników, które zwykliśmy uważać za względnie niezależne i wyodrębnione.

Ma czym dziobać STOLICJĘ PROWINCJA? A fascynują się nawzajem one zarazem nie szczędząc sobie pogardy poszczypywań. Oj, mają ze STOLICJĄ i ze PROWINCJĄ ciżbę kłopotów i Lud Powszedni, i Architekt. I wszystko, a juści, odbywa się wedle *pętli dziobania* (Fig.1). Bo PROWINCJA to wolność nad STOLICJĘ!

Ustęp ostatni, który dotyczy architektury

Architektury prowincjonalnej nie mylmy z architekturą rodzimą, regionalną, organiczną itp. Chodzi tu o zupełnie odrębne aspekty kształtowania i płaszczyzny myślenia. Rodzimość i regionalizm form architektonicznych są najprzeróżniejsze pod słońcem. Natomiast prowincjonalizm form architektonicznych - będący ich treścią i żywiony przez *mentis penetrantia* twórcy - jest jednaki, totalny, ogólnoswiatowy, tako wspólny architekturom prowincjonalnym jako i psychice ich użytkowników; i projektantów.

1. Takie tam, jak *munucipium-participium*, prowincjonalizm-swiatowość i tym podobne, jakby zbliżone znaczeniowo, przeciwstawne pary niech pozostaną na uboczu; ich *semantika* odhiera ciut od przedmiotu naszych rozważań.

2. *Sine auctoritate* Dyskusja białostocka. Zeszyty Architektury Polskiej, nr 3-4, s.37. SAHP, Warszawa 1989.

3. Zwrot użyty po raz pierwszy przez "The Beatles", ok. 1962.

4. Tu: odniesienie się z pozycji siły wobec słabszego.

5. "Co jest przywilejem naszego regionu? Nie tylko tradycja i kresy, ale też prowincja. Dziwność, wiele architektny niespokojnej, pretensjonalnej, czy kiczowatej, która ma szansę i powstaje tutaj nie miałyby szans w centrach i dlatego centra są monotonne. Ich domki jednorodzinne i osiedla - nie ma na czym oka zaczepić! Znakiemite są białostockie w swoim hałaganie i w swoim kiczu, i w swej naturze. Znakiemite!" O.c. jak w przypisie 2, s.38

Reasumpeja

Przed PROWINCJĄ uciekamy biorąc kierunek na STOLICJĘ, tymczasem STOLICJA to *mirage*, nie ma jej, i ostatecznie napotykamy okazując się podszycie PROWINCJĄ, i architektura także jest podszycia; i trzeba tu rzec prawdę, że PROWINCJA to wszystko i najtrudniejsza miłość.

Czyż da się uchwycić w tym momencie jakieś relacje? Niech przemówi TABLICA, uczyniona metodą *catch as catch be* (Fig.2). I wogóle - co tu więcej jeszcze mówić? Chyba, że figurami (por. Fig.3-8)

Fig.1 Pętla dziobania. Grafy pokazują kierunek dziobania: linia przerywana - dziobanie delikatne, linia ciągła - dziobanie aż pióra leżą.

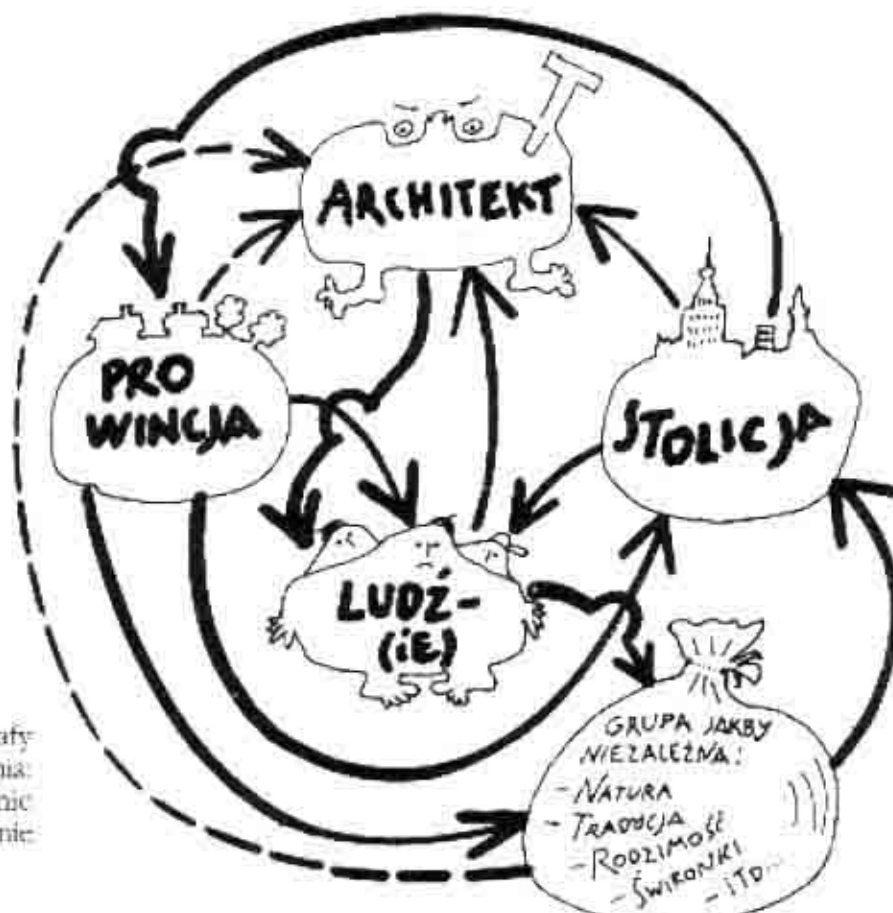


Fig.2 Bezludna tablica światopoglądowa, na której pokazano przypadkowo-arbitralny wybór komponentów i czynników architektury prowincjonalnej i stolicy na tle charakterystyk odpowiednich społeczności.

Wybrane elementy charakterystyki społeczności	S=Stolica P=Prowincja	Szczególne cechy psychiki społeczności	Ich odpowiedniki w wyrazie architektury
I Charakter	S	Ostrożność, cwaniactwo, rutyna	Tchórzliwość
	P	Lękliwość, ryzykanctwo, brak wyobraźni	Nieodpowiedzialna odwaga
II Wyrobienie: społeczne, ekonomika	S	Racjonalizm, niemocność, mierna gościnność, kult pieniądza	Wysoki standard, oszczędność
	P	Skąpstwo, rozrzutność, modność, duża gościnność, czekanie na hakszysza	Lichota wykonawstwa, mamotrawstwo, dziwactwo
III Status intelektualny, światopogląd	S	Wolnomyślność, snobizm, turystyka, delikatność uczuć, kino	Dyscyplina, zachowawczość
	P	Religijność, kult zagranicy, ciemnota, sport, telewizja	Bezmyślność, nowatorstwo
IV Emocje	S	Dystans, poczucie humoru, nabzdyczenie	Gigantomania, przestronność
	P	Amikoszoneria, brak humoru, skromność, powaga, sentymenty	Ciasnota, mała skala
V Hobbies	S	Jazda konna, tenis, zbieractwo przedmiotów sztuki, bridge	Banał, nuda, standardowość
	P	Podnoszenie ciężarów, piłka nożna, filatelistyka, disco, szachy	Zróżnicowanie, epigonizm
VI Humanistyka	S	Dobra literatura, melomania, fleksja imion własnych	Prostota
	P	Kryminały, s-f, muzyka z knajp, nieodmianianie imion własnych	Zawilść, barbarzyństwo
VII Utechniczenie	S	Niechęć do matematyki i technicznych prac	Fachowość wykonawcza
	P	Zainteresowanie matematyczne, samodzielne majsterkowanie	Amatorszczyzna, belfegoryzm
VIII Postawy estetyczne	S	Tzw. dobry gust, niechęć do mody	Szttywność, monotonia, niemocność
	P	Umiłowanie kiczu, fascynacja modą, brak gustu	Pretensjonalność, nadgorliwość, kicz, atrakcyjność

Fig.3 Ołtarz papieski w Białymstoku. Architekci - Andrzej Chwalibóg, konstruktor - Władysław Rzyziński, realizacja 1991. Głęboko przeczyta, ponadczasowa kompozycja, nasycona czytelną symboliką. Skromność, prostota, jasność, umiarkowany monumentalizm, elementy ludyczne. Architektura PROWINCJI wzniesiona do rangi STOLICJI.

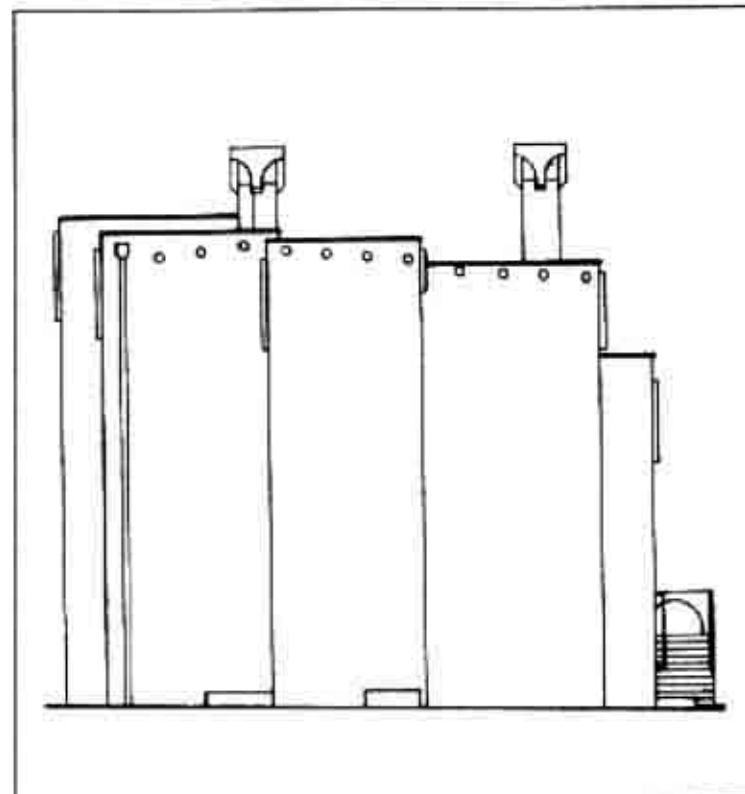
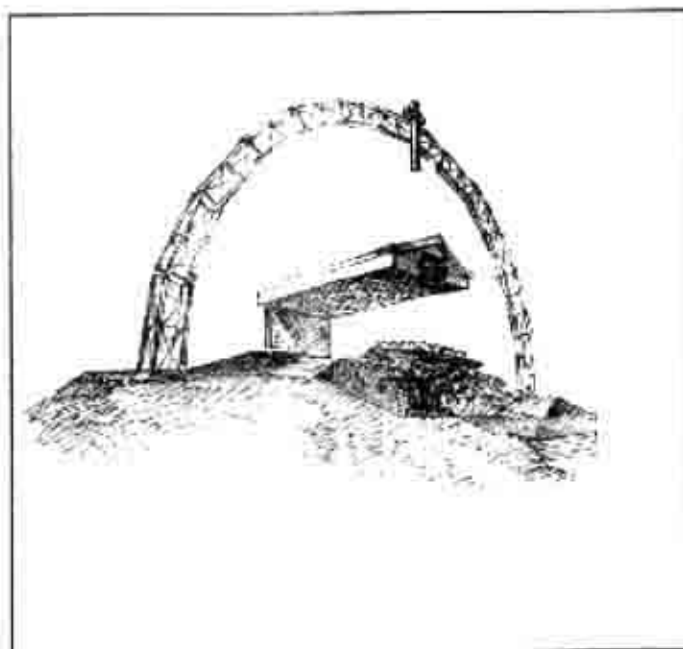


Fig.4 "Domek barokowy" w Białymstoku, ul.Przytulna, architekt - Jerzy Ullman, realizacja 1984. Obsesyjne lico północne. PROWINCJA

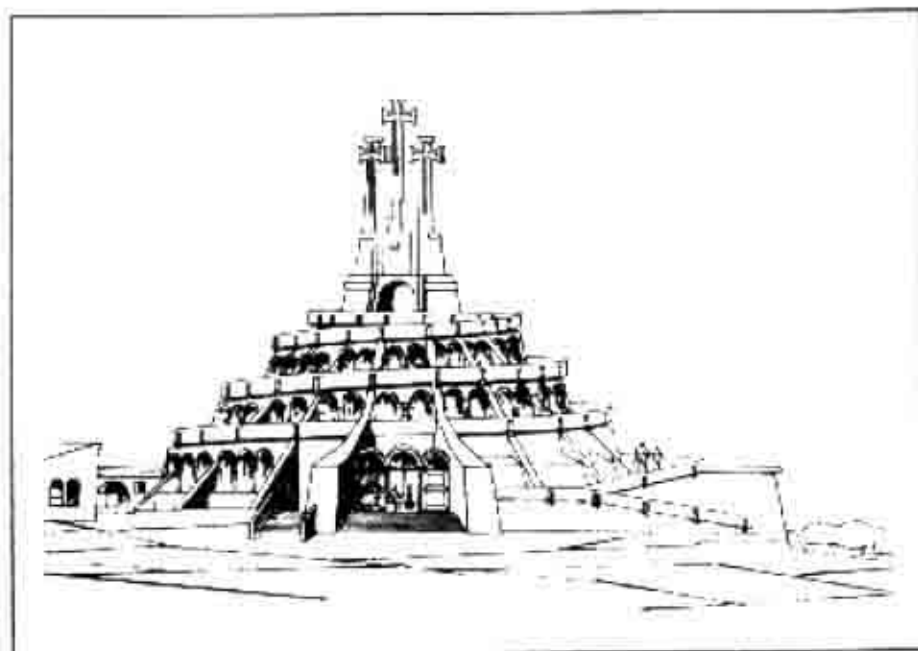


Fig.5 Kościół w Białymstoku, dz. Antoniuk. Projekt konkursowy, I nagroda, arch. Jerzy Ullman z zespołem architektów: Jadwiga Kietczewska, Krystyna i Andrzej Koperscy, Janina Wincza, 1983, nie zrealizowany. Forma osentacyjnie archetypowa, związana z otoczeniem. PROWINCJA

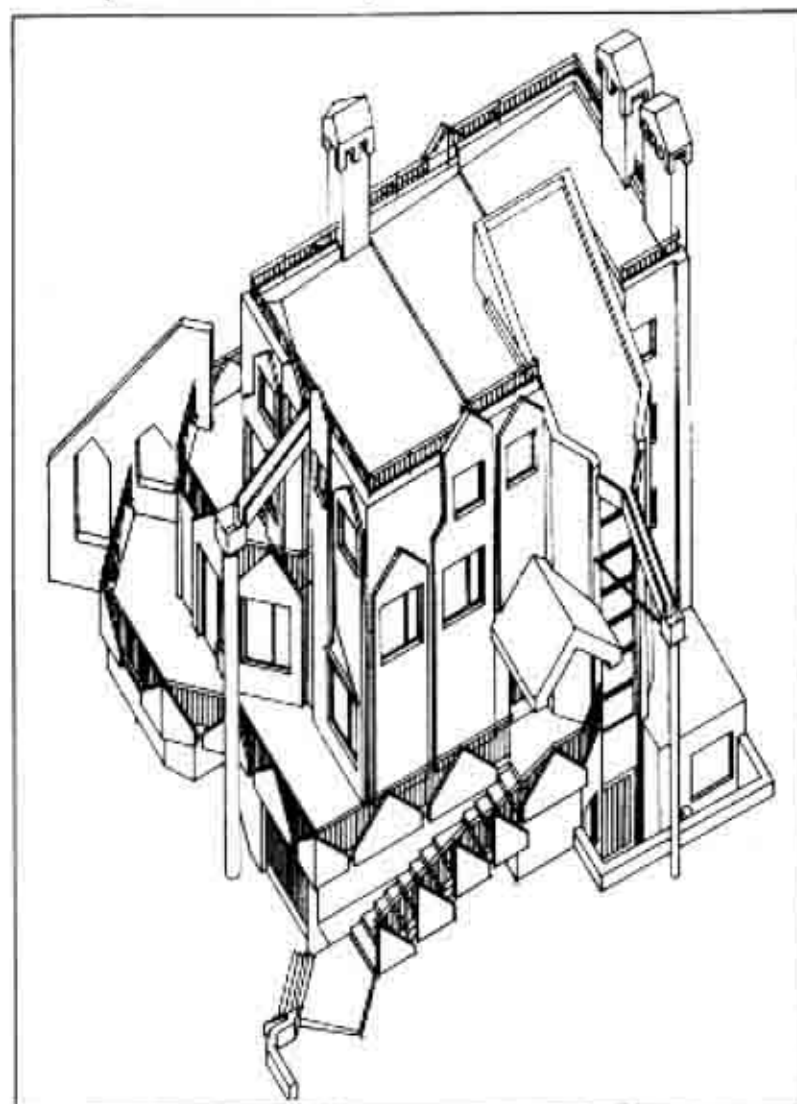


Fig.7 Domek mieszkalno-usługowy w Białymstoku, ul.Wysockiego. Architekt - Jolanta Ołańska i Jerzy Ullman, realizacja 1981. Eksperyment na życzenie zlecającego. PROWINCJA



Fig.8 Rozbudowa "Techna projektu" w Warszawie, ul.Pólna. Architekci - Janusz Ogiski, Jerzy Ullman, Mirosław Zadroga, 1985, nie zrealizowany. Gra zbudzeń optycznych, neosecesja STOLICJA wzniesiona do rangi PROWINCJI

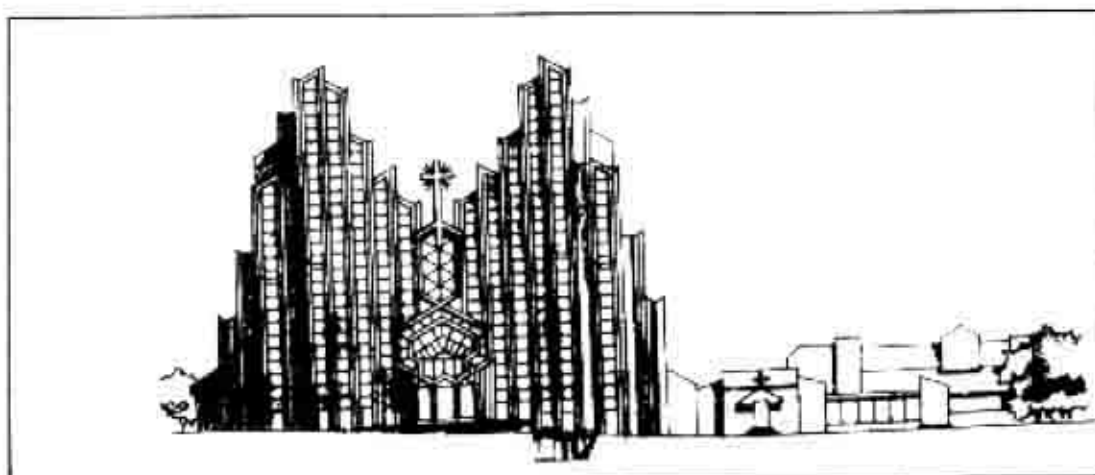
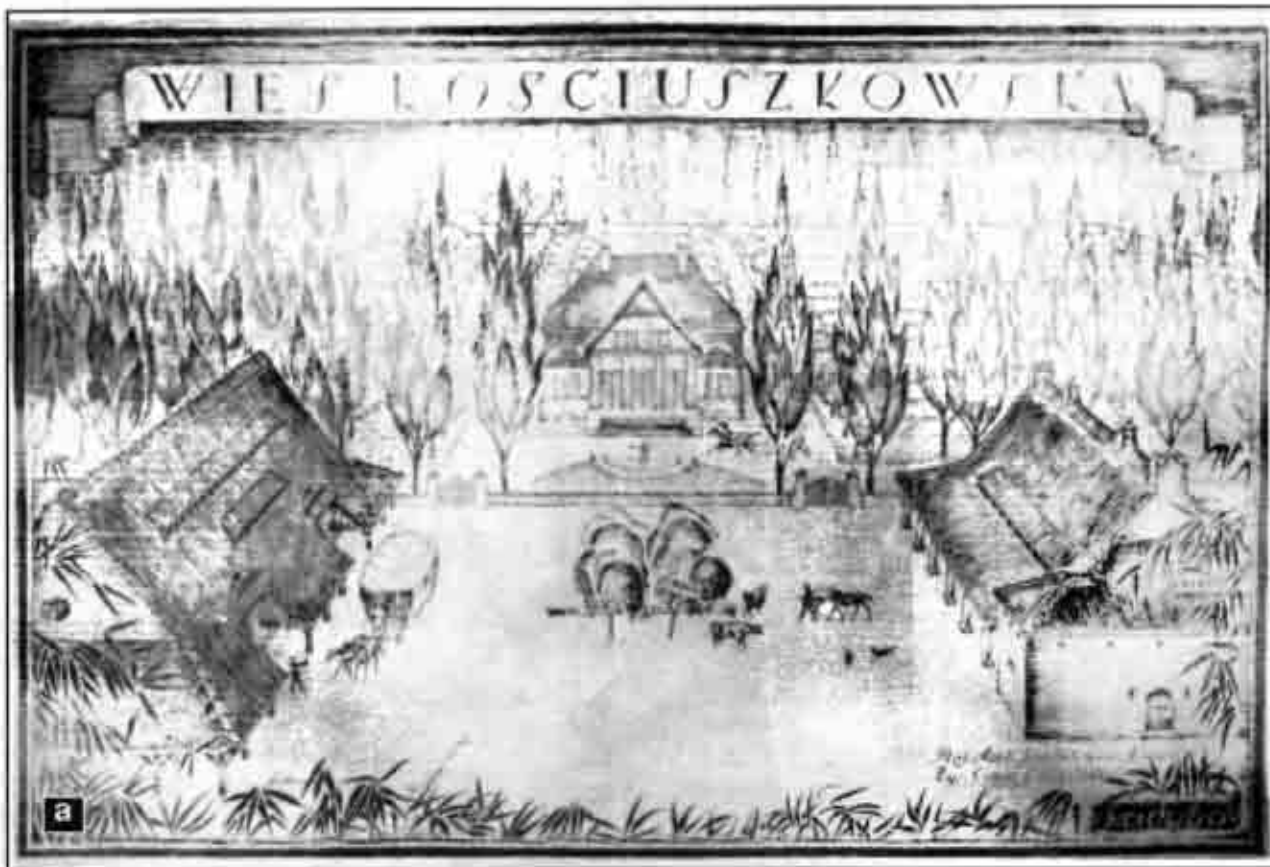


Fig.6 Kościół w Białymstoku, os. Słoneczny Stok. Projekt konkursowy nie nagrodzony, Architekt Jerzy Ullman z zespołem współpr. Nad monumentalny fronton (lico zachodnie). PROWINCJA

PROJEKTY

ROGOŹNO-ZAMEK k. Grudziądz.

Wież Kościuszkowska (Sadyba Siemca, 1927-29 (2)). Projekt opracowany na zamówienie Towarzystwa Wsi Kościuszkowskich w Warszawie. Działalność TWK zainicjowało Towarzystwo Gniazd Sierotych, które spowodowało przegłosowanie uchwały Sejmu z 1919 o powołaniu Fundacji Wiosek Kościuszkowskich dla 1000 sierot po żołnierzach, dla uczczenia 100 rocznicy śmierci Tadeusza Kościuszki. Idea nawiązywała do koncepcji osady "Kościuszkowski", projektowanej w 1825 r. pod Kopcem Kościuszkim w Krakowie i przeznaczonej dla czterech rodzin osadników chłopskich - żołnierzy kościuszkowskich. Ponieważ sprawa powołania Fundacji przeciągała się, z inicjatywy Władysława Reymonta wysuniętej tuż przed jego śmiercią powstało Towarzystwo Wiosek Kościuszkowskich w celu zrealizowania idei sierotych osad przez wykupywanie wieczystych miejsc w tych osadach przez zakłady wychowawcze dla sierot. Program opracowany przez Towarzystwo Gniazd Sierotych opierał się na założeniu, iż najracjonalniejszym miejscem wychowania jest dom zamożnego



WIEŚ KOŚCIUSZKOWSKA

rolnika-farmera, w którym cała rodzina wraz z pracownikami i służbą tworzą jeden organizm oparty na współdziałaniu. Projekt przewidywał, iż jedna wioska liczyć będzie 20 gniazd sierotych, czyli 25-30 wzorowych, wysoko uprzemysłowionych i rentownych gospodarstw, których właściciel-gospodarz jest zarazem opiekunem dla przydzielonej mu grupy 10 sierot w wieku 4-16 lat; dzieci tytułują opiekunów "rodzicami". Sieroty na swoje utrzymanie zarabiają pracą, zaś naukę odbywają pod kierunkiem zawodowej nauczycielki, opłacanej przez Fundację 13% dodatkiem do pensji państwowych. Po ukończeniu 16 roku życia sierota przechodzi do liceum lub szkoły powszechnej z internatem (gdzie przebywa do pełnoletności), zaś na jego miejsce przychodzi sierota 3-4-letnia. Uczniowie-sieroty otrzymują od Towarzystwa stypendia, zwracane w ciągu 15 lat w ramach związku Społecznych Pracowników, który ponosi solidarną odpowiedzialność za długi swoich członków. Zwrotne długi stanowią kapitał na wychowanie następnych sierot, bez konieczności zaciągania pożyczek z zewnątrz. Po osiągnięciu pełnoletności i ukończeniu edukacji sierota wraca do gniazda jako pracownik Wioski lub - jeśli ukończył co najmniej średnią szkołę zawodową rolniczą lub ogrodniczą oraz odbył praktykę w kraju i za granicą - jako gospodarz. Kierownik szkoły jest zarazem inspektorem-wychowawcą z prawem kontrolowania warunków życia dzieci. Gospodarze podlegają kontroli starosty wioskowego, który jest zarazem instruktorem. Formy tworzą kooperatywę, zaś ich organizacja pracy ma być wzorem dla wszystkich okolicznych, a nie należących do Wioski gospodarstw, które mogą korzystać z urządzeń i instytucji Wioski. Z 20 gniazd wchodzących w skład jednej Wioski, dziesięć przeznaczonych jest do wykupienia przez najzdolniejszych gospodarzy po przepracowaniu w Wiosce co najmniej 20 lat. Gniazda winny dawać od kapitału fundacyjnego netto minimum 6% rocznie, z tego 3% otrzymują gospodarze jako swój udział w zysku (1% do ręki, 2% do kasy przezorności na własny rachunek, z przeznaczeniem na wykupienie na własność prowadzonego gospodarstwa). Drugie dziesięć gniazd

nie podlega wykupowi i są wieczystymi gniazdami, których skapitalizowane oszczędności mogą otrzymać gospodarze po 20 latach pracy. Druga połowa czystego dochodu gniazda tworzy fundusz posagowy. Koszt utworzenia jednego gniazda w 1925 r. szacowano na 100 000 zł. (15 tys. ziemia, 50 tys. budynki, 10 tys. inwentarz stanowiący indywidualną własność gniazda i wewnętrzne urządzenie domu, 25 tys. do kasy spółdzielczej wioski jako kapitał obrotowy gniazda); na jedną sierotę przewidziano 10 tys. zł. Sprawami TWK kieruje wg statutu Komitet rządzący, złożony z fundatorów, którzy wykupili wieczyste łóżka w gnieździe (a 10 tys. zł.); Komitet wybiera Dyrektora i Radę Nadzorczą (Jeżewski, 1926).

W lutym 1926 r. do sejmowej Komisji Rolnej wpłynął wniosek posłańki Holder-Eggerowej (podpisany przez posłów różnych stronnictw) o darowanie TWK państwowego majątku Nowa Wieś pod Poznaniem dóbr Kałmińskich pow. Szamotyły, dla stworzenia tam pierwszej wzorcowej wioski dla sierot. Do realizacji tego wniosku jednak nie doszło i dopiero w 1930 r. przyznano na ten cel majątek państwowy w Rogoźnie-zamku, we wsi liczącej 300 mieszkańców (z tego 15% Niemcy-ewangelicy, reszta Polacy). Istniejący na terenie ruin zamku krzyżackiego dwór oraz zabudowania folwarczne, wraz z trzema farmami-gniazdami (każde po 36 ha) o nazwach "Koziańka", "Puczyce" i "Turko", utworzyły "Fundację Państwową Wsi Kościuszkowskiej". W planach Wioski przewidywano założenie kolejnych siedmiu gniazd, liceum ogólnokształcącego w zakresie sześciu klas, kaplicy, szkoły powszechnej, szpitala, poczty, łaźni, świetlicy, mleczarni, siedziby starosty wioskowego. W 1931 r. pierwsze gniazdo "Koziańka" mieściło się w starych zabudowaniach folwarcznych i posiadało duży piętrowy "niezbyt estetyczny" (Dybczyński, 1931) budynek mieszkalny, 2-piętrową gorzelnię, zabudowania gospodarcze, domki służby folwarcznej, ochronkę (zbudowaną w 1931), park z zaniedbanym ogrodem warzywnym.

Projekt Koszyczycy dotyczy zapewne gniazda dla pierwotnie planowanej Wsi Kościuszkowskiej

w Nowej Wsi pod Poznaniem (o czym świadczą daty jego korespondencji w tej sprawie), wotnie zaadaptowanych dla lokalizacji w Rogoźnie-Zamku. Obejmuje osiowe i symetryczne założenie folwarczne z dwoma budynkami flankującymi dziedziniec z poidłem dla koni i dwoma drzewami pośrodku; po prawej stajnia-obora z podcieniami na beczkowatych kolumnach, po lewej stodoła z podcieniami na słupach i dwiema bramami; oba budynki konstrukcji żelazobetonowej, kryte impregnowaną słomą lub trzciną. Na osi założenia za murem ogrodzenia z dwiema bramami - dom z mansardami, murowany na wysokiej podmurówce, w stylu dworskowo-klasycyzującym. Przed domem klomb, na tyłach ogród, pola i sad. Brak danych, czy projekt został zrealizowany.

List K. Jeżewskiego do Koszyczycy:

"Warszawa dn. 17 maja 1927

Towarzystwo Wiosek Kościuszkowskich

Warszawa Leszno 11

Szanowny Panie,

W załączeniu zasylam projekty domu i budynku inwentarskiego gniazda sierotego opracowane przez C.T.K. wedle moich wskazań. Serdecznie ponawiam prośbę, aby Sz. Pan raczył dać Towarzystwu projekty rozwiązania tych budynków i stodoły wedle swego planu. Bardzo zainteresowały mnie projekty budynków żelazobetonowych krytych słomą lub trzciną impregnowaną. Również proszę o rysunek perspektywiczny całej zagrody - rysunek, który mógłbym zamieścić ew. na okładce broszury lub albumu, (...).

List j.w.:

"Warszawa 8 III 1929

Towarzystwo Wiosek Kościuszkowskich

Warszawa Leszno 11

Wielmożny Pan

Jan Witkiewicz-Koszyczyc architekt

Mokotów - Rakowiecka 6

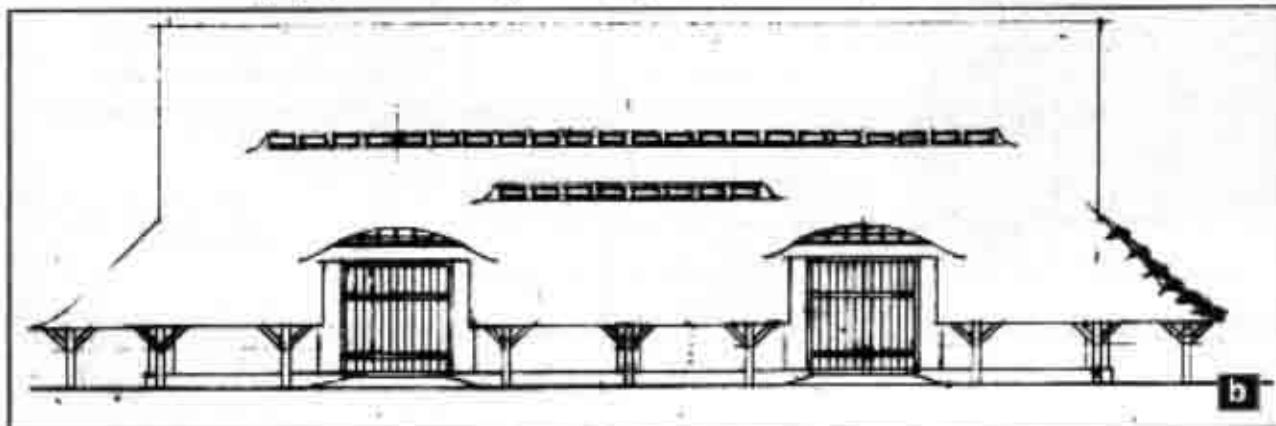
Wielce Szanowny Panie,

Z uwagi, że Towarzystwo Wiosek Kościuszkowskich prowadzić będzie budowę Wioski dla Państwowej Fundacji, ostatecznie plany i kosztorysy musimy mieć tak przedstawione, aby dla MPIO Spół. były dostateczne. (...).

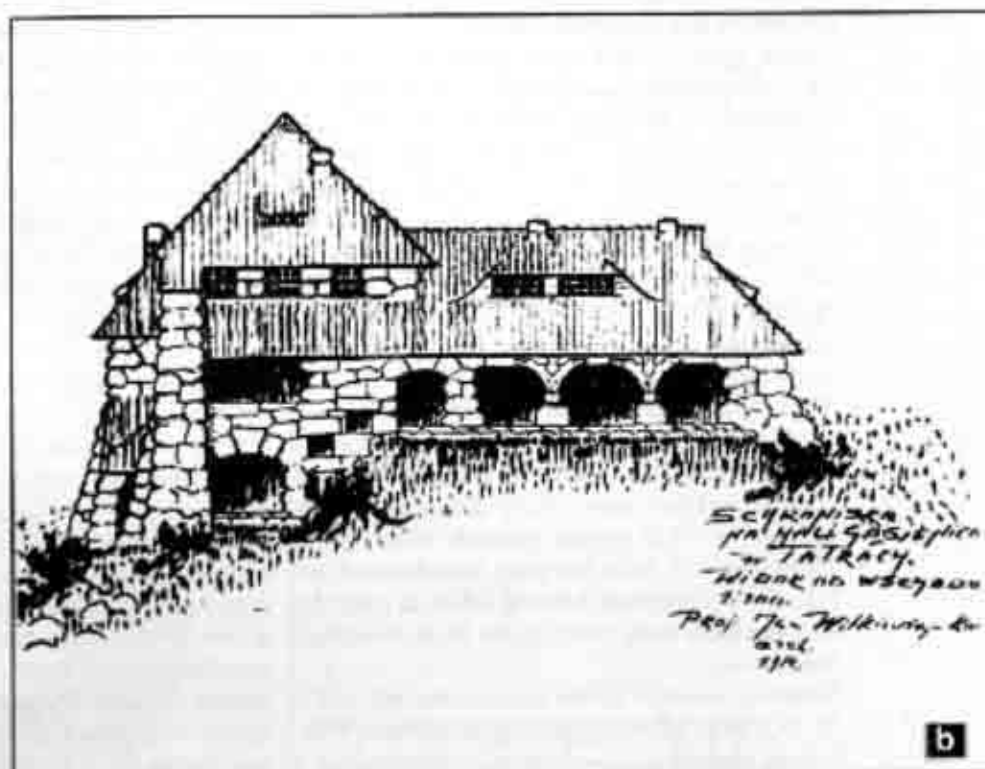
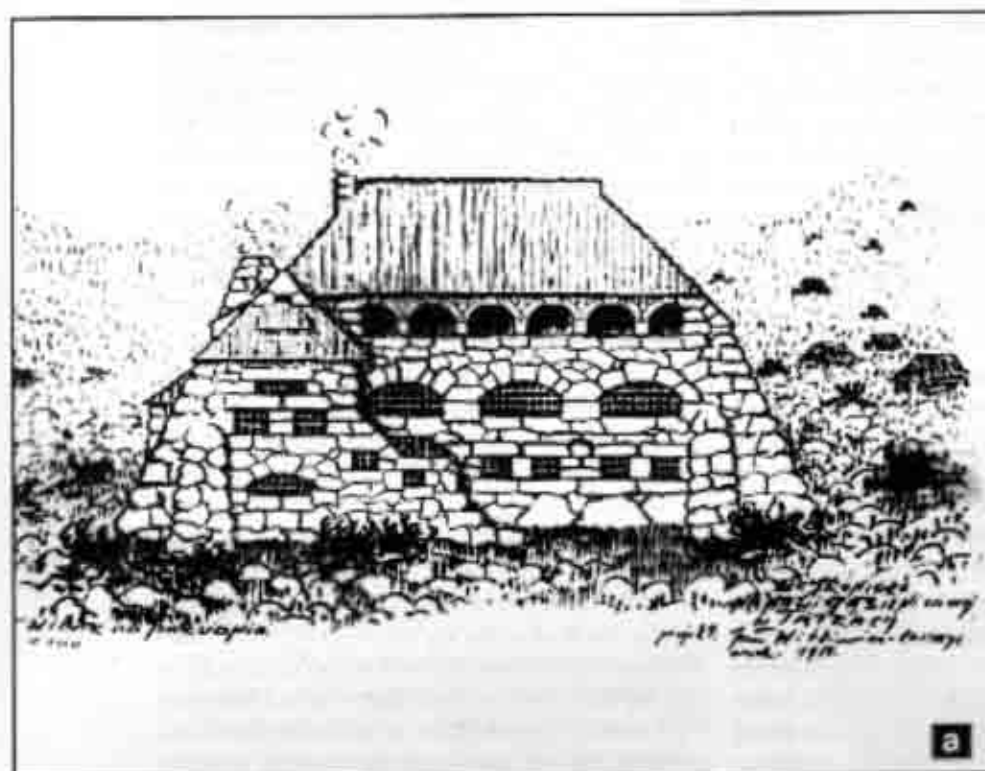
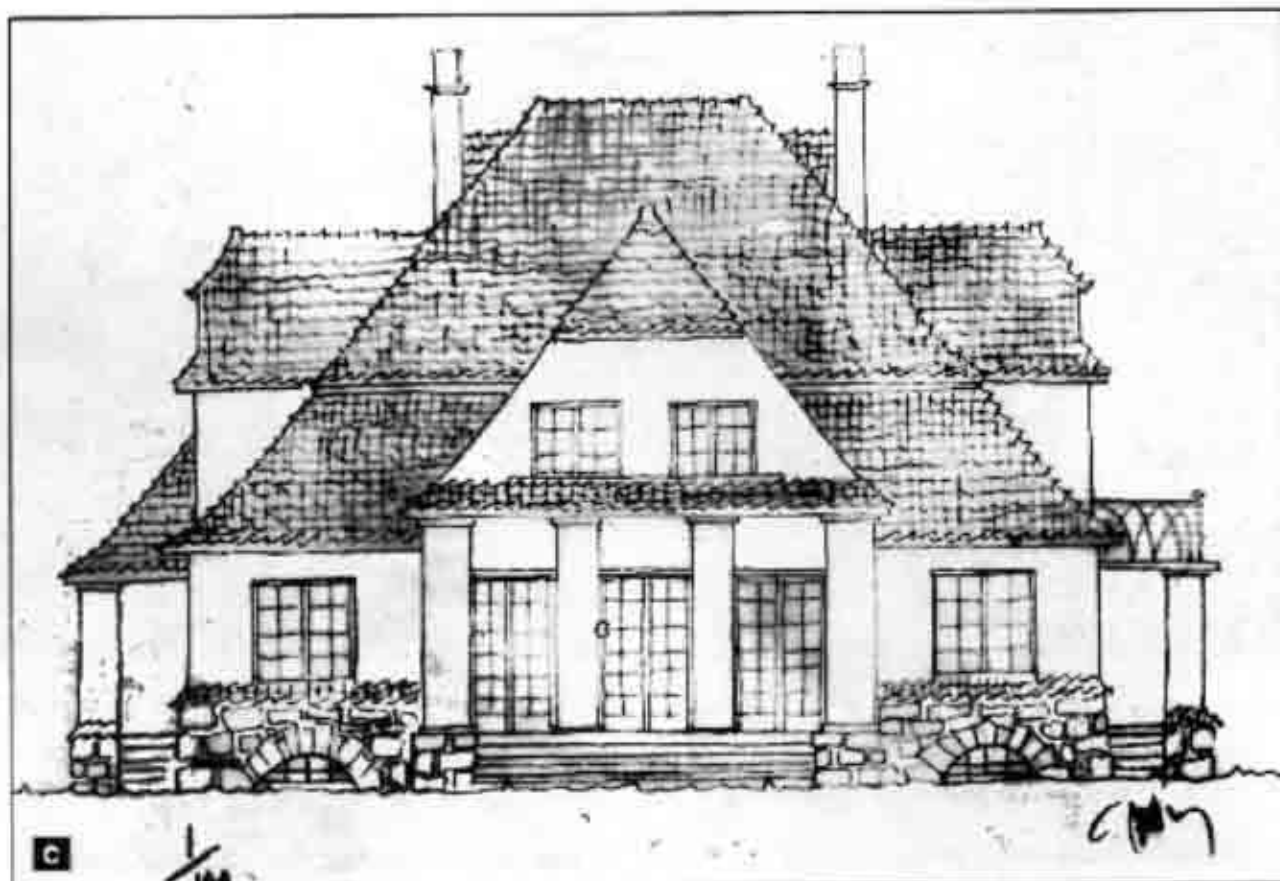
Z poważaniem

K. Jeżewski."

(oba listy ze zbiorów Muzeum Architektury i Odbudowy Wrocław, mpis nie zinventaryzowany).



Muzeum Architektury i Odsłusowy Wrocław (dalej MAWO)
 nr II b 930. Wzrost kosciuszowski. Sadyba, widok ogólny,
 rys. kolorowany, sygn. Proj. arch. Jan Witkiewicz-Kosieczyc.
 Rys. Cezary Gniński. Zapewne 1927, przeznaczony na okład-
 kę broszury propagandowej Wsi Kosciuszkowskiej (lot. A)
 Rysunki zaginione, znane z fotoreplii
 - Szkic elewacji głównej od strony we Wsi Kosciuszkowskiej, ol. (lot. B)
 - Dom mieszkalny we Wsi Kosciuszkowskiej, elewacja
 główna, ol., sygn., skala 1:100 (lot. C)



PROJEKT MUROWANEGO SCHRONISKA NA HALI GĄSIENICOWEJ, 1914.

Okoliczności powstania projektu takie, jak w przypadku schroniska drewnianego. Proces powstawania tej modernistycznej parafrazy stylu alpejskiego z elementami stylu zakopiańskiego pokazuje list Kosieczycy do Stanisława Witkiewicza:

"Zakopane, 6/V 1914

Drogi Stryciul

Posyłam swój szkic na schronisko na Hali Gąsienicowej, którego budowa zdaje się że ma szansę urzeczywistnienia. Chciałbym zbudować z dużych głazów nie obrabianych na zewnątrz, ale jak je woda opluka. Szczytów umyślnie nie zrobiłem, by upodobnić się do sztalasów rozsianych po hali, które mają rzeźbione jeszcze szczyty-dymniki. Dach byłby szaro-ciemny z desek, a drzewo widoczne na zewnątrz malowane krwią. Chodzi mi o to, by jak najbardziej zbliżyć się do otoczenia i nie razić zbyt dużą cywilizacją. Wnętrze za to będzie miało stropy żelazobetonowe; tylko w izbie głównej oprócz ogniotrwałego byłby też pułap drewniany z sosnami i tragarzami. (...)".

Projekt nie zrealizowany.

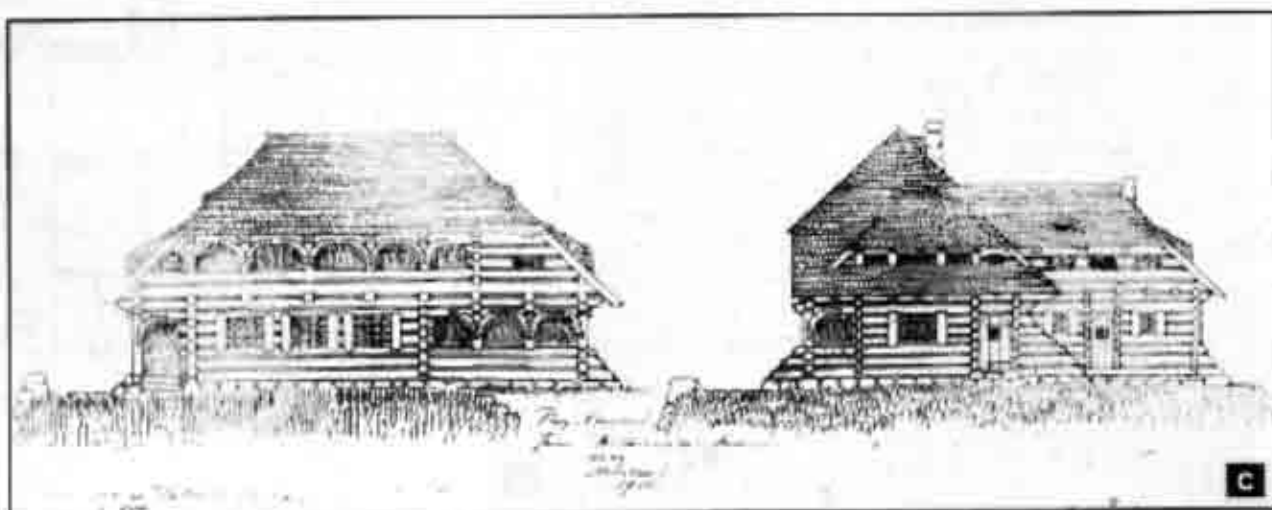
- rysunek pokazany na Wystawie Architektury Lublin 1923, nie zachowany (lot. A i B)

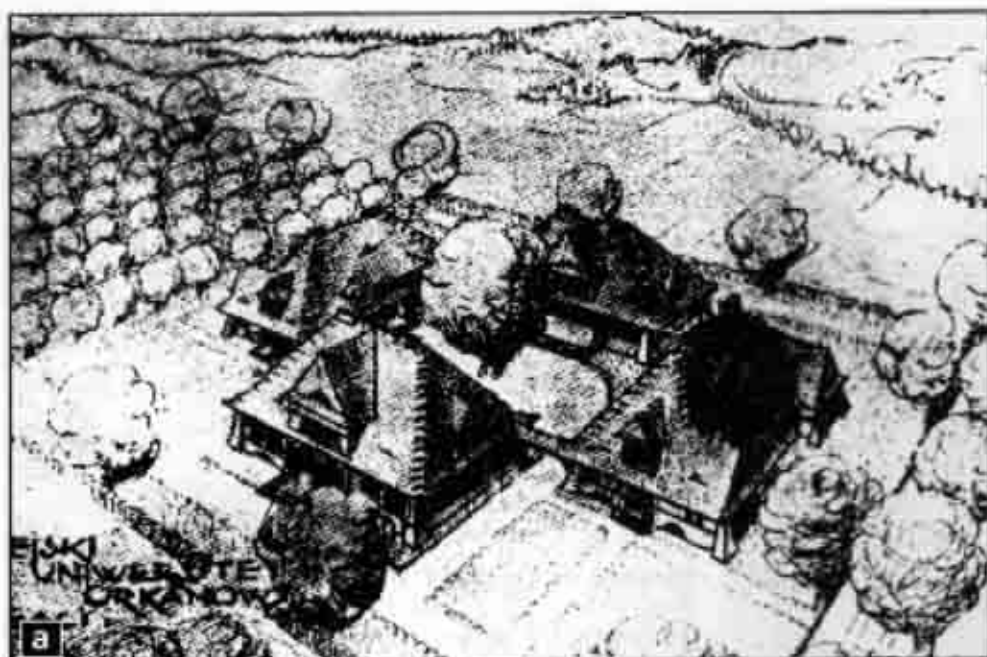
SCHRO- NISKO NA HALI GĄ- SIENICOWEJ

PROJEKT DREWNIANEGO SCHRONISKA NA HALI GĄSIENICOWEJ, 1914.

Opracowany w Nałęczowie. Parterowy, drewniany budynek na kamiennej podmurówce, z mieszkalnym poddaszem, konstrukcji zrębowej, łączący elementy stylu alpejskiego z dekoracyjnymi motywami zakopiańskimi i "dworskowymi". Opracowany może w związku z rozważaną przez Towarzystwo Tatrzańskie możliwością wybudowania schroniska nad Czarnym Stawem im. Mieczysława Karłowicza, kompozytora i taternika, który zginął tu 8 II 1909; protesty ze strony działaczy ochrony Tatr spowodowały zaniechanie tych planów. Nie zrealizowany.

rysunek przekazany do MAWO, zaginiony (lot. C)





WIEJSKI UNIWERSYTET W GACI

GAC pod Przeworskiem.

WIEJSKI UNIWERSYTET LUDOWY im. WŁADYSŁAWA ORKANA (inaczej Uniwersytet Orkanowy lub "Świetlisty dom")

Projekt 1934-35, realizacja częściowa 1935-37. Obecnie siedziba Spółdzielczego Uniwersytetu Ludowego im. Ignacego Solarza i Muzeum Ignacego Solarza. Wpisany do rejestru zabytków.

Uniwersytet założony w 1932 przez inż. Ignacego Solarza, po rozwiązaniu rok wcześniej Wiejskiego Uniwersytetu Ludowego im. Władysława Orkana w Szybach pod Krakowem. We wrześniu 1931 na zjeździe Kół Młodzieży Wiejskiej w Markowej koło Przeworska uchwalono oderwanie się od ZNP i utworzenie niezależnej szkoły chłopskiej - tzw. Nowych Szyb, pod kierunkiem Spółdzielni Rolniczej dla Prowadzenia Uniwersytetów Wiejskich, założonej w grudniu tego roku przez Stronnictwo Ludowe w Warszawie. Akcję propagowano na łamach "Wici", a prawne poparcie otrzymano z ZWM-Wici i SL. Jacek Bożydar, mieszkaniec Gaci i dawny wychowanek Solarza, oddał na potrzeby Uniwersytetu swój dom, gdzie m.in. mieszkali Solarzowie.

Budowę nowego domu planowano od 1931. W 1931 Koło Młodzieży złożyło do gminy w Przeworsku podanie o zezwolenie na budowę w Gaci, a 21 maja 1934 adwokat Bolesław Babski w imieniu Spółdzielni Rolniczej dla Prowadzenia Uniwersytetu Ludowego zawarł u rejenta w Przeworsku umowę kupna i morgi ziemi od Żyda Rusinka na Młynisku zwanym Gacią Cómą na wzgórzu oddległym o ok. 200 m od wiejskiej drogi, przy stoku prowadzącym do Rogoźna. Tego roku Solarz zwrócił się listownie do historyka i ludowca Franciszka Bujaka z prośbą o znalezienie architekta, który opracowałby projekt. Bujak złożył propozycję lwowskiemu architektowi inż. Stanisławowi Porębowiczowi, a po jego odmowie adwokat Babski i Zygmunt Załęski zwrócili się do Koszczyca, który zgodził się opracować projekt bezinteresownie na podstawie programu sformułowanego przez Ignacego Solarza. Prace nad projektem poprzedziła osobista wizyta Koszczyca w Gaci w celu zapoznania się z lokalizacją oraz z tradycjami miejscowego budownictwa. Okoliczności powstawania projektu przybliży list Zygmunta Załęskiego do Zofii i Ignacego Solarzów:

"Szanowni! Byliśmy wczoraj z Niecką i Babskim u Witkiewicza. Zasadniczo zgodził się, o cenę nie pytaliśmy, mówiliśmy ino, że liczymy na przystępne warunki ze względu na cel i jego do wsi sentymenty. Ale zgłaszając zamówienie nie umieliśmy dobrze wszystkiego mu wyłożyć. Naprzód plan parceli budowlanej i położenie jej wobec smu świata. Nadesłany przez Was plan ma Mierzwinska i nie pamiętam, czy tam była wskazana północ. Planik jest konieczny dla usytuowania budynku i rozkładu wewnętrznych pomieszczeń. Dalej konieczne jest sformułowanie dokładne potrzeb. Znany on jest

podobno ze swej drażliwości na tem tle, a ponieważ chodziłoby o plan całości, bądźcie łaskawi ustalić ogół potrzeb, dzieląc je na 2 etapy budowy - pilne i mniej pilne oraz wskazując grupy pomieszczeń, które stanowią winny ograniczenie wiążące się całości. Mówiliśmy mu, że przewidywalimy dwa oddzielne budynki - uczniowski i dyrektorski, gdyby jednak znalazło się rozwiązanie w jednym budynku stawianym etapami, byłoby łatwie, ale decydujący głos w tej sprawie pozostawiamy Wam. Orientując się ogólnie, dyktowaliśmy sypialnie na 40-50 osób, jadalnię, kuchnię, pralnię, salę wykładową, świetlicę (może biblioteczkę-czytelnię?), mieszkanie dyrektorskie, dwa małe mieszkania dla nauczycieli oraz mieszkanie dla gospodyni-kucharki i dla pomocy gospodarczej. Przewidywalimy również wyzyskanie poddaszy na pomieszczenia mieszkalne. Czy może być dom piętrowy? - byłby jeden tylko dach na dwie kondygnacje. Pójdziemy jak najbardziej na rękę Waszym życzeniom, bądźcie łaskawi zgłosić zapotrzebowanie. Chodzi również o wyjaśnienie, czy należy przewidywać budynek gospodarczy i jak, by można go było oznaczyć przy rozkładzie placu. Dalej proszę o wyjaśnienie, czy może być dostarczony większy kamień na cokół. Wydobywany "porzta" na Chodakówce nadaje się tylko na fundamenty - do ziemi, nad ziemię zaś potrzebny byłby kamień większy - lupany. Od tego zależało by i projekt i wykaz materiałów. Również należy wyjaśnić sprawę pokrycia dachu - gont czy dachówka. Pod dachówką potrzebne jest mocniejsze wiązanie dachowe, gont trzeba impregnować. Czy jest tam blisko dachówka? Chodzi mu również o określenie rodzaju gruntu i podglebia dla ustalenia głębokości fundamentów. Prosi również, dla ewentualnego wyzyskania różnicy poziomów, o podanie w przybliżonym prze-

kreju całego zbiorca - od szosy do szczytu wzdłuż osi drogi do Rogoźna, rozumie się z uwzględnieniem przede wszystkim, przekroju parceli.

Zaproponowaliśmy mu, aby pojechał na miejsce dla zorientowania się osobiście. Gotów jest jechać, gdy nie będzie śniegu; obiecałem więc zawiadomić go, kiedy śnieg zginie i u Was - u nas bowiem tu nie ma go już od paru tygodni. Pytał również o fotografie miejscowego budownictwa. Czy piasek będzie rzeczny, czy kopalny? Tyle od Witkiewicza - będziemy oczekiwali pilnej odpowiedzi.

Pierwszym budynkiem ze względu na lasowanie wapna winna być studnia. Czy można ustalić punkt już teraz? Czy należy poczekać na ogólny rozkład placu. A może dałoby się zlaśować wapno nad rzeczką, a później dowieźć do hudoży? Warto to rozwiązać teraz, gdy jest więcej czasu.

W kasie mamy gotówkę 7 200 zł. Do końca czerwca gwarantują za 10 000. Będzie więc, że można budować i na dach starczy.

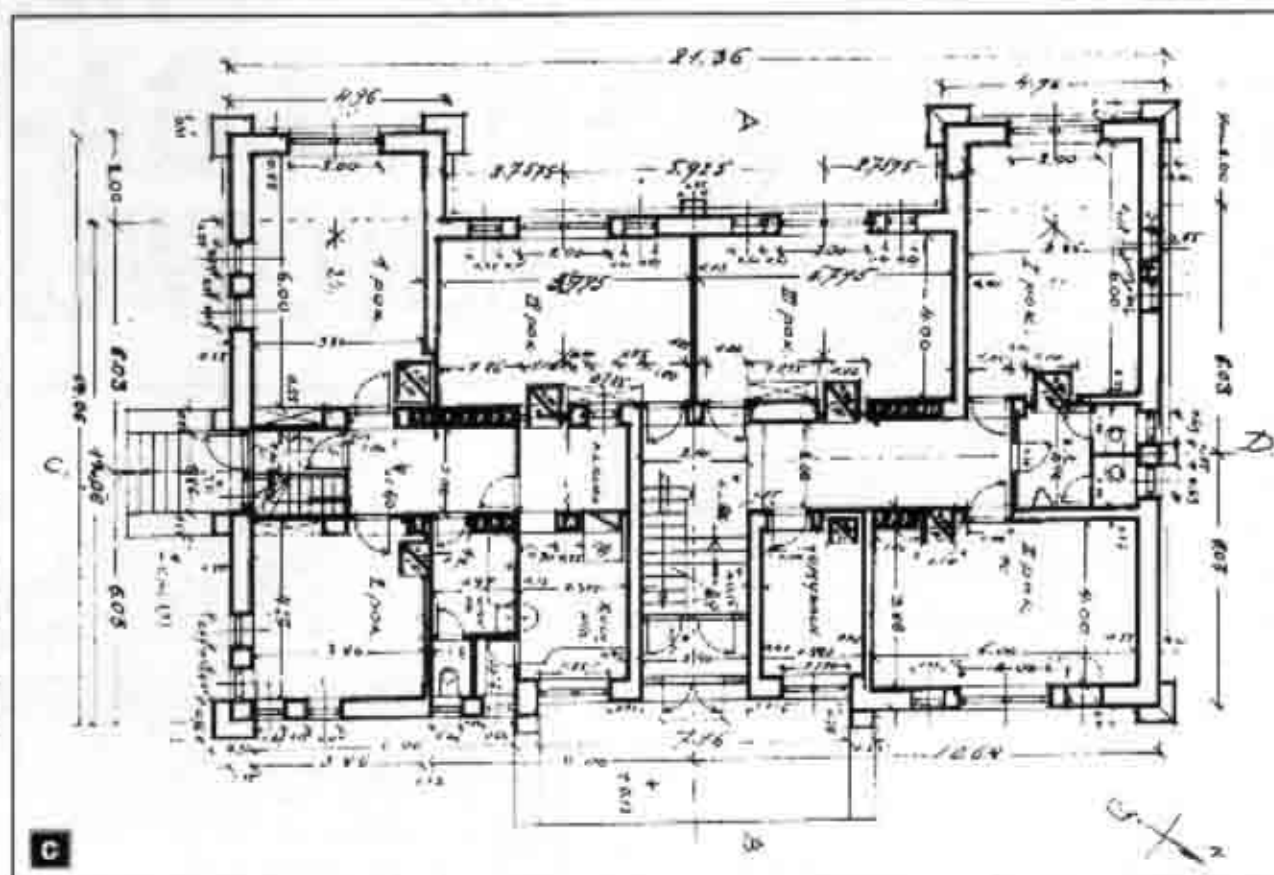
Nie rozumiem, przyznaje się, ostatniego waszego listu w punkcie dotyczącym kupna ziemi "dla" Miejscowego Komitetu przez najbliższą okolicę. Czy hipoteczny właściciel ma być Miejscowy Komitet? Stworzyłoby to poważną formalną trudność dla zaangażowania funduszy udziałowych. (...) Pieniądze na akc. przywiezie Babski, na budowę prześlemy na Wasze konto w PKO. Serdeczne pozdrowienia

Załęski Zygmunt

18.2.34 r.

P.S. Czy Żyd chce dalej sprzedać i ile chce za swój plac? Może byłoby mniej aktów. Wam wszystko jedno, gdzie ślania."

3 czerwca 1934 odbyło się spotkanie Komitetu



Organizacyjnego Budowy z udziałem Babskiego i Koszczyca, na którym opracowano ideowe założenia inwestycji, wzorowane na gruntwin-gowskim modelu wiejskich uniwersytetów ludowych w Danii. Program architektoniczny przewidywał budowę czterech budynków ustawionych na najwyższym wzniesieniu nad wsią, w czworobok wokół prostokątnego dziedzińca, nawiązując tym układem do tzw. zagród z rynkiem charakterystycznych dla regionu gackiego. Pośrodku dziedzińca lipa otoczona ławeczką oraz kamień pamiątkowy. Od zach. i wsch. dwa budynki mieszkalne, od pn. budynek gospodarczy (tzw. gospoda) z jadalnią, kuchnią, pralnią, spiżarnią, przed nim zewnętrzna piwnica i studnia z kołowrotem, od płd. budynek główny (tzw. Uczelnia) z izbami wykładowymi, biblioteką, salą wykładową, świetlicą wiejską i izbami lekcyjnymi; na dachu tego największego budynku planowano umieszczenie solarium. Wzdłuż północnej granicy parceli dwa niewielkie budyneczki drewniane i ustępów. Na tyłach sad owocowy. Całość obsadzona żywopłotem z ligustru i dębami na narożach.

"Styl domu" wydumali "Chrzestny z architektem nie był jakim, bo samym profesorem Janem Witkiewiczem. Wędrowali obaj po Gaci i okolicznych sąsiednich wsiach, oglądali stare domy, badając najdrobniejsze nawet szczegóły ich architektury. Potem Witkiewicz z tych różnych fragmentów, czasem drobnych, podpatrzonych w ciekawych starych domach, opracował plan pięknej budowy. Jej styl tutejszy, sosowany w drewnie, przeniósł na kamień i cegłę, bo dom miał być niezniszczalny, wieczny..." - pisała z patosem Zofia Solarzowa w swych wspomnieniach.

Z całego zespołu zrealizowano jednak tylko zachodni budynek mieszkalny i ustępy. Projekt wykonał Koszczyk nieodpłatnie w swojej warszawskiej pracowni w końcu 1934 i początkach 1935 roku, oraz w Rabce (niektóre rys. dat.: Rabka-Zdrój, D.15.III.35, Warszawa, D.20.II.1935). Przedłożony Zarządowi Gminy Gac przez wójta gminy Antoniego Adamczaka, zatwierdzony został 1 lutego 1935. 14 maja 1935 roku na hipotecznej parceli nr 807/15 piętnasto-osobowa grupa młodzieży z gackiego Koła Wici zaczęła prace ziemne pod fundamenty, zaś 2 czerwca w niedzielę o godz. 16 odbyła się uroczystość "położenia wianków pod węgiel" budynku i wmurowania aktu erekcyjnego podpisanego przez wszystkich uczestników. Budowę kierował inż. A. Kryński, pracami murarskimi - majster Józef Wilk z Siedleczki z synem Janem, którzy nadzorowali prace prowadzone w systemie dobrowolnego uczestnictwa działaczy i słuchaczy Uniwersytetu. W 1935 roku rolnicy z czterech powiatów bezinteresownie dostarczyli na budowę ponad 1200 turmanek do zwózki materiałów budowlanych i przepracowali przy jego budowie ponad 1700 dni roboczych. Pieniądze na zakup materiałów budowlanych uzyskiwano z kwoty, ze sprzedaży pocztówek-cegiełek z fotografią "Zakładanie fundamentów pod pierwszy dom" i rysunkiem kompleksu budynków Uniwersytetu w Gaci, autorstwa Koszczyca (1934), drukowanych w Warszawie; cegiełki dołączono też do egzemplarzy "Wici" ze szczegółowym zestawieniem potrzeb związanych z budową. Kierownik teatru ludowego w Markowej koło Gaci, Mieczysław Flejszar, napisał poetycką opowieść o budowie Uniwersytetu, a sumy uzyskiwane z jej wystawienia w całym kraju przekazywano na rzecz komitetu Budowy.

We wrześniu 1935 dom w stylu zmodernizowanej zakopiańszczyzny, murowany z cegły, tynkowany, na wysokiej podmurówce z



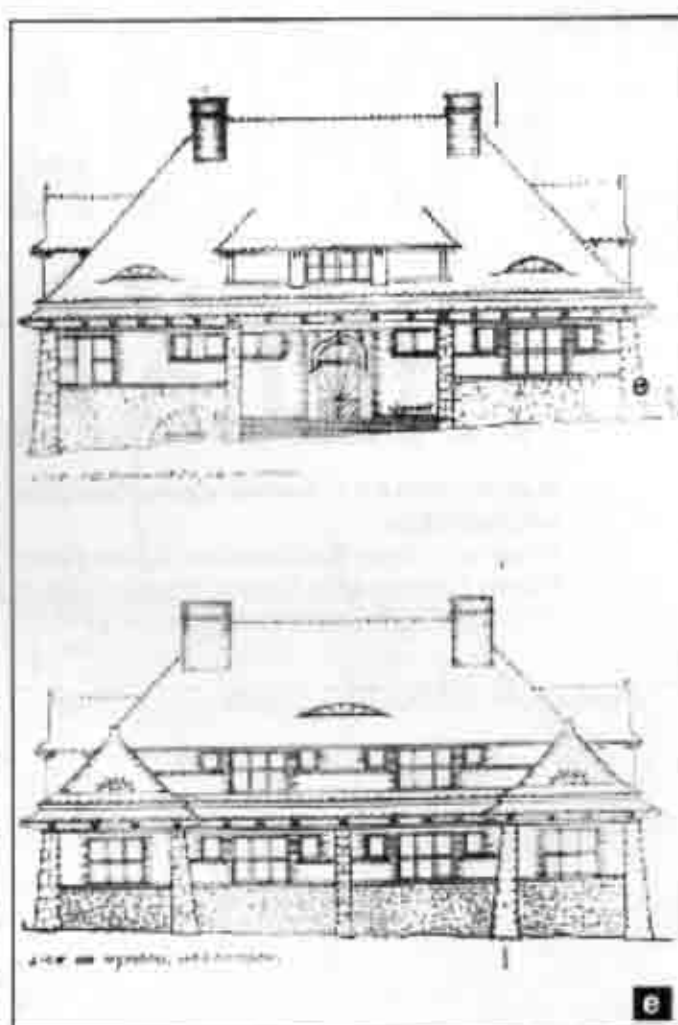
kamienia łamanego, z wysokim dachem krytym dachówką, był ukończony w stanie surowym. 29 listopada 1935 odbyła się uroczystość sadzenia lipy na dziedzińcu przed domem, oliwrowanej przez Gacoka z Kosiny; pod lipą zakopano zalakowaną butelkę z aktem sadzenia. Przed domem wystawiono też maszt flagowy ozdobiony "Krzywą" - symbolem "wiciowców" (nie zachowany). W sierpniu 1936 zamieszkali w nowym budynku Solarzowie, a 3 listopada zaczęto zajęcia na pierwszym kursie.

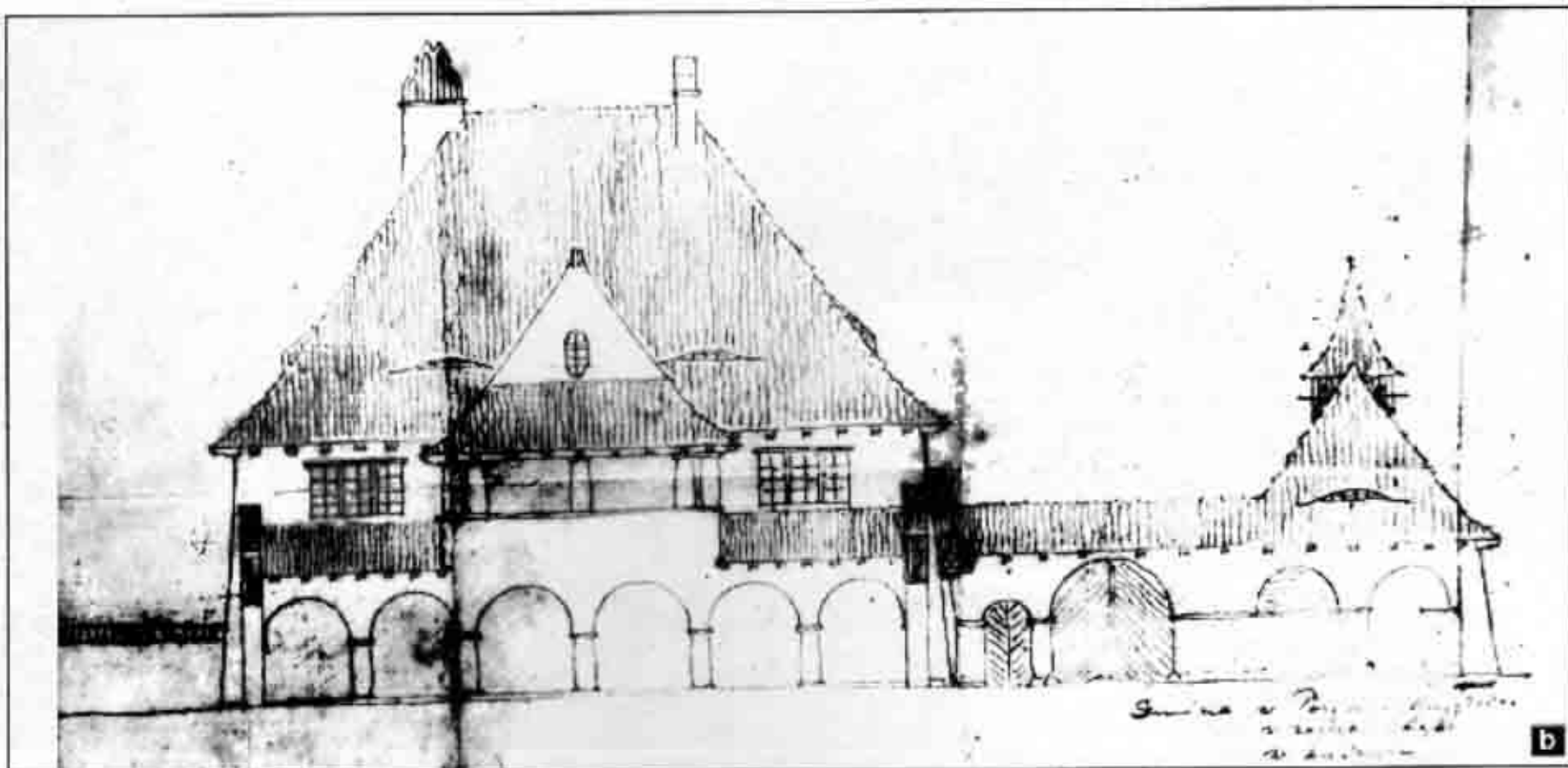
W czerwcu 1936 roku, Leon Kruczkowski wychodząc z próby "Kordiana i chłama" odbywanej w teatrze ludowym w pobliskiej Markowej, na widok oświetlonego budynku Uniwersytetu na Gackiej Górze nadał mu nazwę "Świetlisty Dom". Nazwa przyjęła się jako symboliczne odniesienie do dydaktycznej roli Uniwersytetu Orkanowego i jego powiązań z polityczną orientacją "wiciowców".

W 1946 Uniwersytet przemianowany na Uniwersytet Ludowy Chrzestnego Solarza; w 1951 budynek przejęty przez państwo i oddat systematycznie dewastowany najpierw przez szkołę podstawową (do 1961), w 1961-86 przez dzikich lokatorów; w początkach lat osiemdziesiątych wymieniono piec na centralne ogrzewanie. Od 1986/87, w związku z reaktywowaniem w 1985 Spółdzielczego Uniwersytetu im. I. Solarza, placówka przejęta przez tę instytucję i prowadzona wraz z Muzeum - izbą pamięci Ignacego Solarza. W 1987 na skutek zawalenia się stropów wymiana na nowe. Założono elektrownię wiatrakową. W 1989 powstał Społeczny Komitet Odnowy i Rozbudowy Wiejskiego Uniwersytetu Ludowego im. Ignacego Solarza w Gaci, mający na celu rewaloryzacje istniejącego budynku oraz realizację pełnego kompleksu według pierwotnych założeń Koszczyca; pieniądze na ten cel - wzorem pierwszych budowniczych Uniwersytetu - uzyskane są m.in. ze sprzedaży ulotki cegiełki z rysunkiem Koszczyca z 1934.

MAW:

- Nr III b.122(1); Wiejski Uniwersytet Orkanowy w Gaci, widok ogólny, rys. sygn., dat. 1934 (fol. A)
- Archiwum Spółdzielczego Uniwersytetu Ludowego w Gaci
- Rzut parteru, rys. (fol. C)
- Elewacja główna i tylna, rys. (fol. E)
- Instytut Sztuki PAN
- Elewacja tylna i boczna, fot. W. Wolny, IS PAN (fol. B)
- Elewacja główna, fot. W. Wolny, IS PAN (fol. D)
- Drzwi wejściowe w stylu zakopiańskim, fot. W. Wolny, IS PAN (fol. F)





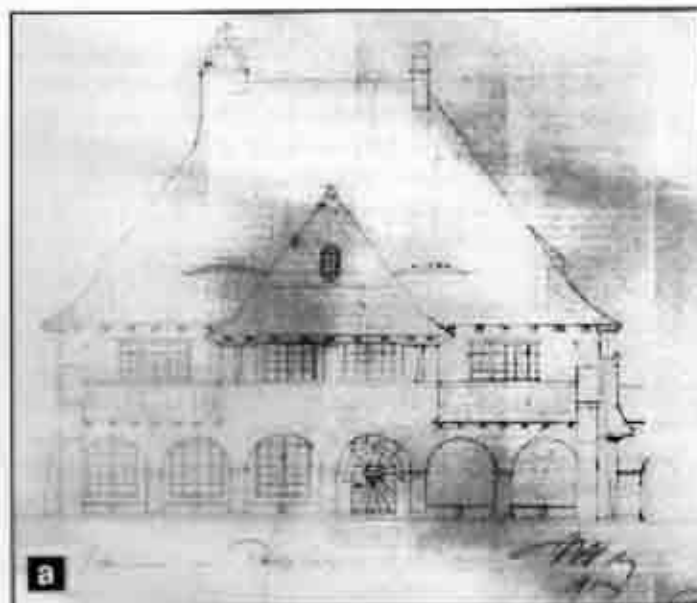
POREBA WIELKA

**POREBA WIELKA k. Zawiercia pow. Oświęcim,
woj. katowickie**

Domy mieszkalne dla robotników, Ratusz-Gmina
i Dom Dyrekcji przy fabryce "Poreba", 1910,
1913-15. Projekty opracowywane od 1910 (7),

zrealizowane częściowo w 1913-15 w stylu
dworowym z elementami stylu zakopiańskiego,
nawiązującymi zapewne do stylistyki domu
mieszkalnego "w stylu staropolskim" z kamienia
i drewna, zaprojektowanego według wskazówek
inwestora przez Stanisława Witkiewicza w
czerwcu-sierpniu 1907 dla właściciela fabryki
K. Lubomirskiego. Ratusz-Gmina nie zrealizo-
wany, znany z jedynych zachowanych projektów
dla Poreby. Na Wystawie Architektury Lublin
1923 wystawiono projekt elewacji głównej
Ratusza-Gminy w skali 1:100.

MAW:
- nr III b 133/22: Gmina w Porebie, fasada, rys. ol., kalka, sygn.
i dat. 1913, skala 1:100, wym. 39 x 14 cm (fol. A)
Muzeum Tatarskie Zakopane
- nr SG14/CM7: Gmina w Porebie, elewacja, rys. ol., kalka,
sygn. z dopiskiem ol.: "gmina w Porebie-Mrzygłódz w
Zagłębiu Dąb. w budowie" fot. B.

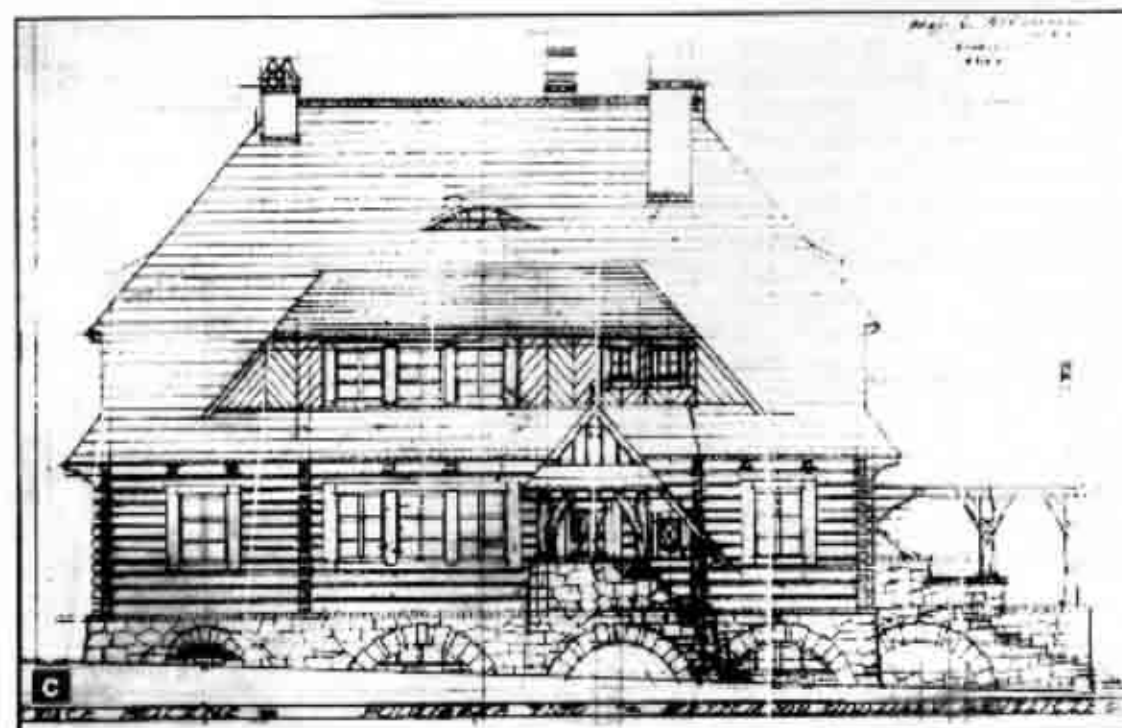
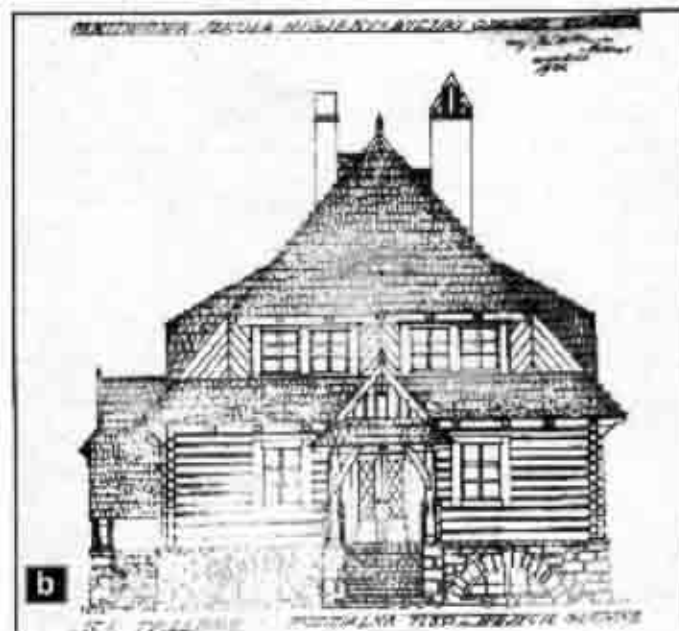


PANSTWOWA SZKOŁA HIGIENY

**PROJEKT PAŃSTWOWEJ SZKOŁY HIGIENY
(inaczej WIEJSKIEGO OŚRODKA ZDROWIA),
1928.**

Drewniany na kamiennej podmurówce,
konstrukcji zrębowej, łączący elementy art deco
ze stylem zakopiańskim.

MAW:
- nr III b 130/1: Państwowa Szkoła Higieny - Wiejski Ośrodek
Zdrowia, wież boczna, wejście do Oddziału Ginekologicznego, ol.,
kalka, sygn. i dat. 1928, skala 1:50, wym. 47 x 22 cm (fol. C)
- nr III b 130/2: j.w. like przednie, wejście główne, sygn. i dat.
1928, skala 1:50, wym. 1 x 12 cm (fol. A)
- nr III b 130/3: j.w., like tył, ol., kalka, sygn. i dat. 1928,
skala 1:50, wym. 30 x 11 cm (fol. B)
- nr III b 130/4: j.w., like przednie, wejście główne, sygn. i dat.
1928, skala 1:50, wym. 29 x 37 cm.



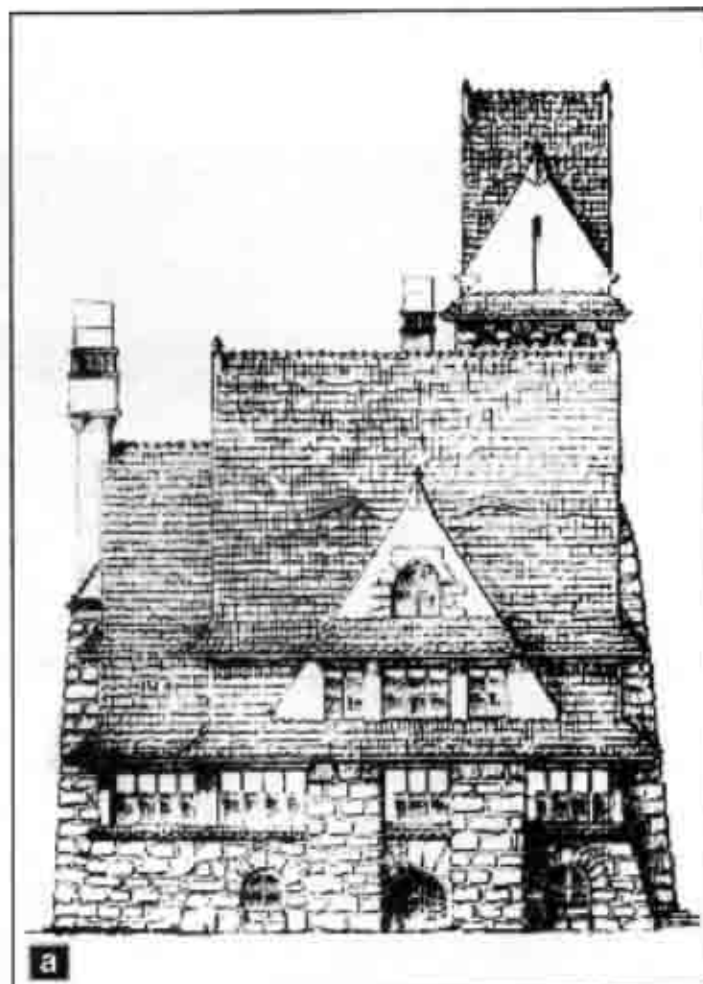
RATUSZ W ZAKOPANEM

PROJEKT RATUSZA W ZAKOPANEM, 1931

Wykonany w kwietniu/maju (?) w ciągu pięciu dni na drugi otwarty konkurs na ratusz w stylu zakopiańskim, rozpisany - z inicjatywy Koszczyca (inicjatywa zgłoszona przez niego w artykule "W sprawie stylu zakopiańskiego" z 7 I 1931) - przez Urząd Miasta Zakopane za pośrednictwem Koła Architektów w Krakowie, z lokalizacją obiektu przy ul. Orkana. Według Koszczyca, "jeżeli Zarząd Miasta chce i może postawić "dom miejski" - ratusz okazalszy i porządný, większy murowany dom o charakterze domów w stylu zakopiańskim rozwiązany, to należałoby ogłosić publiczny konkurs dla architektów całej Polski; zastrzec, że ratusz ma być w stylu zakopiańskim rozwiązany, w kamieniu i cegle. Dalej zdawałoby się, że należałoby mieć piękną ambicję, by ten ratusz stał się chlubą i zaczątkiem nowej ery Zakopanego, by całe urządzenie wewnętrzne i wszystkie szczegóły wykończenia były dziełami sztuki w stylu Podhala. Czy to nie byłaby zdrowa ambicja? Architekci polscy w ogromnej masie pokazali, że chcą i umieją tworzyć po polsku, więc sądzę, że pomimo pozornego zajęcia się przetrwaniem starożytnego modernizmu, znalazłaby się niejedna tego nowożytna praca odpowiednia dla Zakopanego, a może nawet rozwiązująca w znacznej mierze problemy stylu zakopiańskiego. Inni artyści, najwybitniejsi plastycy, na najróżniejszych polach wciąż tworzą po polsku. Jakąby można stworzyć jednolitą całość, nawet w granicach prelimitowanych wydatków! Piszę to wszystko w nadziei, że może z moimi rzeczowymi wywodami zechce się zapoznać Rada Miejska, pan burmistrz, p. inż. Pirgo, jako naczelną miejską władzę budowlaną, Związek Przyjaciół Zakopanego, Związek Podhalań i może zdołam, wynikającym z wieloletniej pracy znajomości sprawy, entuzjazmem dodać bodźca do powzięcia wreszcie stanowczej decyzji i postawienia sprawy stylu zakopiańskiego w Zakopanem na właściwym miejscu. Podhale musi podtrzymać honor wszystkich tych wartości, które daje wciąż Polsce". Rozpisany konkurs budził jednak wątpliwości co do efektów: "Pisze mi p. Wesołowski, że Rada Gminna w Zakopanem rozpisala nowy konkurs na ratusz, dając za warunek "stylowość", że jednakowoż nagrody są tak niskie, iż nie ma nadziei, aby wybitni architekci, o ile nimi kierować nie będą ideowe pobudki, tym konkursem się zainteresowali. (...) - pisał Jan Gwałbert Pawlikowski do Koszczyca (Zakopane 21 IV 1931, MAWr nr III a 434/4).

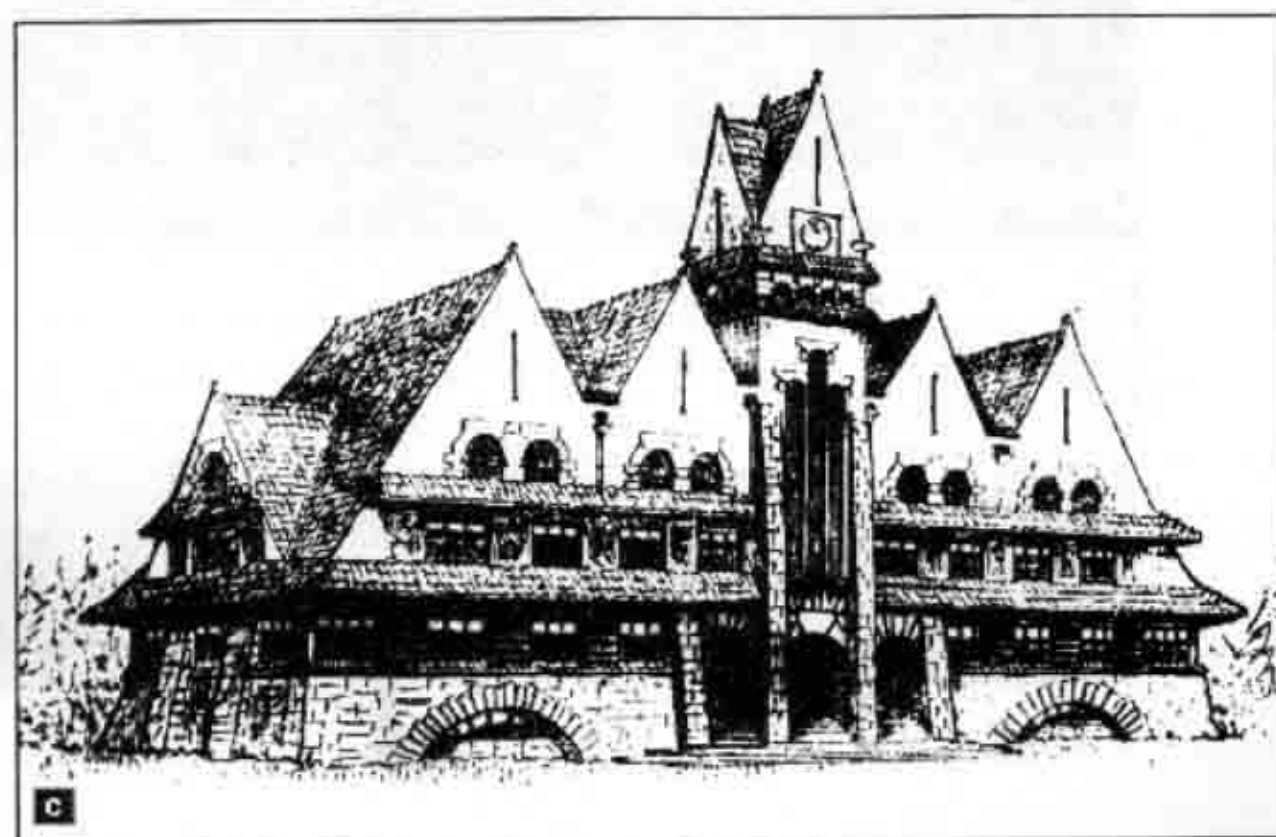
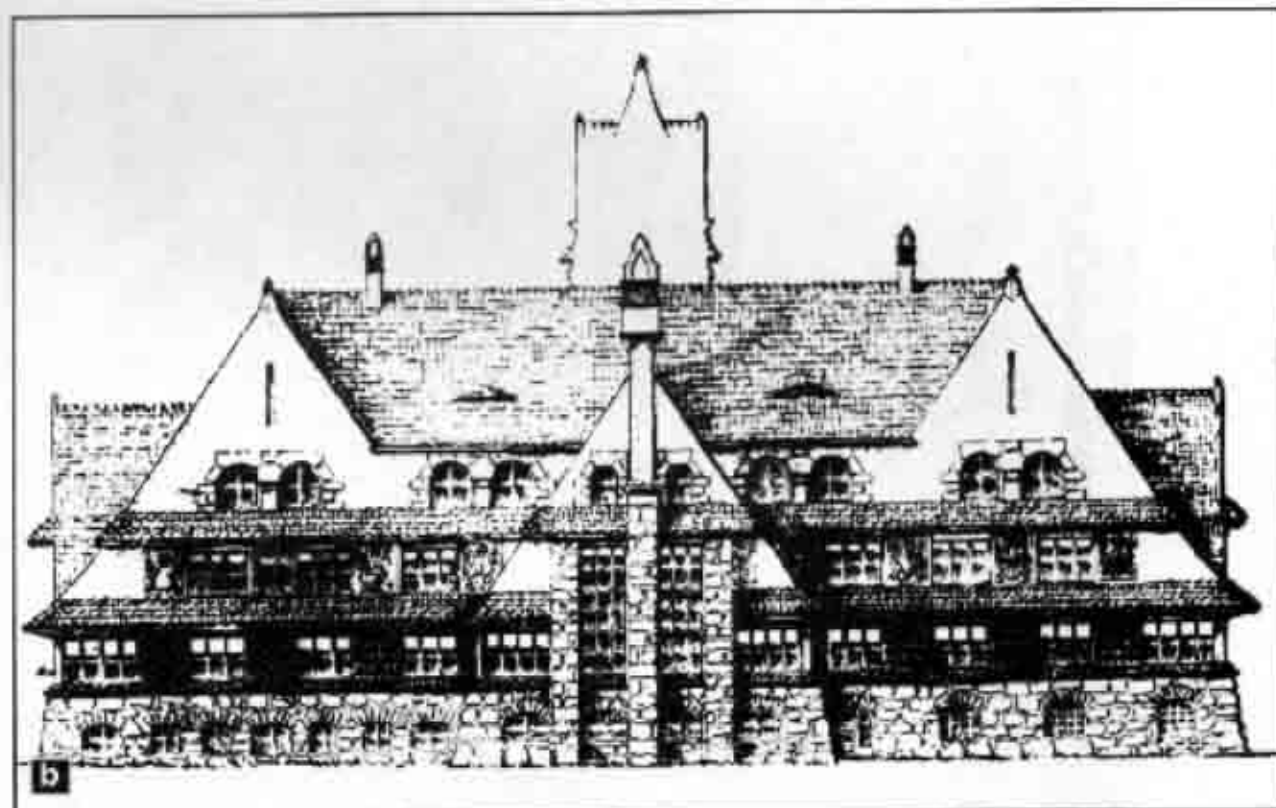
Projekt Koszczyca przewidywał obiekt murowany z kamienia, w stylu zakopiańskim, zgodnie z warunkami konkursu. Nagrodzony w czerwcu 1931 pierwszą nagrodą *ex aequo* z projektem architektów Franciszka Mączyńskiego i Henryka Góreckiego z Krakowa (2100 zł podzielone między trzech autorów; przypadające na Koszczyca 700 zł otrzymał 20 VII tr.) i skierowany do realizacji z uwzględnieniem poprawek "(...) ponieważ posiada znaczne braki i nie odpowiada warunkom konkursu". Ponieważ Koszczyc zastrzegł sobie wyłączne prawo dokonywania wszelkich zmian w projekcie oraz nie zezwolił na dokonywanie jakichkolwiek zmian w czasie realizacji, burmistrz Zakopanego Leopold Winnicki zaproponował mu autorskie poprawki w myśl wskazówek sądu konkursowego, "(...) po- czem, gdyby Rada Miejska projekt W Pana zaakceptowała, oddano by Panu opracowanie

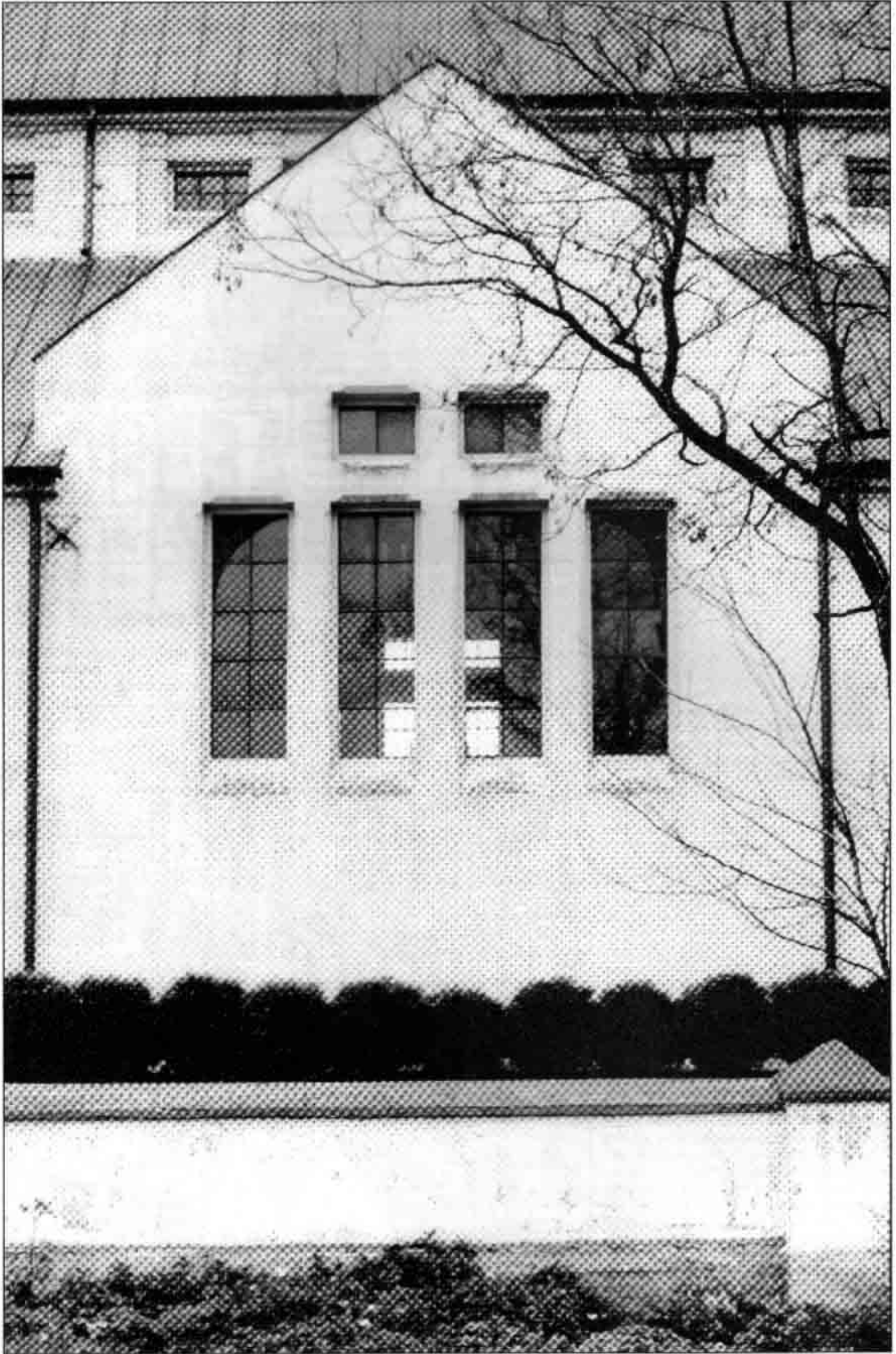
szczegółowego projektu za kwotę 2000 zł". Na posiedzeniu Rady Miejskiej Zakopanego 26 IV 1931 uchwalono ograniczenie kosztorysu inwestycji do 300 000 zł oraz postanowiono, że ze względu na brak pozytywnego rozstrzygnięcia dwóch otwartych konkursów, projekt ratusza zostanie wykonany z urzędu. O opracowanie fasady zwrócono się do Koszczyca (MAWr nr III a 435/I). Koszczyc w odpowiedzi z 6 lipca 1932 stwierdził iż, pomimo, że "zawsze z zasady odmawia opracowywania fasad na narzuconym z góry planie, uważając taki sposób projektowania za niezgodny z elementarnym pojęciem twórczości architektonicznej", wstrzymuje się z ostateczną decyzją do czasu, aż Urząd Miejski nie przysle mu opracowanych rzutów z zaznaczeniem przeznaczenia sal i rodzaju meblowania (MAWr j.w.). Ostatecznie do wykonania projektów nie doszło. 20 lipca 1931 Koszczyc zwrócił się do burmistrza Winnickiego z prośbą o zwrot swych projektów konkursowych w celu ich zreprodukowania. Projekty te nie zachowały się i znane są jedynie z reprodukcji.



Muzeum Tatrzańskie, Zakopane:

- nr AF/7728/II 015: Fot. arch. Ratusza w Zakopanem, elewacja boczna (fot. A)
- nr AF/7729/III 019: Fot. proj. Ratusza w Zakopanem, elewacja tylna (fot. B)
- nr AF/7727/II 019: Fot. proj. Ratusza w Zakopanem, lice od ul. Orkana (fasada), skala 1:100 (fot. C)







ARCHITEKTURA POLSKA XX WIEKU

PSARY koło TURKA
 Kościół parafialny pod
 wezwaniem Nawiedzenia Matki
 Boskiej budowany 1911-1912

ZDJĘCIA
 PIOTRA ŻYCIŃSKIEGO

Strony 20 · 21 · 23 · 25 · 27 · 29 · 30 · 31 · 32

MARTA LEŚNIAKOWSKA

Rozpoczynamy publikację obszernych fragmentów przygotowywanej do druku książki dr Marty Leśniakowskiej z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie pt. "Co to jest architektura?". Ze względu na ograniczoną ilość miejsca, pominięto przypisy i bibliografię.

1. CO TO JEST ARCHITEKTURA?

To kluczowe w całej refleksji architektonicznej pytanie jest chyba tak stare, jak sama architektura i przynoszące odpowiedzi tak różne, niejednoznaczne i zmienne, jak jej dzieje. Do dziś nie ma na nie odpowiedzi, historyk zaś staje w dodatku wobec deprymującego faktu, iż w perspektywie historycznej będzie miał do czynienia, jak się oblicza, z blisko dwoma tysiącami definicji. Co jak dotąd najpełniej zrekapitulował jeden z czołowych modernistycznych badaczy i teoretyków architektury, redaktor włoskiego pisma *L'Architettura* i były profesor na rzymskim Wydziale Architektury Bruno Zevi w monumentalnym hasle *Architecture* dla *Encyclopedia of World Art* (1959), porządkującym owe najróżniejsze definicje według systematyki problemowej i chronologicznej (z pozycji 1. kulturowych, psychologicznych i symbolicznych: architektura jako znak, symbol, itp., 2. funkcjonalnych i technicznych: przeznaczenie i materiał, 3. warsztatu np. formy architektoniczne, systemy porządkujące itp.). To podstawowe i klasyczne już dziś omówienie historycznych pojęć zostało jednak tak skonstruowane, by tworzyło tło dla prezentacji i analizy najpopularniejszej, niejako oficjalnej w całym XX stuleciu definicji architektury opartej na pojęciu przestrzeni i abstrakcji, której Zevi był gorliwym wyznawcą i propagatorem, i która kazała mu patrzeć na architekturę - i tę dawną, i tę nową - przede wszystkim z tego punktu widzenia (rozwiązał te problemy w książce *Super vedere l'architettura*, u nas znanej jedynie ze streszczenia). W naszej literaturze przedmiotu utrwaliła się zresztą z gruntu błędna informacja, jakoby to właśnie Zevi był twórcą definicji architektury jako sztuki przestrzeni (co upowszechnił u nas głównie Piotr Biegański w hasle *Architektura* zamieszczonym w Wielkiej Encyklopedii Powszechnej PWN z 1962 roku i do dziś nie zweryfikowanym). Za muzykologami, którzy mają dziś podobne problemy z odpowiedzią na pytanie, co to jest muzyka (zob. np. polskie wydanie świetnej książki Carla Dahlhaus i Hansa Heinricha Eggebrechta, *Co to jest muzyka?*, Warszawa 1992), można powiedzieć tak: nikt nie wie, co to jest architektura, lub też: każdy wie to na swój sposób i tylko dla siebie. Pogląd, iż jest to pojęcie "pierwsze", nie wymagające definiowania (wysnuty być może z nie w pełni zadowalających już dziś, w epoce post-modernizmu, doświadczeń teoretyków i historyków), jest oczywiście jedynie wygodnym unikiem, który nie zwalnia nas bynajmniej od podejmowania coraz to nowych prób szukania odpowiedzi na to pytanie.

2. ARCHITEKTURA JEDNA CZY WIELOŚĆ ARCHITEKTUR

W ślad zatem za muzykologami, którzy w stawianiu pewnych pytań natury ogólnej dalece wyprzedzają, jak wolno sądzić, dzisiejszych historyków sztuki i architektury (przynajmniej w Polsce), wypada najpierw zapytać, czy istnieje "architektura po prostu" - jedna i powszechna, posiadająca jedną historię? Kłopoty historyka architektury są pod tym względem identyczne z tymi, jakie mają historycy muzyki. Ale ci przełamali impas przez wyeliminowanie - a przynajmniej propozycję wyeliminowania - jednego uniwersalnego pojęcia muzyka (w liczbie pojedynczej) na rzecz liczby mnogiej. Jeżeli historyk architektury pójdzie tym tropem, uzyska podobną odpowiedź: jedna architektura to utopia, jak utopia jest idea jednej historii "po prostu", bo obciążona w tym samym stopniu nieokreślonością samego pojęcia architektura (czy świadomością, że jedna definicja normatywna jest niemożliwa), jak ideologicznymi implikacjami tej pojęciowej koncepcji historii powszechnej.

Jest rzeczą oczywistą, że jak w muzyce - wprowadzenie pojęcia wielości architektur złamie spetryfikowaną tradycję neutralizującego pojęcia jednej architektury, używanego w znaczeniu koniecznej "zasady regulatywnej". A więc także takiej, dzięki której możliwe staje się odróżnienie architektury od tego, co nią nie jest, oraz podtrzymanie wiary w to, iż pomimo różnorodności kultur architektonicznych istnieją wspólne im architektoniczne uniwersalia. Ale, podobnie jak w przypadku muzyki, nie należy tu tracić z pola widzenia, iż owa jedna "zasada" - będąca w istocie tym, co Ludwig Wittgenstein nazwał "zaczarowaniem przez język" (nazwanie czegoś architekturą może ją kreować) - jest dziełem kultury europejskiej; stworzone w śródziemnomorskim kręgu greko-lacińskim słowo-pojęcie nie istniało w kulturach pozaeuropejskich.

Pozostawiając na razie na boku kwestię, jak nazywano architekturę poza Europą (znów można powtórzyć za muzykologami, że tak jak tam, każda kultura sama określała sobie, co zamierza nazwać architekturą), w tradycji europejskiej pojawiało się ono w różnych regionach w różnym czasie. W Polsce, jak wiadomo, weszło w użycie w XI wieku, wraz z chrześcijaństwem, łaciną i budowlą kościelną jako desygnatem tego pojęcia. Według obowiązującej klasyfikacji od tego momentu zaczynają się u nas dzieje architektury, bowiem w odniesieniu do czasów przedchrześcijańskich można mówić jedynie o dziejach budownictwa, zaś pierwszy opis naszego dzieła architektonicznego dał nieznany z imienia benedyktyn pochodzenia zapewne francuskiego, Anonim zw. Gallem (pocz. XII w.), opisując po łacinie w najstarszej kronice polskiej, drewniany podcieniowy kościół w Spicymierzu nad Starą Wartą (d. pow. Turecki; nie zachowany). Ale - co warto podkreślić - bynajmniej nie dla jego walorów architektonicznych, lecz jedynie z racji rozgrywających się w nim wydarzeń o posmaku wręcz kryminalnym (opis wpleciony został w relację o napadzie Pomorza na arcybiskupa gnieźnieńskiego Marcina w 1107 r.).

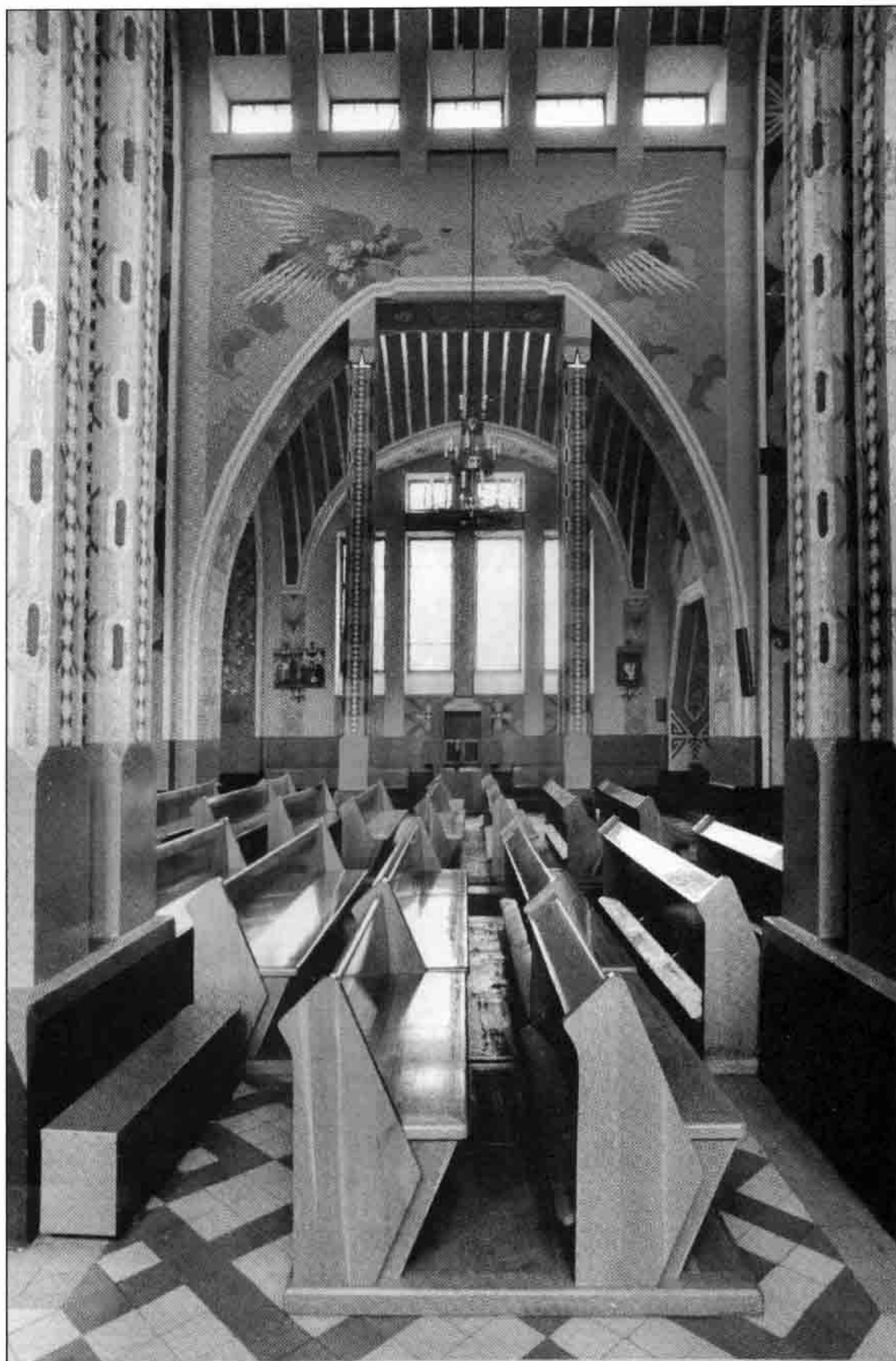
3. ZAWÓD: ARCHITEKT

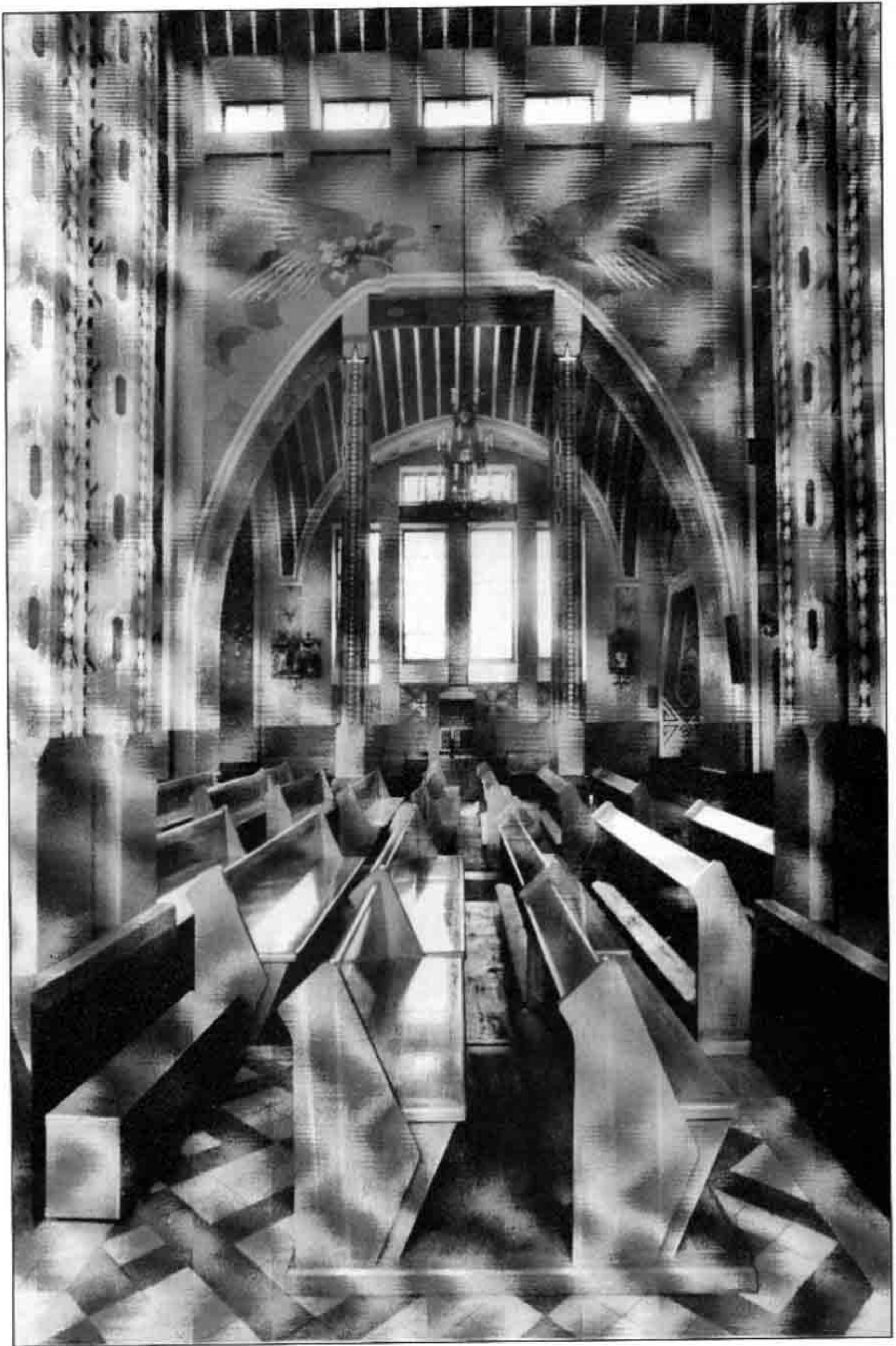
Jednak sama profesja architekta jako wyodrębnionego zawodu pojawiła się dopiero we wczesnym renesansie we Włoszech około 1450 roku, sto lat później we Francji (ok. 1550) i kolejne sto - w Anglii (ok. 1650, arch. Inigo Jones). We Włoszech sformułowana też została pierwsza nowoczesna definicja nowego zawodu (Alberti), zresztą na podstawie Witruwiusza "(...) dobrze będzie wyjaśnić, kim jest ten, kogo chcę nazwać architektem. Albowiem nie przedstawę ci cieśli, żebyś go potraktował na równi z budźmi najbardziej doświadczonymi w takich gałęziach wiedzy; ten, kto pracuje ręką, służy architektowi jedynie jako narzędzie. Architektem zaś nazwę tego, kto potrafi (...) zarówno w umyśle i duszy rozplanować, jak i w dziele utrwalić te wszystkie rzeczy, które (...) można (...) zastosować (...) do potrzeb człowieka", pojawił się termin *architetto* nadawany projektantom fortyfikacji kamiennych, oraz powstał pierwszy związek architektów-artystów, wyodrębniony z grup rzemieślników. Według Viollet-Le-Duca łacińskie słowo *architectus*, określające osobę posiadającą wyższe uzdolnienia do projektowania i budowania gmachów prywatnych i publicznych, zaczęło upowszechniać się w Europie dopiero od ok. 1550 roku, zaś u nas, zdaniem Zygmunta Kamińskiego, jeszcze w końcu XIX wieku w potocznej świadomości w ogóle nie funkcjonowało, powszechnie zastępowane terminem budowniczy; pojęcie architekt było definicją "abstrakcyjną, książkową, figurowało w nauce, w podręcznikach, encyklopediach i słownikach. Ale w potocznym życiu w świadomości przeciętnego warszawiaka i szerszego ogółu było "budownictwo", był "pan budowniczy", "pan inżynier", a nawet, jak to nieraz słyszałem "pan radca", bo w ten sposób przedsiębiorcy budowlani i majstrowie zwracali się do architektu. Trzeba było wielu lat, aby słowo architektura wraz z istotnym pokryciem jego treści przeniknęło do społeczeństwa i przyjęło się trwale" - stwierdzał Kamiński.

W społecznej hierarchii zawód architekta, tak jak artysty, w zasadzie aż po XIX wiek nie cieszył się nadmiernym poważaniem. Jest to oczywisty paradoks: szanowano architekturę za to, że jest podstawą wszystkich sztuk, ale nie jej twórców. Witruwiański ideał architekta-uczonego o wszechstronnej wiedzy i wysokich walorach moralnych, mieszczący się w humanistycznej koncepcji *uomo universale*, znany był co prawda z teorii, ale słowo *architectus* (architekt, budowniczy) miało dwójakie, silnie podbarwione etycznie znaczenie: jako autor, twórca, sprawca, lecz także intrygant, co nie było zresztą zupełnie bezpodstawne. W Polsce nowożytny lekceważący stosunek szlacheckich inwestorów wynikał z przynależności stanowej architekta do średniej warstwy mieszczaństwa (wykształcona w ciągu XVI w. cechowa struktura zawodowa jeszcze niekiedy aż w głąb XIX w. obejmowała architektów-projektantów, by przywołać chociażby osobę Szczepana Humberta, mistrza cechowego jako architekta starego typu). Stale obniżający się poziom rzemiosła budowlanego, działalność niekompetentnych architektów, różnych oszustów i aferzystów, nie









MARTA LEŚNIAKOWSKA

starszy - architekt cechowy). Do dziś podział ów usankcjonowany jest przez obowiązującą ciągle w naszej historii sztuki, choć już przestarzałą definicję architektury, ujętą np. w hasle *Słownika Terminologicznego Sztuk Pięknych* z 1969 roku, gdzie architektura określona jest jako "sztuka artystycznego kształtowania budowli; artystyczne kształtowanie wszelkich przestrzeni", przy czym zawarte w tym pojęciu elementy artystycznego wyrazu mają być owym wyróżnikiem wobec pojęcia budownictwa jako "raczej wiedzy praktycznej".

Separtowanie kreacyjnej roli architekta od wykonawczej rzemieślnika/budowniczego ma zresztą starą tradycję, związaną z pozycją architektury wobec sztuki. W liczących dwadzieścia pięć wieków dziejach europejskiego pojęcia sztuki architektura kilkakrotnie zmieniała swoje miejsce; w okresie tzw. starożytnym (V w. p.n.e. - koniec XVI w. n.e.), gdy obowiązywała definicja sztuki jako wytwarzania według reguł, a kryterium stanowił wysiłek fizyczny, systemy platoński i stoicki sytuowały architekturę (wraz z malarstwem i rzeźbą) wśród niższych i godnych pogardy sztuk *vulgares* (pospolitych, rzemieślniczych, w średniowieczu zwanych mechanicznymi). Przypomnijmy, że system Platona obejmował trzy rodzaje sztuk: 1. użytkowe, 2. wytwarzania, 3. naśladowania, a łącząc (1) i (2), tu sytuował architekturę, stolarstwo i rolnictwo. W systemie stoickim opartym na dwóch zasadach: a) pracy fizycznej (sztuki *vulgares*, pospolite lub rzemieślnicze) oraz b) wysiłku duchowym (sztuki *liberales*, wolne), architektura sytuowana była w obrębie grupy (a). Wprawdzie Cyceeron modyfikując system stoicki przesunął architekturę wraz z dwiema pozostałymi dyscyplinami do *liberales* (architektura zajęła teraz miejsce pośrednie w hierarchii, skoro architekt sam nie buduje, lecz tylko wskazuje, jak budować) - ale dopiero pod koniec XVII w. manierystyczny system Nicolas François Blondela usankcjonował tę klasyfikację, tworząc nowe pojęcie sztuk plastycznych (*ars, arti del disegno*) łączące malarstwo, rzeźbę i architekturę, gdzie kryterium była przyjemność wzbudzana przez piękno, zaś *disegno* oznaczał pomysł, koncepcję, projekt wyrażony w rysunku; stąd projekt architektoniczny był uznawany także za architekturę). Jego system - oddzielający owe sztuki zarówno od nauk (logiki i arytmetyki), jak od rzemiosł (pozostałej części dawnych sztuk mechanicznych), był, jak wiadomo, równoznaczny z narodzinami świadomości estetycznej jako ekspresji i otworzył drogę do stworzenia nowej nauki - estetyki (I poł. XVIII, Baumgarten) oraz nowego pojęcia sztuki jako wytwarzania piękna - przyjętego po opublikowaniu systemu Blondela przez Charlesa Batteux (1747) i obowiązującego generalnie do poł. XX wieku.

Nowy system Batteux siedmiu sztuk "sprowadzonych do jednej zasady" (które łączy to, że naśladowują naturę) utrwalił - obowiązującą w teorii do połowy XX wieku - pozycję architektury jako sztuki, co w konsekwencji pozwalało odpowiednio sytuować wiedzę o niej w systemie szkolnictwa artystycznego. Ale zarazem wprowadzało dodatkowy zamęt, gdy abstrakcyjne koncepcje estetyczne zderzały się z praktyką.

Nurt Cycerona i Albertiego sytuujący architekturę wśród sztuk, które nie wymagały pracy fizycznej, spowodował, że na poziomie teorii odróżniano ją bez większych kłopotów od budownictwa (projekt/kreacja - wykonawstwo/rzemiosło). W ślad za tym Alberti przeprowadzał taki oto zabieg aksjologiczny, w którego wyniku utożsamia się (racje wewnątrz) obiekt jako przynależny do architektury z punktu widzenia użytego materiału.

Ta renesansowa "materialistyczna" koncepcja klasyfikacji i stratyfikacji pokrycia budowlanego - której odpowiednikiem była nowa konwencja klasyfikacji dzieł literackich i artystycznych (styl wysoki, styl niski), przejęta z tzw. teorii trzech stylów i tzw. koła Wergiliusza retoryki starożytnej, a rozwijana w próbach od średniowiecza do XVIII wieku¹ - ma wyraźne pokrewieństwo z hierarchicznym schematem Witruwiusza trzech typów sceny teatralnej, w którym poważnemu klasycyzmowi (stylowi wysokiemu) sceny tragicznej przeciwstawiono trzecią, najniższą scenę Satyry (wizualizacją tejże był krajobraz naturalny z drewnianą/prymitywną architekturą).

W refleksji nad architekturą i badaniach nad jej dziełami taki antytetyczny podział przechował się jeszcze po dziś dzień.

Obiekt drewniany jest zatem częściej pojmowany jako budownictwo (rzemiosło), murowany jako architektura - i to na ogół niezależnie od kwalifikacji sylwowych i jakościowych (standardu wykonawczego). "Kto muruje, ten buduje" - pisał pseudo-Opaliński w połowie XVII wieku w pierwszym polskim traktacie architektonicznym, osadzając tym samym murowanie w wyższej klasie architektury, której przeciwstawił niższą klasę budownictwa drewnianego - co w dwieście lat potem usankcjonował *Słownik* Lindego, definiując czynność budowania jako stawianie budynku, "tak w ogólności jak szczególnie z drzewa (*hausu*)", a więc odróżniając ją od czynności murowania/stawiania murów. I mimo że np. w 1913 roku Kazimierz Rechowicz napisał *Przyczynek do badań nad architekturą drewnianą w Polsce* (Lwów 1913) (podkr. M.L.), chcąc w ten sposób przełamać wielowiekową tradycję uznawania za architekturę wyłącznie budowli murowanych, a w latach 30. próbowano nawet wprowadzić termin "architekci budowli drewnianych" na określenie niektórych cieśli

projektantów, to zarówno w języku potocznym, jak praktyce naukowej przekonanie o odrębności procesów rozwojowych architektury drewnianej i murowanej istnieje nadal. Tradycyjny podział kursu historii sztuki na te dwie izolowane części (utrwalony także w skądinąd bardzo nowoczesnej strukturze organizacyjnej Zakładu Architektury Polskiej PW Oskara Sosnowskiego, zał. 1922) obowiązuje do dziś w definicjach słownikowych i w układzie większości publikacji. Te ostatnie nadal separują problematykę drewna w rozdziałach o sztuce ludowej, nie mogąc, jak widać, przezwyciężyć starych przesądów, które chciały łączyć drewno jedynie z tradycją tak zwanej ludowej ciesiołki, folklorem i niskim stylem. Odwoływano się - i dziś to się jeszcze czasem czyni - do mitów i przesądów ukutych przez XIX-wiecznych folklorystów, którzy wyznaczali swój własny horyzont badawczy, i to ich poglądy, przemieszane z wiarą w determinizm technologiczny, prowadziły do wniosków tyleż pochopnych, co fałszywych, każąc sytuować drewno gdzieś na peryferiach krajobrazu architektonicznego, w niejasnej i ambiwalentnej sferze "ludowości" czy "pradawności". U nas właściwie dopiero Gerard Ciełek uświadomił czytelnikom najpopularniejszego po II wojnie podręcznika dziejów sztuki i architektury w Polsce (tzw. trójpolówki, 1965), iż prymitywizm konstrukcji drewnianej nie jest tożsamy z jej dawnością.

Co ciekawe, akceptując biernie segregację na drewno i mur, budownictwo i architekturę, nie dostrzegano - a może nie chcieli dostrzegać - oczywistego dysonansu z praktyką, gdy od nowożytności najwybitniejsi architekci projektowali z równą biegłością w obu materiałach i nie czynili bynajmniej żadnych tego rodzaju rozgraniczeń (by przywołać np. Ghisleniego, czy pracującego w Polsce jednego z najnowocześniejszych architektów XVII-wiecznej Europy, Tylmana van Gamrena). Ten skądinąd znany i przebadany już problem dotyka także kwestii adresata/odbiorcy i jego zmiennych historycznie reakcji na budulec, które ewoluowały od czystego pragmatyzmu (wiadomo, że np. w XVII i XVIII wieku drewniane pałace i dwory przeznaczone były dla najwyższych elit z królami włącznie, zaś nie co innego, jak czysty pragmatyzm kazał Janowi III Sobieskiemu skarcić swego architekta K. Humniewicza za to, że ten wzniósł mu budowlę solidniejszą i piękniejszą od planowanej, co króla więcej kosztowało), do wysublimowanego intelektualnie "ludomaniastwa" i "powrotu do natury" elit w XIX i XX wieku.

Wprowadzone w ciągu XIX wieku nowe technologie (żelazo, 1779, stal, żelbet - Monier, 1849) nie zmieniły tu zasadniczo niczego. Pojawienie się ok. 1800 roku tzw. nartu inżynierskiego (Durand) utrwaliło - choć na innej, nowej płaszczyźnie - podział na architekturę (projekt-kreacja; sztuka tworzenia budowli stosowanych i ozdobnych/pięknych) i budownictwo/inżynierię. To rozdzielenie kompetencji zawodowych między architekta-kreatora uprawiającego "sztukę zdobienia" i inżyniera uprawiającego "sztukę budowania/konstruowania" nie było jeszcze w pełni uświadamiane: przez cały XIX wiek i połowę XX z durandyzmem/inżynieryzmem, zrównującym wszelkie budowlane typy, rodzaje i technologie oraz traktującym architekturę/budownictwo z typowym dla takiej orientacji racjonalizmem i utilitaryzmem - konkurowała akademicka (artystowska) orientacja, posługująca się kategorią *decorum* jako kryterium nadrzędnym.

CO TO JEST ARCHI- TEKTURA

1. Koło Wergiliusza niejednako prowadziło w średniowieczu interpretację antycznej teorii trzech stylów, ujmowanych bądź jako 1. sposoby wypowiedzi, bądź 2. w kategoriach socjologicznych. Lwowski Wergiliusz analizowany jako najdoskonalszą ilustrację teorii trzech stylów i charakteryzowany przez zespół słów i obrazów dominujących w jego utworze: 1) styl wysoki - *trinitas* - tematy wznieśliwe (desygnty obrazowe: żołnierz, kazi, miasteczko, świątynia); 2) styl średni - *Glossa* - tematy okolicznościowe i humanistyczne (desygnty obrazowe: rolnik, pług, wół, rula, jabłko); 3) styl niski - *Basileus* - tematy powszednie, życie prostych ludzi (desygnty obrazowe: pastorek, owca, łaska, łaka, buk).



MARTA LEŚNIAKOWSKA

Powodowało to zamieszanie pojęciowe i nieostrość terminologiczną. "Ustalenie, gdzie kończy się budownictwo inżynierskie, a gdzie zaczyna architektura, stało się trudne" zauważył już w połowie XIX wieku architekt i teoretyk M.D. Wyatt patrząc na londyński Pałac Kryształowy J. Paxtona, zaś u nas Józef Ignacy Kraszewski (1860) wprost uważał budownictwo za sztukę ("Nie jest dziełem sztuki szalas (sic!) zbudowany od słoty i wichru, dopóki chłopiec, co go wznosi, nie czuje potrzeby ozdobić i uwiecznić tej kleci - chociaż budownictwo jest sztuką"), a Teofil Żebrowski w swym *Słowniku wyrazów technicznych dotyczących się budownictwa* (1883) stwierdzał po durandowsku, że architekt to "artysta budowniczy zdolny do pomysłów wszelkich budów", zaś architektura - wymiennie budownictwo - to sztuka budowania/tworzenia z wszelkich materiałów. Do dziś wyrażane jest przekonanie, że architekturą jest jedynie to, co posiada "plastyczną wartość formy", zaś dzieła owej formy pozbawione są tylko budownictwem/rzemiosłem lub czynnością budowania. Tej wierze - czy już wręcz zabobonowi - skłonni są ciągle podporządkowywać warsztat naukowy niektórzy badacze wczorajszej daty, choć już w latach trzydziestych w polskiej literaturze próbowano wprowadzić rozróżnienie na "budownictwo artystyczne" (którego zakres pokrywał się mniej więcej z architekturą - sztuką) i "budownictwo użytkowe" jako przynależne jedynie do kultury materialnej (Kornicki, 1930).

Równocześnie różne opcje aksjologiczne stymulowały odpowiednie kierunki i metody badań dzieł architektury bądź w ujęciu politechnicznym (historia konstrukcji), bądź akademickiej/uniwersyteckiej historii sztuki, która jako nowa dyscyplina naukowa (stworzona w pol. XVIII w.) porządkowała architekturę wedle nowych kategorii estetycznych (style, kierunki, piękno).

Do dziś problem architektura a budownictwo nie znalazł właściwego rozstrzygnięcia i np. jeden ze skrajniejszych "modernistycznych" historyków architektury u nas, Bohdan Lisowski, konstruując swoje systematyki architektury awangardowej nie wychodził poza estetykę pohegłowską i za architekturę uznawał jedynie te obiekty, które "legitymują się możliwie powszechnym uznaniem wartości artystycznych" (nie precyzując przy tym, co rozumie pod tym ostatnim określeniem). Świadomość nieostrości zakresu pojęciowego architektury i budownictwa - pogłębiającej się wobec zmian zarówno w samym krajobrazie architektonicznym, jak i poszerzających się horyzontach badawczych - doprowadziła do symptomatycznego uniku: przyjęcia (zaakceptowania) otwartej definicji architektury, zapośredniczającej generalną koncepcję dwudziestowiecznego dzieła otwartego: "(...) bardzo trudno określić zakres pojęcia architektura: w jakim momencie budowla zaczyna być dziełem architektury, jak w rzeczywistości przebiega granica między budynkami ekspresyjnie obojętnymi a obdarzonymi wyrazem artystycznym, między budownictwem masowym, anonimowym, spontanicznym, ludowym czy popularnym a dziełami indywidualnymi, produktami twórczej aktywności architekta", stwierdzał przed dwudziestoma laty Adam Miłobędzki (1973), dając pożywkę swym spóźnionym polemistom: "to pozornie otwarte stanowisko - zauważał Przemysław Trzeciak (1988) - okazuje się obciążone starym grzechem, gdy (...) odróżnia budynki "ekspresyjnie obojętne" i "obdarzone wyrazem artystycznym", (...) moim zdaniem (...) nie istnieją budynki "ekspresyjnie obojętne". (...) Nie ma obiektów "anonimowych". Ich "obojętność" jest wynikiem obojętności i powierzchowności naszej percepcji".

Formułowany jest też taki schemat aksjologiczny, zgodnie z którym architekturą jest jedynie to, co zostało zbudowane. W tle podziału na architekturę "rysowaną" i "budowaną" (projekt/idea - realizacja) pojawiają się co prawda systemy Cicerona, Albertiego (ten drugi uważał wprawdzie, iż sztuka budowania polega w równym stopniu na "rysunku i wykonaniu", preferując przy tym projekty w formie graficznej, a nie rzeźbiarskiej, czy modelarskiej) oraz lansowany od II połowy XVI wieku europejski model artystyczno-filozofa (*il virtuoso*) równego dworskim urzędnikom (czasem nawet nobilitowanym), którego funkcja projektanta wyraźnie separowana była od funkcji wykonawczych (Tylman z Garmen, XVII w.). Ale zasadniczo dopiero w XIX wieku podurandowski nurt inżynierski i modernizm (rozumiany jako nowy paradygmat obejmujący epokę od ok. połowy XIX wieku do lat 60. naszego wieku) utrwalił na nowej płaszczyźnie podział kompetencji zawodowych pomiędzy architekta-kreatora uprawiającego "sztukę zdobienia" i inżyniera uprawiającego "sztukę budowania/konstruowania".

Kiedy np. u nas niedoszły architekt Leopold Tyrmand powtarzał wyuczoną w atelier profesora Marcela Chappey'a w paryskiej Ecole des Beaux-Arts formułkę (*nota bene* ulubioną przez Le Corbusiera i większość modernistów), iż *tout ce qu'il est sur la calque, c'est de la merde* ("wszystko, co jest na kalce, to gówno", *Dziennik* 1954), był tylko jednym z wielu, którzy dezaktualizowali i odrzucali stary, manierystyczny system Blondela (1675) oparty na łączącym malarstwo, rzeźbę i architekturę pojęciu *arti del disegno*, gdzie *disegno* oznaczał pomysł, koncepcję, projekt wyrażony w rysunku, a więc tym samym uznający projekt architektoniczny także za architekturę. Teraz to przekonanie, że "nie ma architektury, dopóki nie stoi" (a to co na papierze jest *merde*), jest nie wygasającą przesłanką edukacji architektonicznej i zasadniczo jedynym uznanym sprawdzianem umiejętności zawodowych; np. w środowisku polskich architektów ciągle aktualny jest podział, sformułowany po raz pierwszy bodaj w latach czterdziestych przez Juliusza Goryńskiego, na trzy rodzaje architektury: budowaną, rysowaną i najgorszą "mówioną".

Ale dzisiejsi postmoderniści znowu powrócili do starego problemu *arti del disegno* i architekta-kreatora, który stwarza świat mocą swej wyobraźni - choć to chyba przede wszystkim filmowi zawdzięczamy uświadomienie sobie na nowo i z całą ostrością tego problemu. Oto w inspirowanych *Burzą Szekspira* *Księgach Prospera* Petera Greenawaya (*Prospero's Books*, 1991), zesłany na wyspę Prospero - naukowiec i humanista, studiuje zabrane ze sobą dwadzieścia cztery księgi, w tym traktat *O Architekturze oraz innych rodzajach muzyki* (!). Greenawayowski Prospero to erudyta-czarodziej, który za pomocą marzeń i wyobraźni powołuje do życia "nowy" świat "wymyślony" z ksiąg i ich rysunków; oto Księga Wody zamienia się w wodę, atlas anatomiczny ujawnia żywe wnętrza kobiety, zaś z traktatu architektonicznego wyrastają budowle, przekształcające wyspę w miniaturę renesansowego Mediolanu. (Cały film Greenawaya zbudowany jest na intrygującym pomysle, że Szekspir-Prospero w swej celi na wyspie pisze sztukę, którą

my - widzowie właśnie oglądamy. Bohaterem filmu są owe dwadzieścia cztery księgi, zaś ostatnia to właśnie *Burza Szekspira*, *notabene* ostatnia jego sztuka. Prospero niszczy jednak na koniec swój księgozbiór - ocalając jedynie dzieła zebrane Szekspira z *Burzą* - zaś wyspa wraca do swego pierwotnego wyglądu).

Dominujący w ciągu XIX wieku i co najmniej w początku XX wieku w refleksji nad sztuką i architekturą idealistyczny system Hegla sytuował architekturę na najniższym piętrem jego triady - u podstaw wszelkich sztuk, co w zderzeniu z racjonalistycznym, podurandowskim nurtem inżynierskim doprowadziło do sformułowania poglądu, że architektura jest syntezą myśli (idei) i techniki, z naciskiem na element pierwszy.

Gdy pytano: CO TWORZY KULTURĘ ARCHITEKTONICZNĄ? to w przekonaniu tych architektów i historyków sztuki/architektury, którzy uważali (-ją) ją przede wszystkim za sztukę - tworzy ją architektura, a nie budownictwo. I tylko nieliczni mieli świadomość, że to właśnie ta pozaarchitektoniczna "reszta" rozstrzyga o wyglądzie kraju i jego kulturze, na co zwracał uwagę Piętkowski (1916). Posługując się jasnym kryterium twierdzono, że najpierw piękno, a potem "indywidualny artyzm" architekta-twórcy decydują o tym, czy obiekt może być zaliczony do klasy wyższej (architektury), czy tylko do niższej (budownictwa). U nas pogląd taki, oparty na klasycznej normatywnej definicji piękna, lansował już Sebastian Sierakowski (1812) w pierwszym polskim kompendium wiedzy architektonicznej opracowanym jako szkolny podręcznik na zlecenie Komisji Edukacji Narodowej.

Znacznie później modernistyczna teoria oryginalności, postępowości i "indywidualnego artyzmu" (architekt jako stwórca - ten fanatyzm był lansowany już przez C.-N. Ledoux w II poł. XVIII w.) uprawiana w ramach uniwersyteckiej historii sztuki, zmierzała do wyuczenia sposobów segregowania obiektów w obrębie zbiorów "architektura" i "budownictwo", co jednak nie przyniosło większych efektów. Generalnie przyjęto, że architektura jest sprawą kultury, budownictwo - cywilizacji, przy czym architekt jest pracownikiem jednego i drugiego (R. Miller, 1932). Przy nieostrych kryteriach dogmatyzowanej historii sztuki/architektury prowadziło to do sztucznie preparowanego krajobrazu architektonicznego (tworzenia "kolekcji"), który w istotny sposób fałszował rzeczywistość. Choćby dlatego, że o kulturze architektonicznej w największym stopniu rozstrzygają czynniki pozaarchitektoniczne i pozaestetyczne (np. w XIX w. w jury konkursów architektonicznych zasiadali na ogół ludzie nie będący architektami, lecz urzędnikami lub inwestorami).

C.d.n

CO TO JEST ARCHI- TEKTURA





BOHDAN SĘKOWSKI

"ŚCISŁE CENTRUM WARSZAWY"

PRÓBA UPORZĄDKOWANIA DYSKUSJI

Warszawa w XVII w. po Unii Polski z Litwą była stolicą szczególnego państwa - Rzeczypospolitej szlacheckiej. Sąsiadem tego państwa był Gdańsk, w przeciwieństwie do Polski państwo mieszczańskie, i ruskie teokratyczne państwo chłopskie z rodzącą się dopiero arystokracją wojskowo-urzędniczą, a najczęstszym sojusznikiem - absolutystyczna Francja.

W przeciwieństwie do państw średniowiecznych Warszawę tworzyło luźne zestawienie osiowych założeń pałacowych, zajazdów i miejskich dworów otoczonych szerokim łukiem nowożytnych fortyfikacji ziemnych. Wzdłuż skarpy wiślanej łącznikiem i salonem stolicy był Trakt Królewski.

Po utracie niepodległości układ ten zaczął stopniowo obrastać mieszczańską parcelacją z prostokątnym układem ulic, uzupełnionym pozostałościami dawnych traktów wylotowych, tworzących przekątniowe skróty.

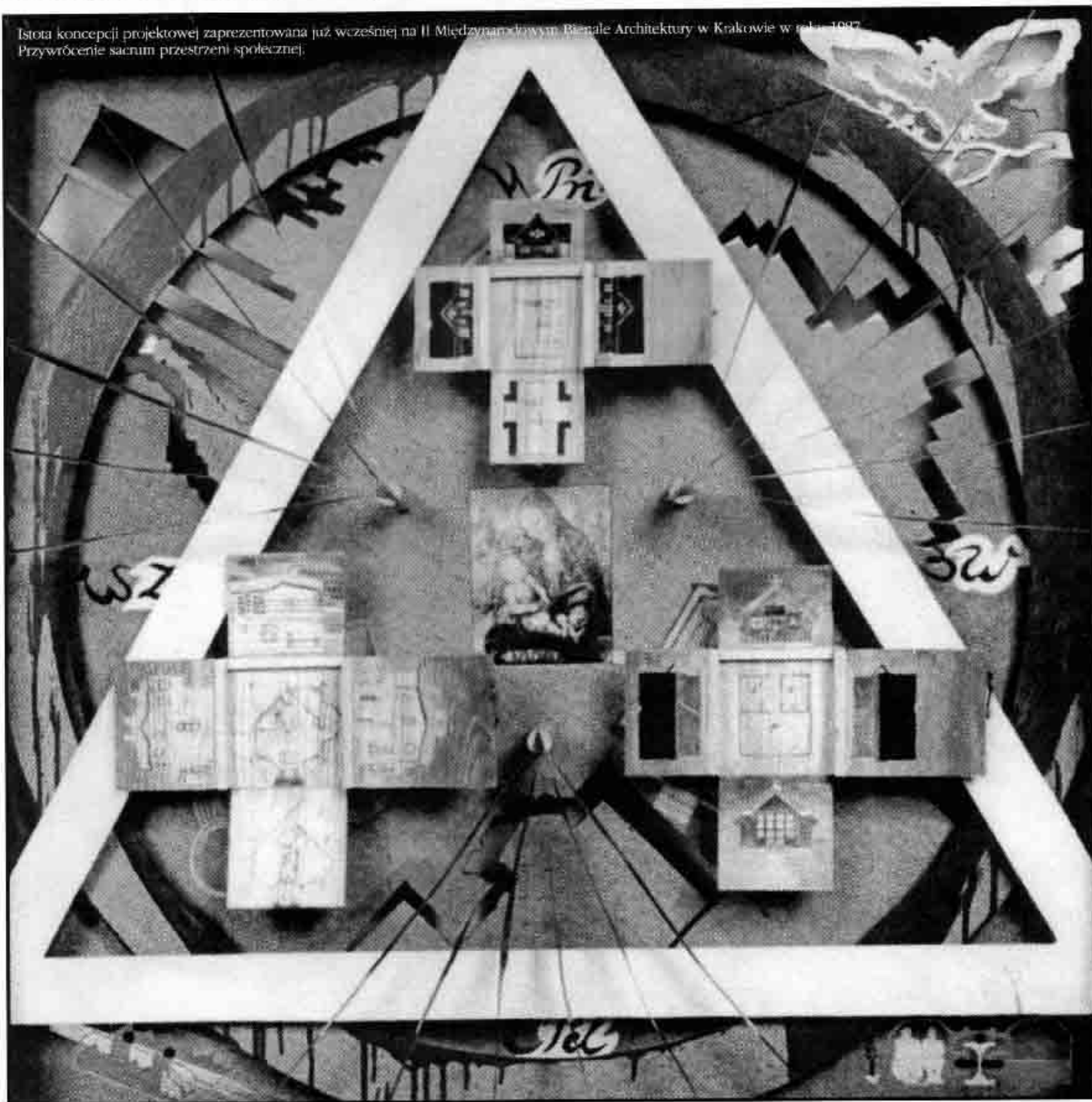
Okres rozbiorów nie sprzyjał tworzeniu centrów miejskich z prawdziwego zdarzenia, odpowiadających roli i wielkości miasta. Mimo to za próbę utworzenia centrum można uznać przebudowany stop-

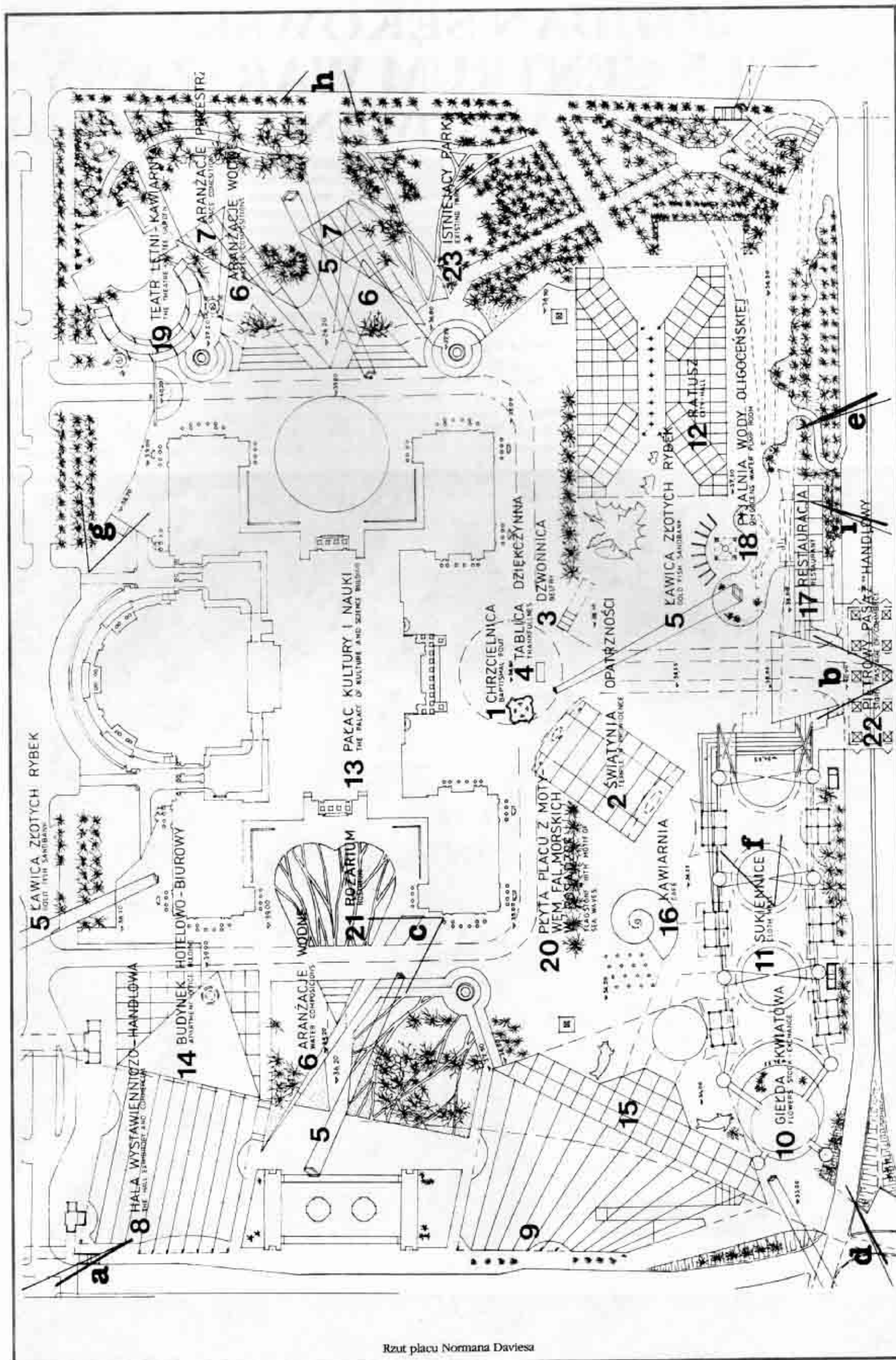
niowo Plac Teatralny i być może w większym jeszcze stopniu - Plac Bankowy. Po odzyskaniu niepodległości przebudowano kilka pałaców na siedziby ważniejszych urzędów państwowych i stopniowo dojrzewała potrzeba gruntownej przebudowy miasta i wytworzenia nowego współczesnego centrum. Siłą rzeczy zlokalizowano je na Polu Mokotowskim i tam rozpoczęto realizację, którą przerwała wojna.

Popularność idei socjalistycznych zaowocowała podczas okupacji koncepcją Warszawy funkcjonalnej. Rządy komunistów okazały się jednak znacznie bardziej konserwatywne i nawiązały raczej do wcześniejszych koncepcji. Nawet idea PKiN i Placu Defilad jest nawiązaniem do założeń na Polu Mokotowskim z prostą zamianą *sacrum* na *profanum*. Pod względem przestrzennym najważniejszą różnicę stanowiło miejsce, z powodu zniszczeń wojennych przesunięte znacznie bliżej środka ciężkości miasta.

Tak więc zarówno kształt Ojczyzny, jak i jej Stolicy zawdzięczamy obu wrogim totalitaryzmom i bezpośrednio decyzjom Stalina, w przypadku stolicy podpowiadanych przez polskich urbanistów. Kształt ten w sposób niepostrzegalny uzyskał pełną aprobatę społeczną,

Istota koncepcji projektowej zaprezentowana już wcześniej na II Międzynarodowym Biennale Architektury w Krakowie w roku 1987. Przywrócenie *sacrum* przestrzeni społecznej.





choć nie wypada się nam do tego otwarcie przyznać i tym bardziej pojąć, jak bardzo różni się od przeszłości. Zasluga to nie tylko urbanistów, ale przede wszystkim talentu Rudniewa, którego dzieło z pewnością przejdzie do historii architektury, wbrew naszym kompleksom. Odznacza się bowiem, w przeciwieństwie do moskiewskich kolosów, pewną lekkością i wykwinnością odpowiednią dla stanisławowskiej przeszłości miasta oraz dla kultury szlacheckiej i ziemiańskiej, którą bezpowrotnie zniszczono. Totalitarny charakter całości tworzy Plac Defilad przez zakłęśnięcie i skalę otwartej przestrzeni oraz świeże wspomnienia odgrywanych tu ceremonii.

Dla artysty nie jest to sytuacja ani dobra, ani zła, ale zawsze prawdziwa. W takiej relacji z historią, współczesnością i przyszłością należy rozpatrywać karkołomny pomysł przebudowy warszawskiego centrum w chwili największej zapaści finansowej i cywilizacyjnej związanej ze ślamazarną reformą ustroju.

Pomysły dowartościowania świeżo upieczonych urzędników nie są zresztą niczym nowym w socjalizmie. Każda ekipa władzy za państwowe, a więc niczyje pieniądze starała się unieważnić decyzje poprzedników, uświatniając tym we własnym mniemaniu swoje panowanie. Stąd te wszystkie osie prowadzące donikąd, budynki cofnięte i kontynuowane w kilku fragmentach, ulice ulegające zjawiskom kresowym, zamierające lub kończące się nagle i pojawiające się znów w pewnej odległości lub po jakimś czasie.

Trzeba przyznać, że jury konkursu znalazło się w nie lada kłopotcie. Nie dość na tym, że kryzys gospodarczy okazał się znacznie głębszy niż przypuszczano, ale na dodatek nadesłane prace ukazały siłę i

sugestywność PKiN z jednej strony i układu urbanistycznego z drugiej, tak, że pomysły przekształceń okazały się niezwykle drogie, żalosne i przede wszystkim jałowe. Podjęto decyzję dramatyczną: nagrodzono pracę nie spełniającą warunków konkursu, starając się możliwie nie dostrzegać tego smutnego faktu.

Prezentując swoją pracę pragnę zaznaczyć, że spełnia ona warunki konkursu, zachowując możliwie wszystko, co można zachować z większością zieleni i małej architektury włącznie, nie narusza obu tuneli Metra i Linii Średnicowej i określa po prostu docelową chłonność terenu, bez obowiązku natychmiastowej realizacji, z wyjątkiem może podziemnego parkingu, który z innych względów powinien być zrealizowany jak najszybciej.

Co do przyświecającej jurorom idei parcelacji, to byłaby ona odpowiedniejsza dla innych rejonów miasta. O ile mi wiadomo, nikt jeszcze nie wystąpił z ideą parcelacji Rynku Krakowskiego. Dziwi natomiast brak parcelacji w rejonach, gdzie zachowały się szczątki przedwojennej zabudowy czynszowej, której nikt już obecnie nie myśli burzyć; jej pozostawienie w obecnym stanie rani oczy i powoduje urazy psychiczne.

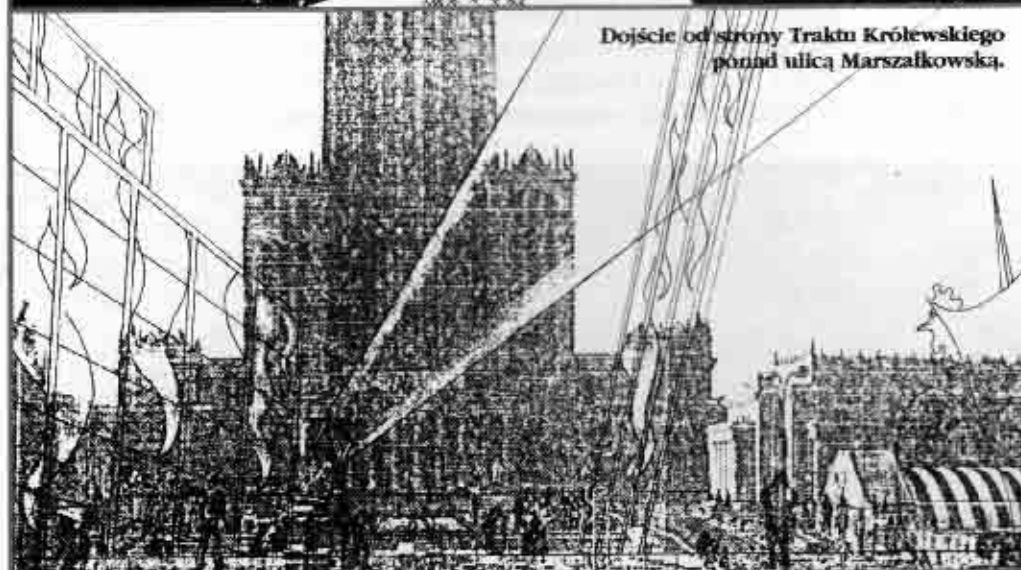
Całkiem niedawno w poszukiwaniu argumentów w dyskusji przyszedł mi do głowy pomysł, który mógłby się okazać ważnym uzupełnieniem mojej koncepcji. Mianowicie plac pieszy, który w zmienionej formie pozostawiam i który, mimo wprowadzonej zabudowy, byłby nie mniejszy od istniejącego Placu Defilad, mógłby nosić nazwę Placu Normana Daviesa, autora *Bożego Igrzyska*, przyczyniając się w ten sposób do naszej dojrzałości, której nam ciągle brakuje.



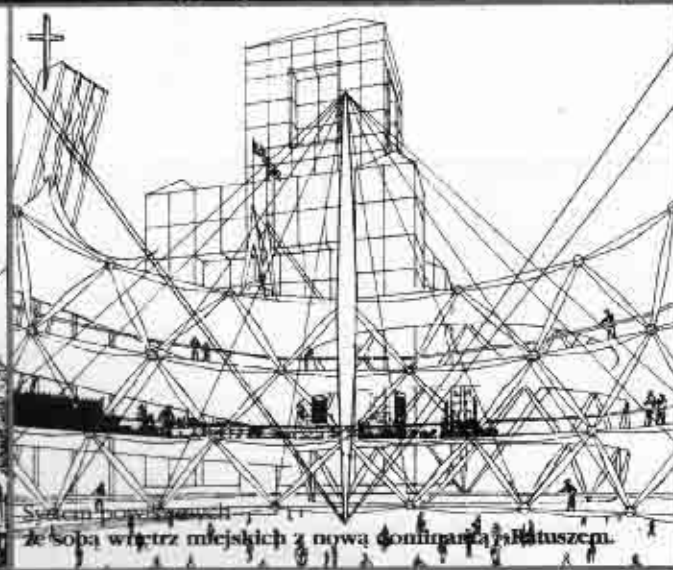
Istota koncepcji projektowej zaprezentowana już wcześniej na II Międzynarodowym Biennale Architektury w Krakowie w roku 1987. Przywrócenie sacrum przestrzeni społecznej.



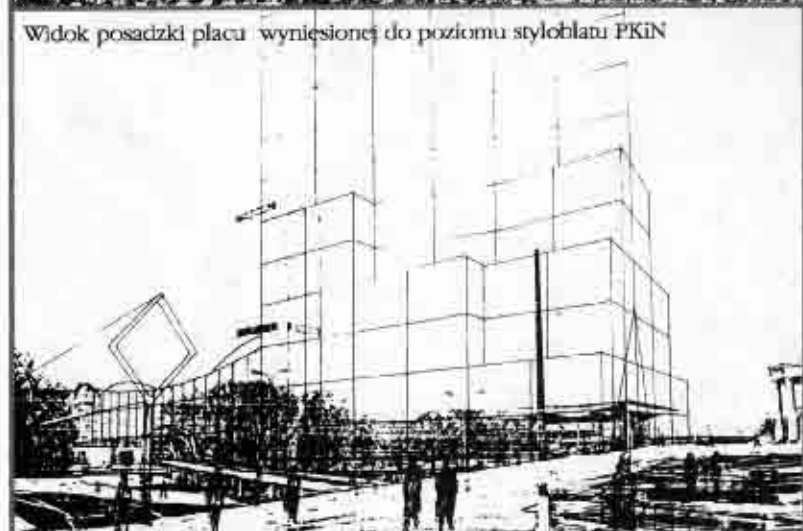
Przebudowana panorama miasta z wieloczołbnową i niejednoznaczną dominantą



Dojście od strony Traktu Królewskiego
ponad ulicą Marszałkowską.

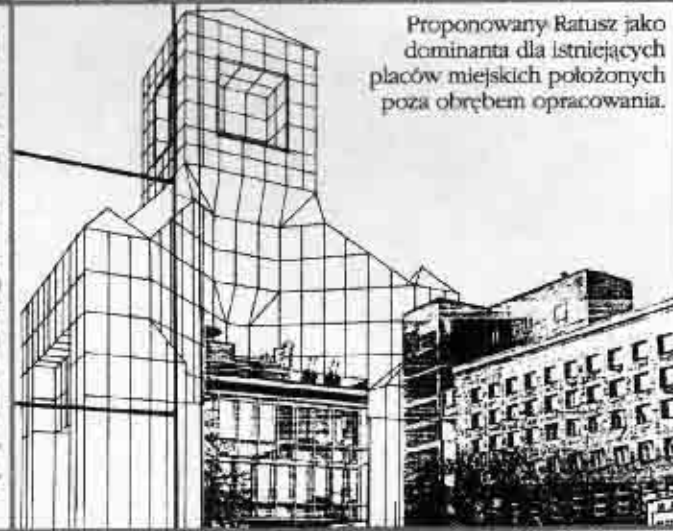


Sytem nowoklaszki
ze sobą wnętrz miejskich z nową dominantą Ratuszem.

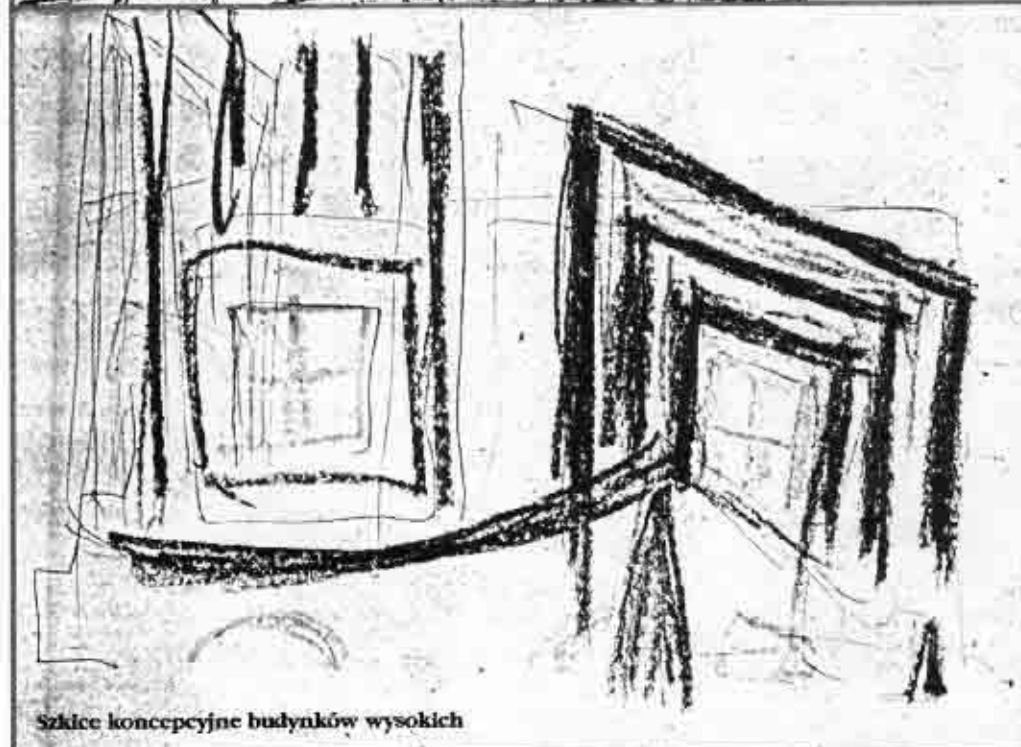


Widok posadzki placu wyniesionej do poziomu styloblatu PKiN

ŚCISLE CENTRUM
WARSZAWY



Proponowany Ratusz jako
dominanta dla istniejących
placów miejskich położonych
poza obrębem opracowania.



Szkice koncepcyjne budynków wysokich



Szkice koncepcyjne budynków wysokich

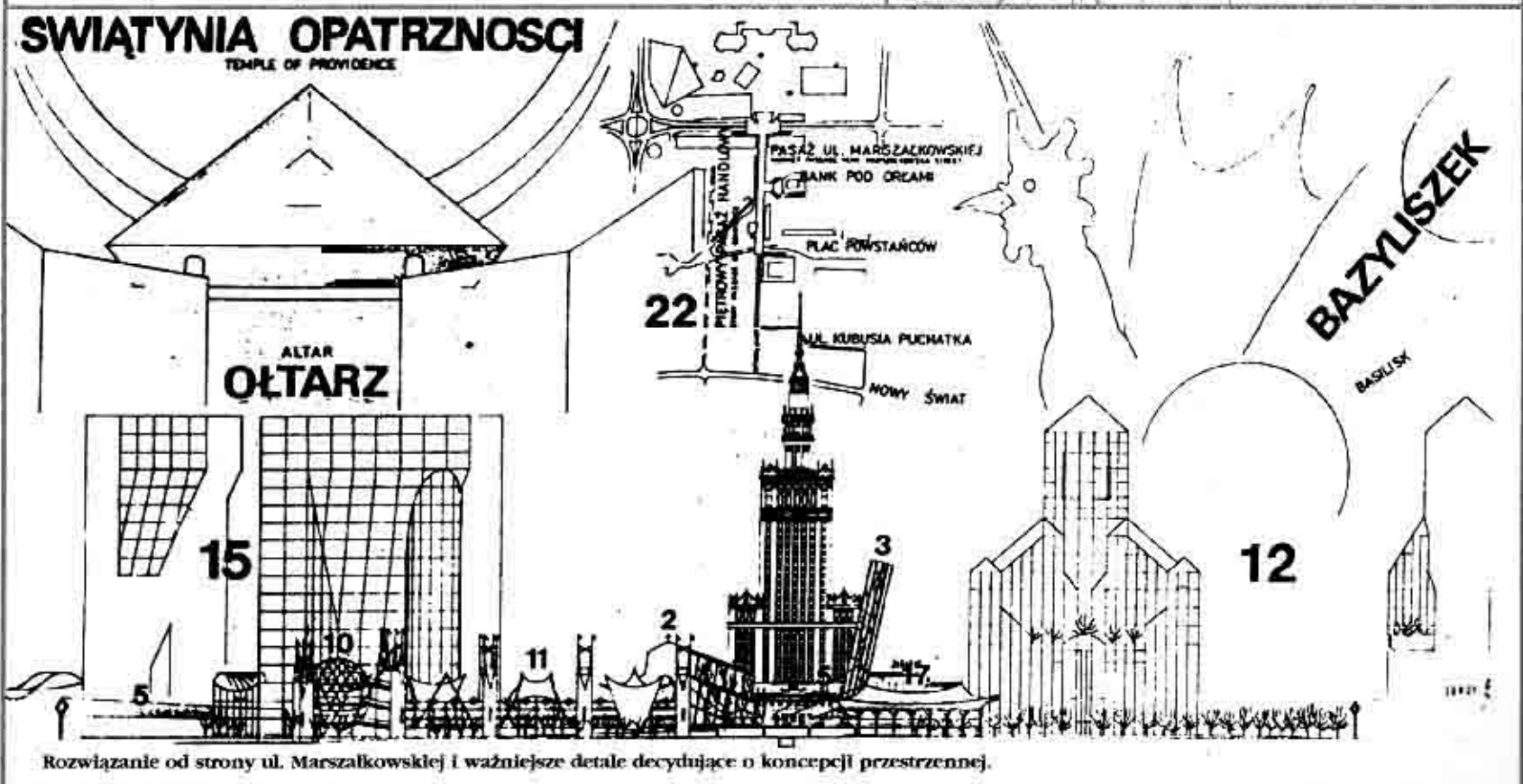
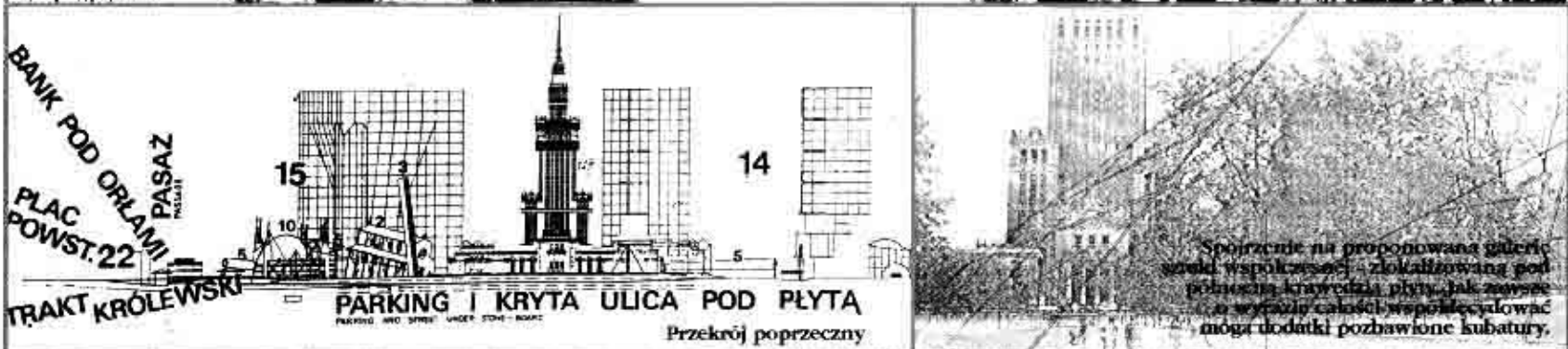
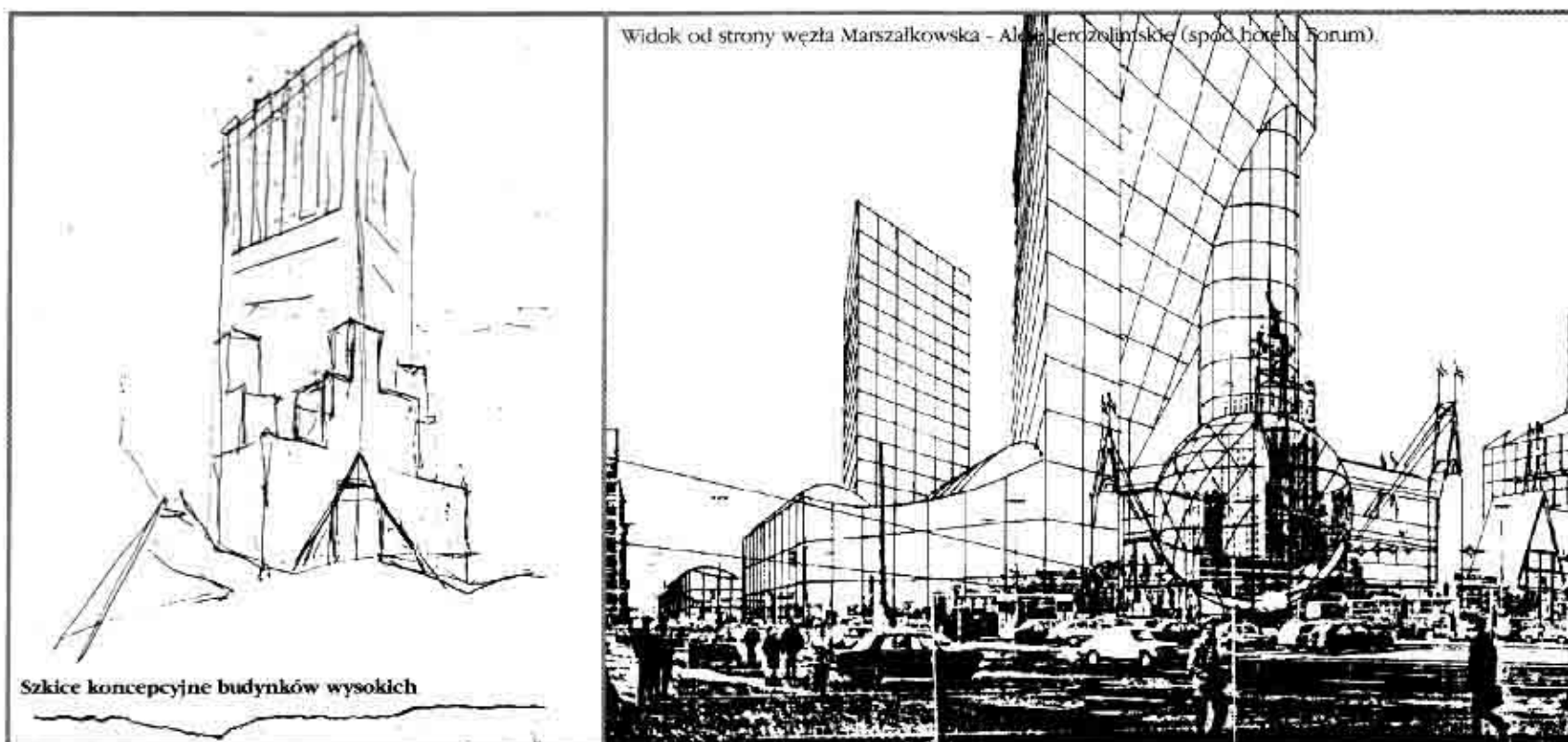
UL. KUBUSIA PUCHATKA

NOWY ŚWIAT

3

5

17



BOHDAN SĘKOWSKI

MOJE ŻYCIE Z PAŁACEM KULTURY

Po raz pierwszy ujrzałem go podczas szkolnej wycieczki do Warszawy do drukarni "Zielonego Sztandaru". W powojennym pejzażu ruin i baraków rosło coś na kształt złudzenia optycznego, którego w żaden sposób nie dałoby się w zwykły sposób wytłumaczyć. Po powrocie do domu zwierzyłem się ojcu ze swego odkrycia, ale wymigał się od odpowiedzi i autorytet ojca - architekta przesądził, że zmuszony zostałem uznać zjawisko za fatamorganę. Bardzo szybko okazało się jednak prawdziwe i odtąd stałe towarzyszyło wszystkim, zbliżającym się i odjeżdżającym z miasta, jak latarnia morska potwierdzając odległość, kierunek jazdy.

Na egzaminie wstępnym do Szkoły Plastycznej wymagana była kompozycja pt. "Wczoraj i dziś". Namalowałem widok zapamiętany z mieszkania przy ulicy Mokotowskiej przedstawiający rozbiórkę resztek strzaskanej kamienicy z jednym zamieszkanym pomieszczeniem na 4 piętrze, do którego dostawano się po drabinach i w którym paliła się wieczorami lampa naftowa. Widoczek uzupełniłem radosnym fragmentem "Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej" z nieodłącznym Pałacem Kultury i Nauki imienia Józefa Stalina w głębi. Działłem z pełną naiwnością, nie wiem, czy miało to znaczenie, ale egzamin zdałem. Nie przypominam sobie z tego okresu głosów krytycznych pod adresem Pałacu. Pierwotna dezorientacja ustąpiła urzędowej afirmacji przenoszonej w jakiś sposób nawet na grunt

prywatny. Podczas wizyty u dziadków w Kielcach cieszący się moim autorytetem dziadek - prawnik, były ziemianin, opowiadał mi o swoich wrażeniach z pobytu w Warszawie, chwalił szczerze wszystkie nowo zbudowane pałace i kandelabry. Dyskusje fachowe kolegów ojca, w których brałem udział na prawach biernego słuchacza, sprowadzały się do propozycji, aby Pałac obudować zespołem pałaców i placów, zmniejszając skalę otwartej przestrzeni, proporcje i wzajemne relacje przestrzenne brył i wnętrza. Okazało się to niemożliwe, ponieważ Pałac był jedynie sygnałem, a istotą totalitaryzmu był oczywiście plac, jego forma i funkcja. Wkroczenie z zabudową na teren placu było absolutnie niemożliwe i do lat osiemdziesiątych wszelkie dyskusje odnosiły się praktycznie do tzw. Ściany Wschodniej i oraz Ściany Zachodniej. Po 1956 roku zastąpiono jedynie z dnia na dzień radosny totalitaryzm stalinowski, suchym i technokratycznym totalitaryzmem opartym na wzorcach zachodnich. Od tego czasu obowiązywała doktryna o słuszności idei mimo rosnących trudności w jej realizacji. Stąd porzekadło "idea dobra, ale życie za krótkie" oraz dykteryjka: "Na horyzoncie socjalizm. Co to horyzont? - To linia pozorna oddalająca się podczas zbliżania". W *Architekturze* ukazał się artykuł pt. "Proporcje PKiN", a w kioskach przeważały pocztówki z jego zdjęciami. Prywatnie i po cichu wypadało już jednak



BOHDAN SĘKOWSKI

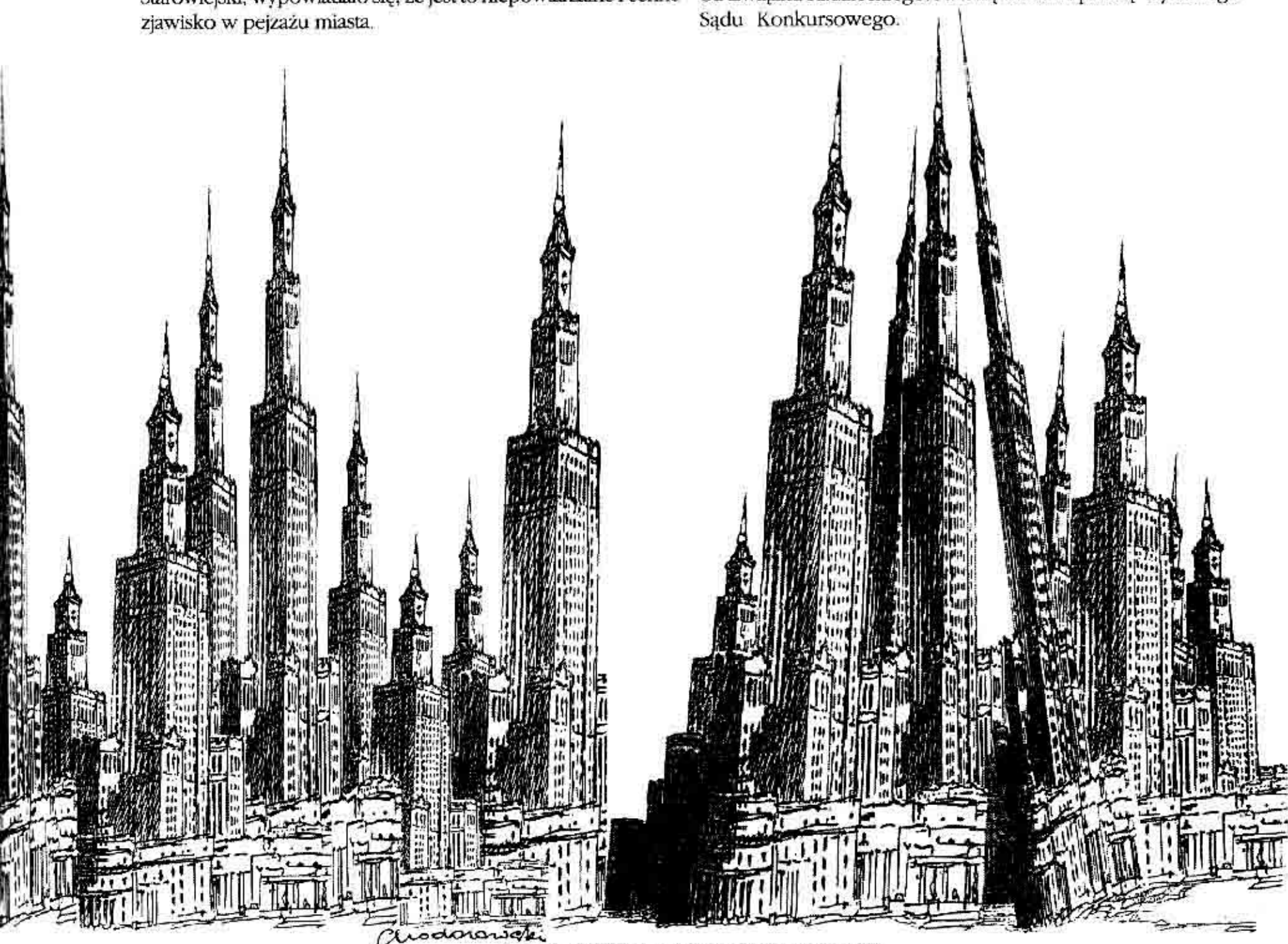
MOJE ŻYCIE Z PAŁACEM KULTURY

podśmiewać się z monumentu nazywając go złym snem cukiernika i powtarzając dykteryjkę: "Skąd jest najlepszy widok Warszawy? - ... - Z Pałacu Kultury, bo widać Warszawę, a nie widać Pałacu Kultury". Czołowi architekci na kawiar-nianych serwetkach rozstrzygali towarzyski konkurs na jego przebudowę: - I nagroda - zasypianie piramidą z piasku, II nagroda - przebudowa na choinkę świąteczną. Wadą tych wszystkich szampańskich pomysłów było to, że stawały się mało śmieszne w zetknięciu z rzeczywistością. W okresie kryzysu energetycznego miałem zresztą własny pomysł z tej serii, aby przerobić go na wiatrak z gigantyczną prądnicą dla całego miasta. Przymierzałem się nawet do zmontowania takich pocztówek, wydały mi się jednak mało śmieszne. Skrzydła nie mogły się przecież obracać. Byłem wtedy zbyt praktyczny, pragmatyczny i spięty, aby pozwolić sobie na późniejszy dowcip rysunkowy Chodorowskiego, któremu nie myślę odbierać praw autorskich.

Zastanawiająca i zmieniająca się w czasie jedynomyślność Narodu na temat Pałacu każe pamiętać o szlachetnych wyjątkach. W połowie lat siedemdziesiątych w "Literaturze" ukazał się artykuł Waldemara Łysiaka z jednoznaczną afirmacją Pałacu. Również kilku artystów plastyków, między innymi Franciszek Starowiejski, wypowiadało się, że jest to niepowtarzalne i cenne zjawisko w pejzażu miasta.

Moje poglądy nie były dawniej tak jednoznaczne. Kiedy jednak wystawiłem swoją "Czarną Skrzynkę" na II Międzynarodowe Biennale Architektury w Krakowie, umieściłem na niej Wizerunek Pałacu Kultury obok *sacrum* i dwóch innych archetypów naszej cywilizacji: piramid egipskich i Statuy Wolności na tle Manhattanu jako wyraz nierozwiązywalnych sprzeczności, jakie jej dziś towarzyszą. Skrzynkę wykonał dla mnie w źle ogrzewanym baraku na Krochmalnej ten sam warszawski majster budowlany (pewno już ostatni majster w dawnym stylu z nieodłącznym kapeluszem, atrybutem swoich umiejętności), który kiedyś wykonał 4 fontanny z delfinami flankujące małą architekturę przed Pałacem. Większość uczestników późniejszego konkursu pewno ich nawet nie dostrzegła ani na zdjęciach, ani na podkładzie. Cieszyły mnie odległe widoki i widok w perspektywie ulicy Kniewskiego, irytowały natomiast ujęcia w skrócie i przekątniowe np. spod hotelu "Forum".

Gdy ogłoszono konkurs i pojawiły się pogłoski o planach przerabiania i sprzedaży, poczułem się zwyczajnie nabity w butelkę. Dar był dla narodu, a więc również dla mnie. Nikt mnie jednak nie pytał o zdanie. Zdecydowano za mnie, w moim imieniu, pod hasłem demokracji. Od początku wiedziałem, że wezmę udział w konkursie i że obronię prezent od Związku Radzieckiego. I tak się też stało prośbę Wysokiego Sądu Konkursowego.



RYSUNKI ANTONIEGO CHODOROWSKIEGO

Z CYKLU: LEOPOLDA TYRMANDA PRZEWODNIK PO WARSZAWIE "WCENIU WANILIOWEGO PAŁACU KULTURY"



(...) Tłum ludzi na pokazach projektów świadczy o nienasyconym głodzie nowych warszawskich Aten, lud stolicy tęskni za wielkością. Komuniści chcą dać wielkość ilości, masy fizycznej skali, która niestety nigdy nie zmieni się w jakość, gatunek, chwałę wyższego rzędu niż triumf statystyki" (...) Straszliwy rozgardiasz pojęć. Usiłował wprowadzić weń pewien ład pewien pan, przemawiający na zaimprowizowanej dyskusji na pokazie. Powiedział mniej więcej: "Warszawa to miejsce pokoju... Gołąb jest symbolem pokoju... Ten plac, jak on tam, aha Stalina, jest placem pokoju... Dlaczego więc nie ma na nim ani jednego gołębnika? Przyzwolitego gołębnika dla ptaków Warszawy, ptaków pokoju, warszawskich ptaków..."). Karuzela nieporozumień, bękot, zgilek, huśtawka pomyłek.

(...) plac wokół sowieckiego drapacza chmur. Z projektów na pokazie bije gigantomania i patos do dziesiątej potęgi. Jedna z plansz ukazuje rozmieszczenie wlotów i wylotów dla pochodów pierwszomajowych, inna rzuca śniato wizję takiej supermanifestacji za lat dziesięć. (...) Na elewacjach odwrót od stylizowanego emdeemizmu i bezkompromisowy marsz ku pseudoklasycystycznemu złoźnictwu na jednakich, olbrzymich podłach. Ciekawe, ile monotonii więcej z tych sztukaterii i alegorii, tympanonów i zwieńczeń, ten sam efekt. Trudno wyobrazić sobie między nimi neon, reklamę, szyld, przeznaczenie sklepu, wnęki, pomieszczenia - kiosk z wodą sodową, apteka, cukiernia skazane są na jednakowość, czyli w ostatecznym rozrachunku karykaturę. A gdzie narodowość tej architektury, dlaczego ma ona być właściwie polska, skoro jej elementy są równie na miejscu w Kadyksie, jak w Helsinkach? (...) Ale dlaczego cokolwiek ciężkość mają stać się emblematem i nastrojem nowej Warszawy?...



Kolejny pokaz projektów na rozwiązanie urbanistyczne i architektoniczne placu Stalina, centrum przyszłej stolicy. Pośrodku wieżowiec, Pałac Kultury i Nauki - tak się wabi - dar Rosji dla Warszawy. Jedni widzą w nim ruską pieśń, inni jękają się z zachwytem. Lud ochrzcił go "Pekinem" - (...) jest w tym pewien podtekst: tak nazywano z uszczypliwym lekceważeniem wielką czynszówkę w przedwojennej Warszawie na rogu Złotej i Żelaznej, siedzisko pokatych domów rozpusty. Jak można się domyślić, od chwili gdy ogłoszono jego budowę, należałem do jego najzaciętszych wrogów. Jako niedoszły fachowiec płałem umiejętnie na gabaryt, antywarszawską skalę, pompierswo stylu. (...) sowiecki drapacz chmur wyciągnięty w stalowej konstrukcji był jeszcze całkiem całkiem, kawał bryły, gdyby go tak zostawiono i pokryto szkłem, mielibyśmy pociechę i zgodziłbym się zapomnieć Suworowa. Gdy później otrzymał okładzinę, prefabrykowaną w kolorze beżowego piasku, nie byłem zachwycony, ale całość elewacji, barwa i faktura wyglądały dobrze, można było na nią przystać. Potem zaczęto doklejać: pseudorenesansowy hełm wieżowy naszpikowany iglicą, ciastkowe attyki i zwieńczenia, motywy z Kazimierza nad Wisłą, portale, nasady. Groza socrealizmu zmaterializowała się w samym środku miasta jak kwitnąca narośl na nosie pijaka. A teraz wokół ruskiego architektonicznego rozpasania projektuje się polski jarmark socrealistycznej wyobraźni. (...) (*Dziennik*, s. 210-215)



RYSUNKI ANTONIEGO CHODOROWSKIEGO

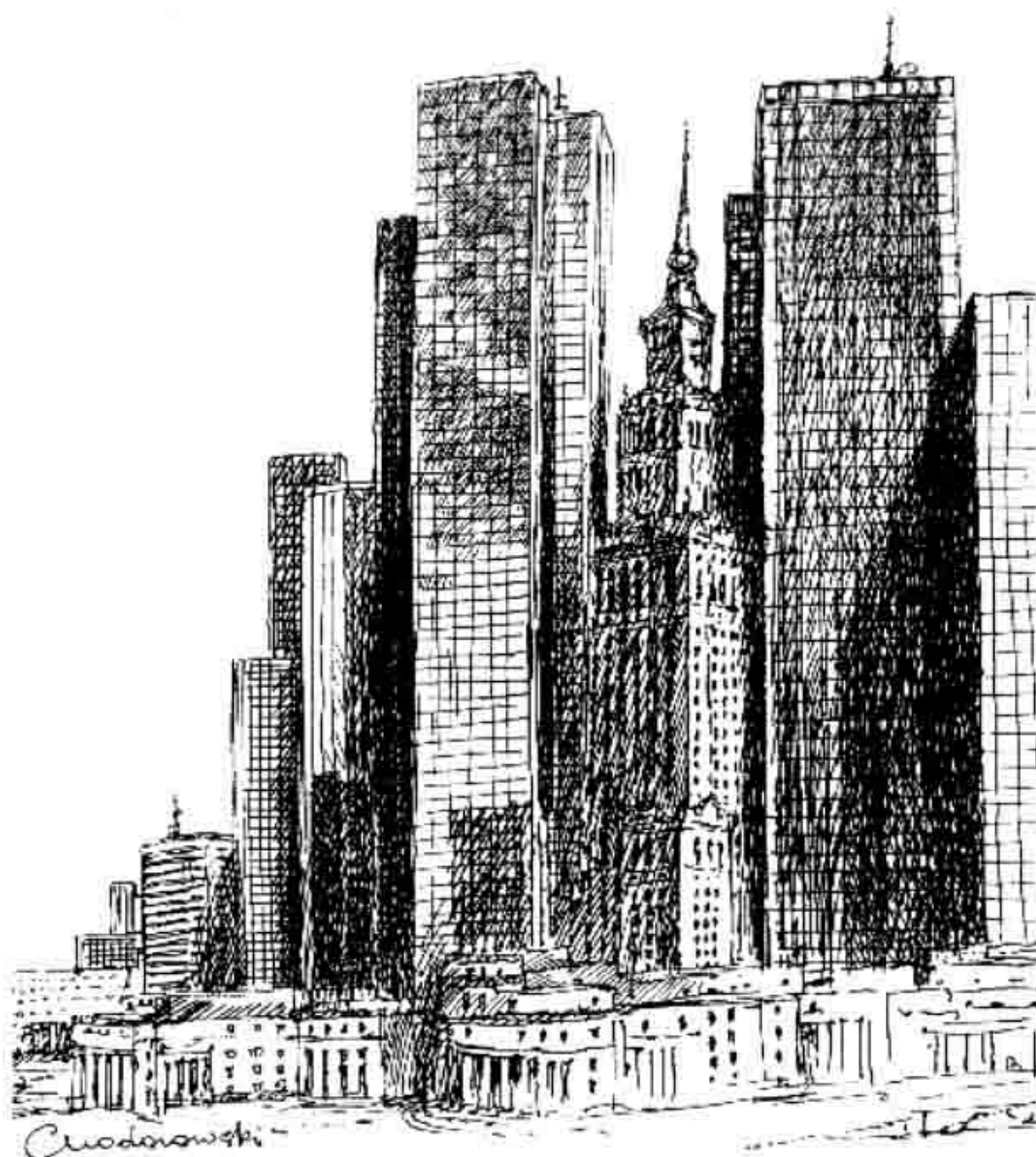
Z CYKLU: LEOPOLDA TYRMANDA PRZEWODNIK PO WARSZAWIE "WCIENIU WANILIOWEGO PALACU KULTURY"

Ta Warszawa, Warszawa (...) narożnika (Marszałkowskiej i Alei Jerozolimskich) (...) znikła w oczach, w jej miejsce: nastąpiła nowa Warszawa (...) kremowy, ogromny obelisk Pałacu Kultury (...) największy plac w Europie. (...) Jeszcze pięć lat temu parterowe, ciętawne, ciasne i pomysłowe łepianki Marszałkowskiej drażniły (...). Dziś wobec bielejącego w środku miasta masywu o kolumnach wysokości czynszowej kamienicy, wschodnie narożniki Alei Jerozolimskich - parterowe, tymczasowe, zatoczone brzydkimi, prywatnymi sklepami - już nie drażnią. Budzą ciepły sentyment, jak dla każdego zarania, które minęło i już nie wróci, które musi odejść, ustąpić rozwojowi i wzrostowi. (...) (Zł, s.104).

Po drugiej stronie Wisły ciągnęła się rozłożysta Warszawa przecięta kreciami wieżowców i przepołowiona masywem Pałacu Kultury, stąd białawym i niewinnym; rodzime wapienie i płaskowce z okładzin domów, z bliska dość brudnawe, jaśniały z odległości jak światło, dając miasto nastrojem syntetycznej łagodności i optymizmu, nadającym przewodnikom turystycznym i reklamowym bedekerom prawo do utraty sloganów w stylu: "Warszawa - białe miasto" lub "Warszawa - miasto jasności" (Życie, s.145).



Ulica nazywała się Wielka - kiedyś, kiedy istniała. Obecnie stała tu poszarpana przez wojnę i polatana remontami duża kamienica. Ostatnia i przeznaczona do rozbioru... Jej tu był kremowy masyw ogromnego wieżowca. Wokół rozciągała się zryta i sfalowana wzgórzami materiałów budowlanych przestrzeń największego placu w Europie. (...) Po ulicy Wielkiej pozostała jezdnia i krawężniki trotnarów, też skazane na zagładę. (Zł, s.158).



ŹRÓDŁA CYTATÓW:

L.Tyrmard, *Dziennik* 1954, Warszawa 1988; L.Tyrmard, *Żł* (1955), Warszawa 1990; L.Tyrmard, *Życie nowoczesne i uczucia*, Paryż 1967 (Wyd. Instytutu Literackiego).

"BUT! BUT JAKO ABSOLUT"

PIOTR SKÓRZYŃSKI

(ST. IGNACY WITKIEWICZ "SZEWCY")

Pałac Kultury i Nauki został oddany do użytku 22 lipca 1955 roku. Dwa tygodnie później miał się ukazać "Poemat dla dorosłych" Wazyka - w którym Pierwszy Inkwizytor oczerniał, lżył i pontżał inną

Wielką Budowę: Nową Hutę. Nikita Chruszczow właśnie gotował się do wizyty u psa łasicuchowego imperialistów Tity. Rozpoczęły się rozmowy Wielkiej Czwórki w Genewie. Odwilż postępowala. Kultura i Nauka przyjmować miały Defilady - na największym placu w Europie. Nigdy nie doszedłem, czy rzeczywiście Plac Defilad jest (był) większy od Placu Czerwonego: zdaje mi się, że jednak nie jest, co by wskazywało na ukrytą dywersję przeróżnych autorów tego określenia używających. Wśród nich przede wszystkim - Leopolda Tymanda i Tadeusza Konwickiego.

Dla Tymanda Pałac był Piramidą nowych fantonów, który codziennie miał warszawiakom (tak niedawno butnym) przypominać, że są tylko fellachami. Kto wie, czy to właśnie nie pamięć Powstania kazała Bierutowi wybrać tę ofertę zamiast dzielnicy mieszkaniowej. Pamiętamy, że Powstanie zaskoczyło i zdetonowało komunistów: w połowie sierpnia 1944 roku PKWN analizując warianty dalszego rozwoju "miasteczka", postanowił, że w razie zwycięstwa powstańców, do Warszawy wyruszy specjalny korpus złożony z wojska, milicji i NKWD pod dowództwem przyszłego ministra bezpieczeństwa Stanisława Radkiewicza. Miał spacyfikować niepokorne miasto.

Na fotografii Radkiewicz jest doskonale nijaki: jedyne porównanie, jakie przychodzi do głowy, to Adolf Eichmann.

Jan Walc napisał w "Kulturze Niezależnej" błyskotliwy esej o Tymandzie, "Złym" i Pałacu. Dla Tymanda Pałac był nowotworem, który stopniowo pochłaniał zdrową, jeszcze jakoś ocalałą przestrzenno-społeczną tkankę Miasta Nieujarzmionego. Wielki But sowiecki - rniczym ów but, który pozostał po pomniku Stalina w Budapeszcie w 1956 roku: wysokości ludzi, którzy stoją obok niego.

Ołbrzymia pięć w samym środku samego środka Europy (jak głosi napis na obelisku). Cerkiew na Placu Saskim i Cytadela jednocześnie i "Zły" - jako peerelowska elegia: nasz złachmaniony, zapity "Pan Tadeusz".

Na miarę nowych czasów.

Gdy przeczytałem "Złego" w początkach lat 70., byłem olśniony. Razem z ówczesnym moim przyjacielem postanowiliśmy napisać wielką powieść w odcinkach na wzór "Tajemnic Paryża". Najważniejsze sceny miały się dziać w podziemiach Pałacu. Drukować mieliśmy ją sami: mój ówczesny przyjaciel miał przyjaciela, ten z kolei wysoko postawionego ojca, zatrudnionego w instytucji, w której był powielacz. Przyjaciel mojego przyjaciela miał, jak twierdził, wolny dostęp do tego powielacza. Na nim mieliśmy wydawać nasze pismo: pierwsze wolne od cenzury. Omysłaliśmy tytuł i kompletowaliśmy redakcję.

Przyjaciel mojego ówczesnego przyjaciela miał jednak coraz gorszy kontakt z ojcem - aż pokłócił się z nim na dobre. I tak nie wydaliśmy pisma. Zresztą Konwicki przejął nasz pomysł. Wydawał powieści, w których pozbawieni pamięci bohaterzy szalają się wokół Pałacu - a także gdzieś pod nim.

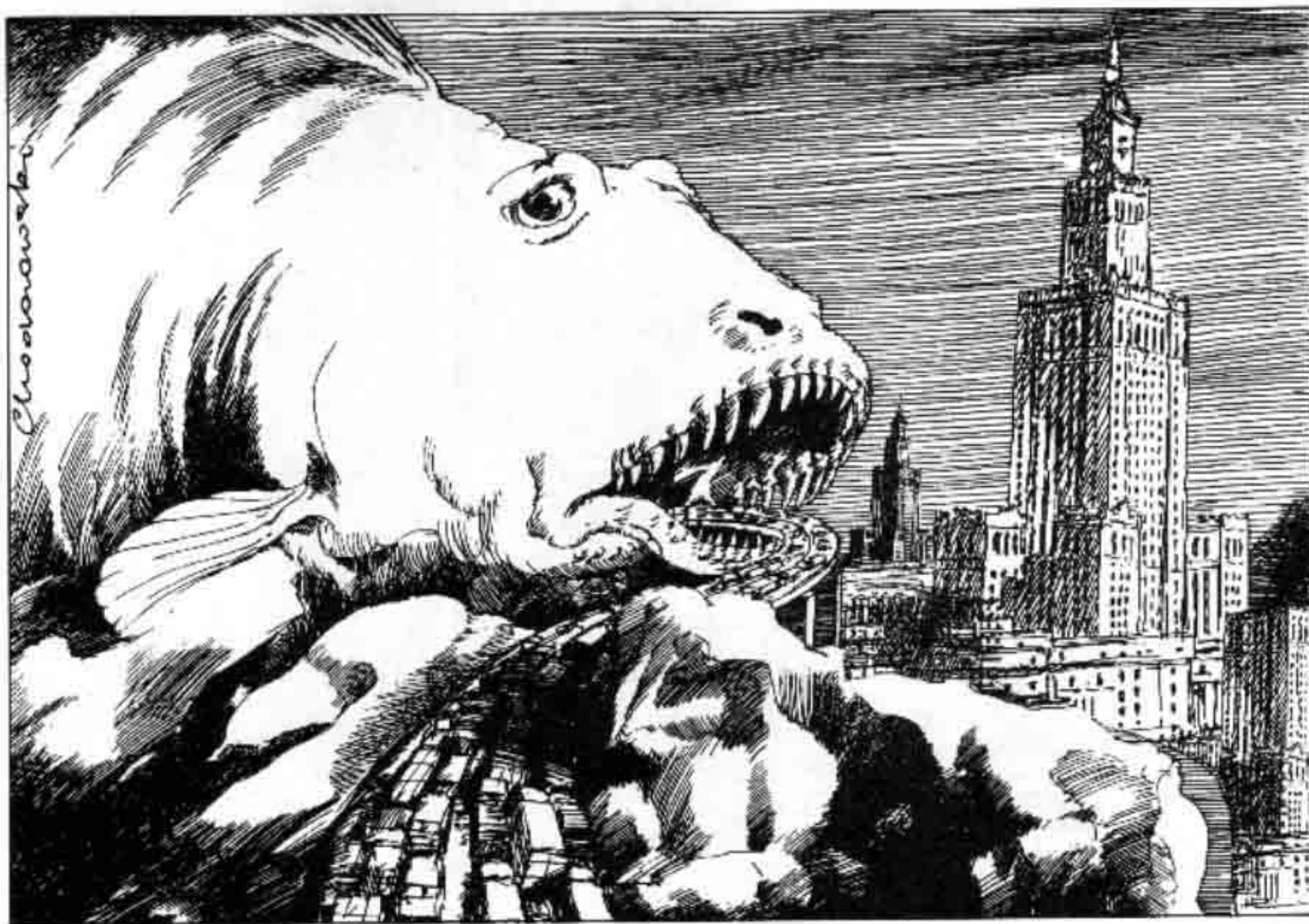
Putrament pokazywał na te powieści i mówił: czyż nie jesteśmy liberalni?

A z Pałacu zaczęli skakać samobójcy. Młodzi.

Na przedostatnim piętrze, wokół tarasu widokowego, na który przybywały wycieczki, zamontowano siatkę.

Janusz Anderman napisał opowiadanie o młodym człowieku, który wjeżdża do góry, by skończyć ze sobą - i odkrywa, że zainstalowano tę przeszkodę. Opowiadanie jest takie sobie, ale dla nas istotne, bo chyba po raz ostatni Pałac znalazł się dzięki niemu w literaturze.

Ja też mógłbym napisać krótkie opowiadanie o Pałacu w budowie. Mielibyśmy mianowicie w rodzinie ciotkę - Siłczkę. W 1945 roku wypchała chłopom ziemię swojego ojca (nie chcieli brać mówiąc, że cudzego im nie trzeba), potem budowała lepszy ustrój w Polskim Radiu (koleżanki bardzo ją lubiły, aż nawet jedna westchnęła kiedyś: wiesz, jaka szkoda, że nie jesteś Żydówką) - ale pozostała komunistką wierzącą, lecz nie praktykującą; nie wstąpiła do Partii. Otóż gdy budowano Pałac, moja ciotka postanowiła poznać osobiście wspinających ludzi radzieckich i kiedyś po pracy wybrała się na budowę. Było to całe osiedle baraków, odgródzone od miasta: nie pamiętam jak jej się udało tam wejść. To, co ujrzała, zaskoczyło ją:



głucho i ciemno, żadnych tranzystorów, żadnych świateł, żadnych głośników, żadnych dziarskich budowniczych - nic. Przeszła dalej i ujrzała ognisko, a wokół niego tłum milczących zgubionych postaci: jakiś mężczyzna grał na organkach - drugi tańczył krzaka. Zaczęła się zastanawiać nad swoją obecnością w tym miejscu - i wtedy pojawił się mężczyzna w waciaku, o kałuńskich rysach twarzy; patrząc na nią jak na Kosmitkę. Spytała go o coś po rosyjsku - ale nie doczekała się odpowiedzi: może nie znał tego języka.

Najpierw powoli, a potem coraz szybciej - wydostała się na zewnątrz. Gdy opowiadała to po latach, doświadczała: - Tylko Marce Boskiej chyba zawdzięczam, że mnie tam nie zgwałcili i nie zabili.

Jeśli jesteśmy przy zabitych, to mówiono, że ofiar było dziesiątki i że wrzucano je po prostu do cementu. Stara, sprawdzona technika z Kanalu Biełomorskiego.

24 marca 1981 roku Solidarność proklamowała czterogodzinny strajk generalny - i zaczęła tworzyć Krajowy Komitet Strajkowy, czyli faktycznie drugi rząd. Spikerzy w telewizji ponurym, złowieszczym głosem oznajmili, że manewry z udziałem Armii Radzieckiej zostały przedłużone. Jechałem wtedy Marszałkowską i taksówkarz otworzył radio: po raz pierwszy po wojnie nałano fragment przemówienia gen. Sikorskiego o tym, że na pewno wywalczymy niepodległość. Z najwyższych okien Pałacu wywieszono gigantyczną flagę, przykrywającą połowę fasady. Ludzie byli milczący - niektórzy bledsi niż zwykle.

14 czerwca 1987 roku Papież odprawił mszę pod Pałacem. Niestety, nie zrealizowany projekt Jerzego Kaliny był bardzo prasty: przekreślić go olbrzymim krzyżem.

A potem pod Pałacem znów pojawili się Kałmucy, Kazachowie, Rosjanie, Ukraińcy i cała reszta. Tym razem jako handlarze. Nie przejmowali się alegoriami mądrości i postępu dłuta najlepszych polskich rzeźbiarzy, które za ich plecami wciąż wpatrywały się w promienną przyszłość.

Wówczas to od dawna już toczone wśród architektów dyskusje - co z Nim zrobić - wyszły na forum publiczne. I nagle okazało się, że olbrzymia większość zabierających głos to jego obrońcy.

Jak to mogło się stać - czemu nagle czołowi publicyści polubili But? No cóż: dzieło niszczenia wszelkiej aksjologii, rozpoczęte w 1948 roku - w roku 1988 było już właściwie ukończone. Dwa lata później miało się okazać, że Polacy mając wybór różnych tytułów prasowych wybrali, w większości, tytuł Urbana. Komuniści nie oddali władzy dlatego, że przegrali - ODDALI JĄ DLATEGO, ŻE WYGRALI.

Zniszczyli wszystko, co było do zniszczenia - gospodarkę, przyrodę, kulturę - i przerazili się pustyni, na jakiej się znaleźli.

Gdyby to nastąpiło 20, a może nawet 10 lat wcześniej, sprawy miałyby się inaczej. Polska była jeszcze w dużym stopniu dawną Polską, w której liczyły się wartości: w której honor, pamięć, dług nie były pustymi słowami. Ale co ważniejsze - także świat nie był jeszcze stratosfery przez kontrkulturę. Gdy Jean Cocteau zobaczył Pałac powiedział: *Petit mais joli*. Gdy Andrzej Oseka przeprowadzał cudzoziemców pod But, instynktownie (jak opisywał później) cofali się oni w odruchu lęku i odrazy. Dzisiaj - jeśli wierzyć niektórym relacjom - architekci są zachwyceni: cóż za wspaniały, obłąkany, fantastyczny postmodernizm!

No cóż, jeśli plugastwo pod nazwą Hotelu Sobieskiego miało by reprezentować ostatnie osiągnięcia myśli architektonicznej - to trudno dziwić się takiej reakcji. Rzeczywiście nie ma wielkiej różnicy. Jeszcze kilka takich arcydzieł odpowiedniej wielkości obok Pałacu - a problem zniknie.

Ale czy w ogóle jest jakiś problem? Zauważyłem, że w różnych folderach, a także w telewizji coraz częściej zamiast Syrenki ewentualnie Kolumny Zygmunta to właśnie Pałac występuje jako znak rozpoznawczy Warszawy.

Bierut z góry pobłażliwie pozdrawia nas przywódczą ręką.

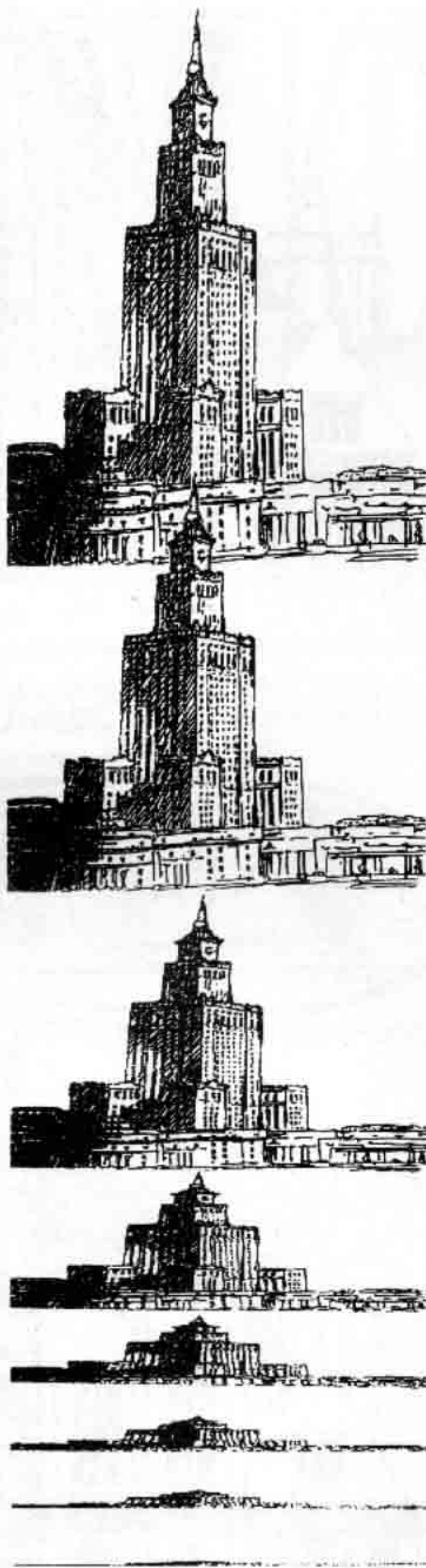
Ale kto to był Bierut? Kogo to dziś obchodzi? Elity postpopowizacyjne i postkomunistyczne dawno już zgołnie współpracują: jutro zaczną robić wspólne interesy, pojutrze żenić się ze sobą. Nasz obecny establishment nie ma najmniejszej ochoty, by mu przypomniano, że początki karier jego członków to czasy Bernana, który rozdzielał posady i nagrody. Powszechna, narodowa amnezja - oto ideologia, jaką serwują nam mass media. Pogodzili się z Jaruzelskim - czemuż mieliby burzyć Pałac?

Byliśmy wtedy tacy młodzi - mówią dziś "moralne autorytety". Trzeba było jakoś żyć - choćby i pod butem. A skoro już się żyło - to czemu nie miało się żyć lepiej? Za jaką cenę? Za taką, jaką ustalili. Ja przecież też powinienem rzucić do Nicgo sentyment. Pod Pałacem rozstałem się z pierwszą narzeczoną; w Pałacu (na Targach Książki) poznałem drugą. W Pałacu zobaczyłem "Osiem i pół". W Pałacu oglądałem piękną wystawę odwilżowego malarstwa sowieckiego. Czyż po tylu latach nie mógłbym się do niego wreszcie przyzwyczaić?

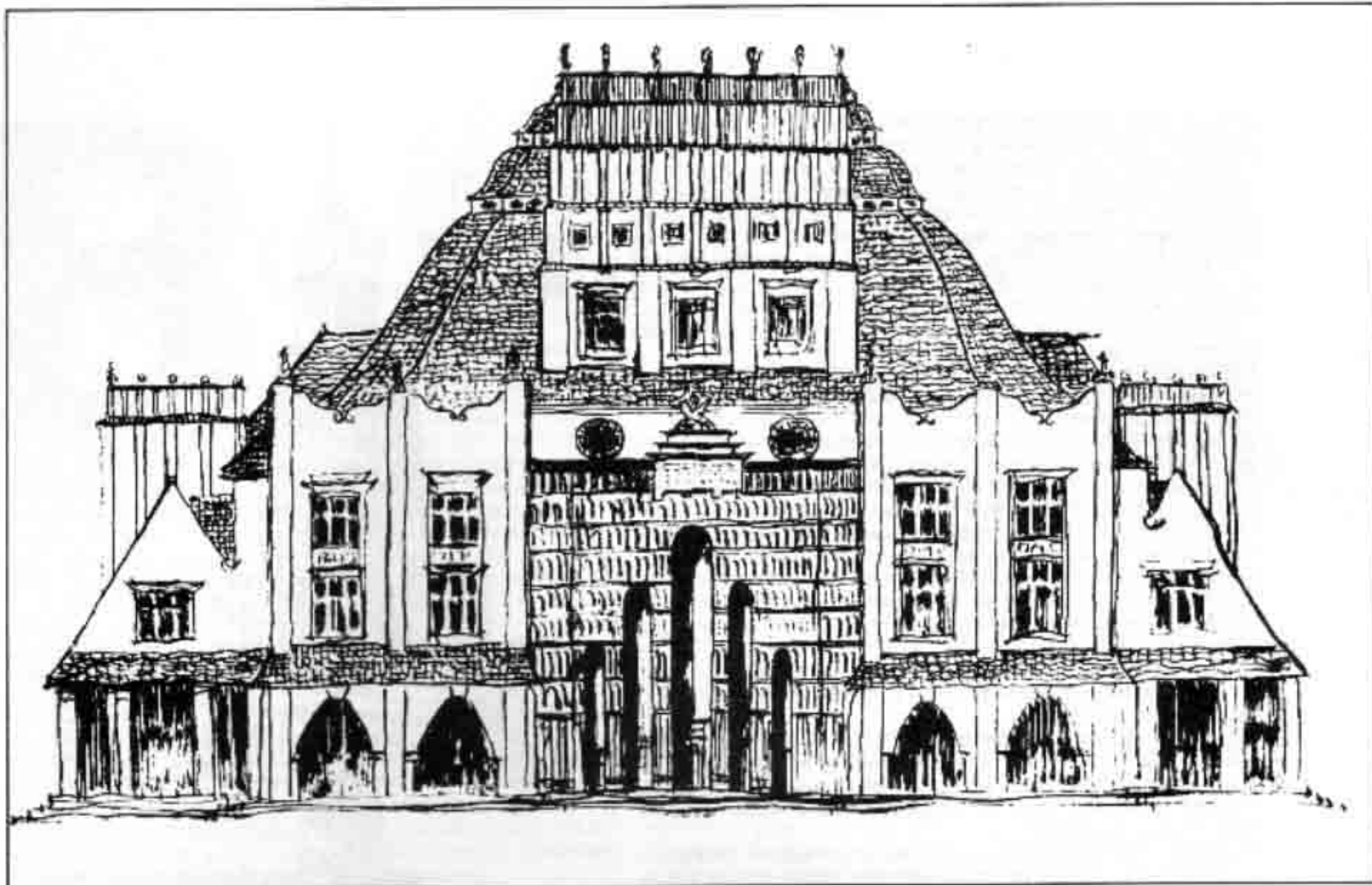
Jeszcze rok. Jeszcze dwa lata, jeszcze trzy - i to pewnie nastąpi. Pogodzę się z tym garbem: pogodzę się, że będę go dźwigał do końca życia.

But jako Los.

Witkacy to przeczuł.



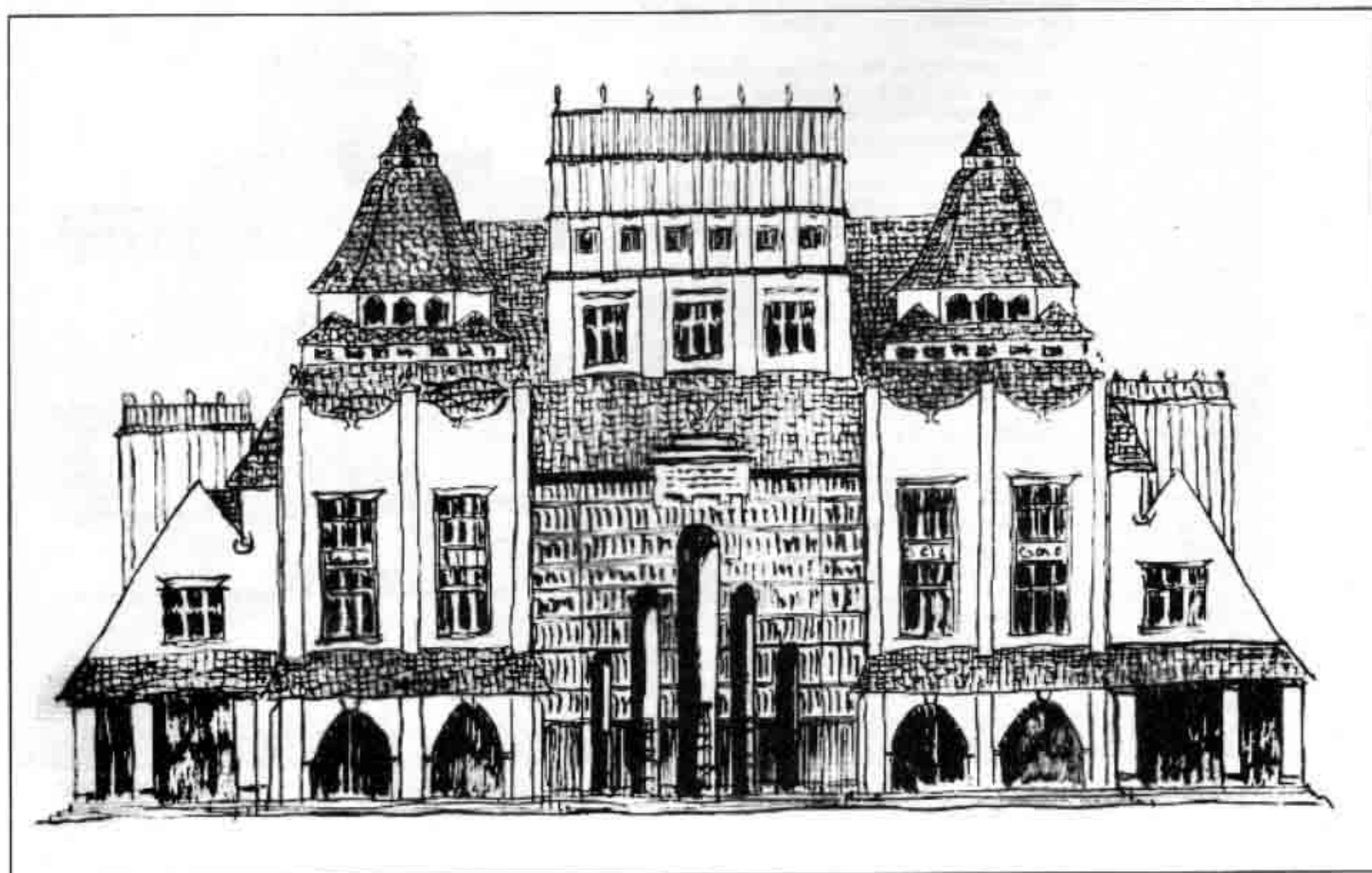
RYSUNKI ANTONIEGO CHODOROWSKIEGO



7

SZKICE KONCEPCYJNE SEJMU

DWA SZKICE KONCEPCYJNE SEJMU, 1920.
Muże przygotowane w związku z konkursem na
projekt rozbudowy dawnego Instytutu Szlacheckiego
na Sejm RP w Warszawie, ogłoszonym w
1919. Oryginały przekazane przez rodzinę
architekta do MAWr, zaginione.



JAN RYLKE • SZTUKA NA PRZEŁOMIE TYSIĄCLECI

GDY ROZUM SPI BUDZI SIĘ SZTUKA
TRUDNA DO WYPEŁNIENIA JAK CIWAST
IDĄCY ŚLADAMI CZŁOWIEKA.
BUDZIEMY JĄ PIĆ W BŁOGOŚCI,
JAKĄ DAJE WÓDKA
W ZAROSŁACH ŁOPIANU.

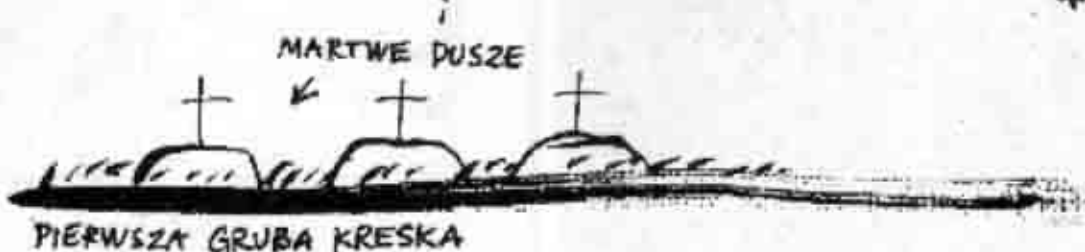
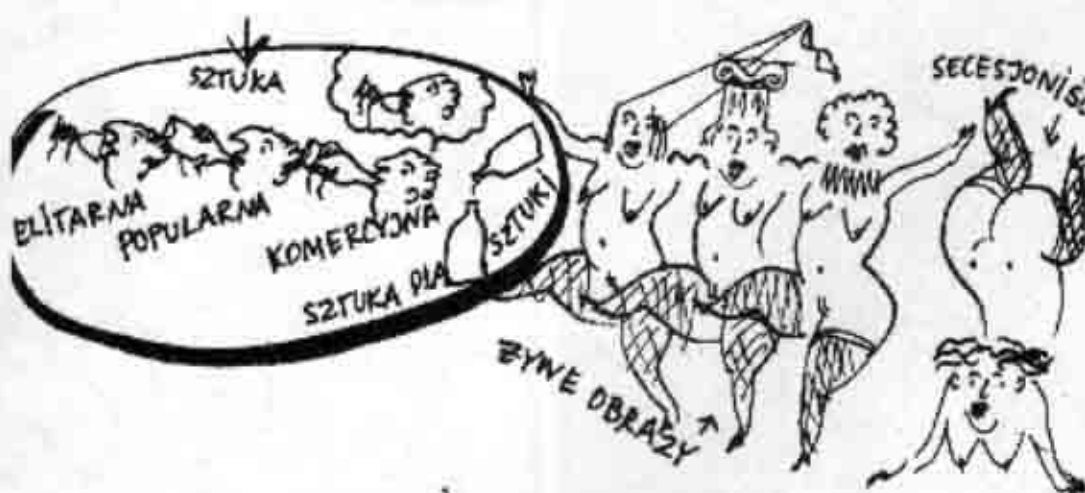
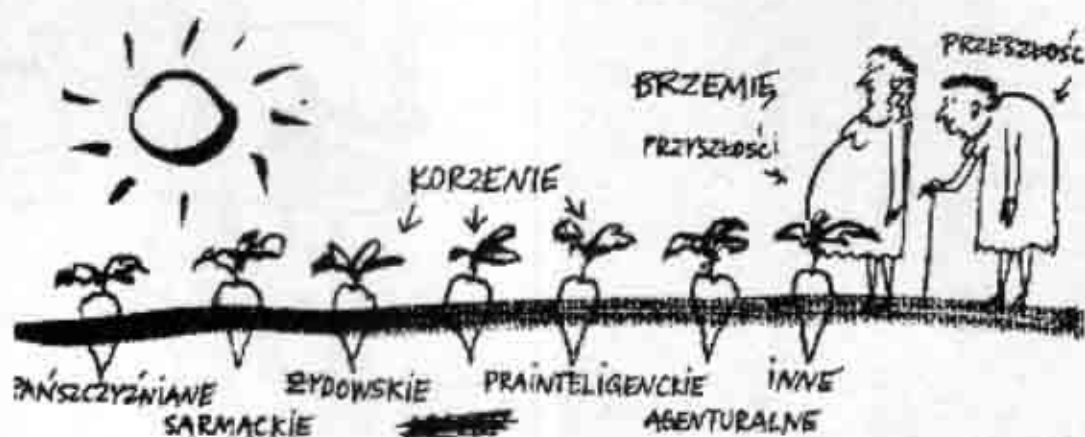
UCZNIOWIE PANA DOKTORA FAUSTUSA
UCZENI PANOWIE DOKTORZY:
FRANKENSTEIN, FICHMANN, HYDE
SKAZALI:
ENERGIA TO MASA RAZY SZYBKOSĆ RAZY
SZYBKOSĆ,
DUSZA TO BÓG RAZY MATERIA,
A BÓG TO MATERIA DZIELONA PRZYZ DUSZĘ.

STADA BŁĄDZĄ PO GRANICY CZASU
BO RODZI SIĘ TRZECIE TYSIĄCLECIE
MUSIMY JE URATOWAĆ
PSTRYKNIECIEM PAŁCAMI.

W UMARŁYCH MIASTACH WIELKIEJ WIOSNY
RZUCONO WIELE LUDZKICH KOŚCI,
ŻEBY WYMYSLEĆ KOSTKĘ RUBIKONU.
WYŁAMANO RĘCE PRAWIE NA LEWE
I ZORGANIZOWANO NAS.



JAN RYLKE

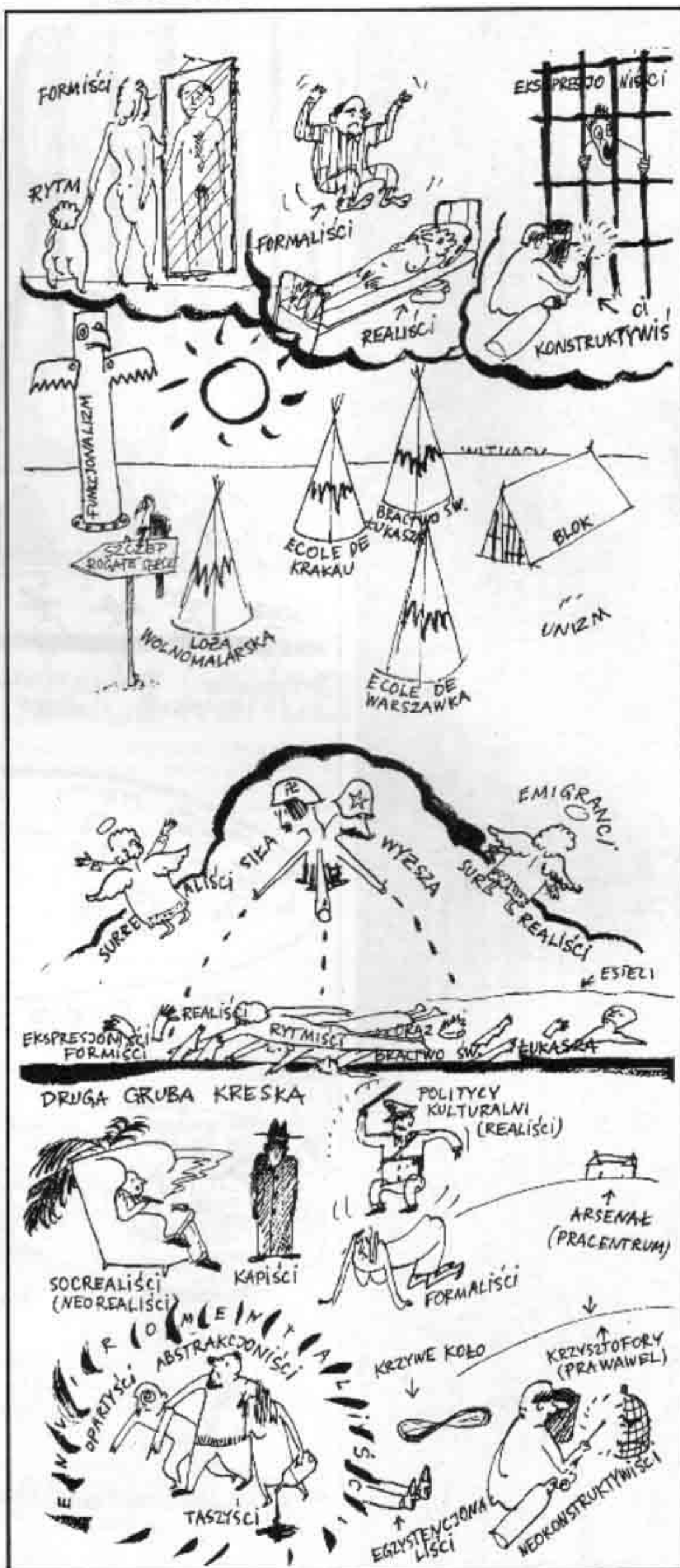


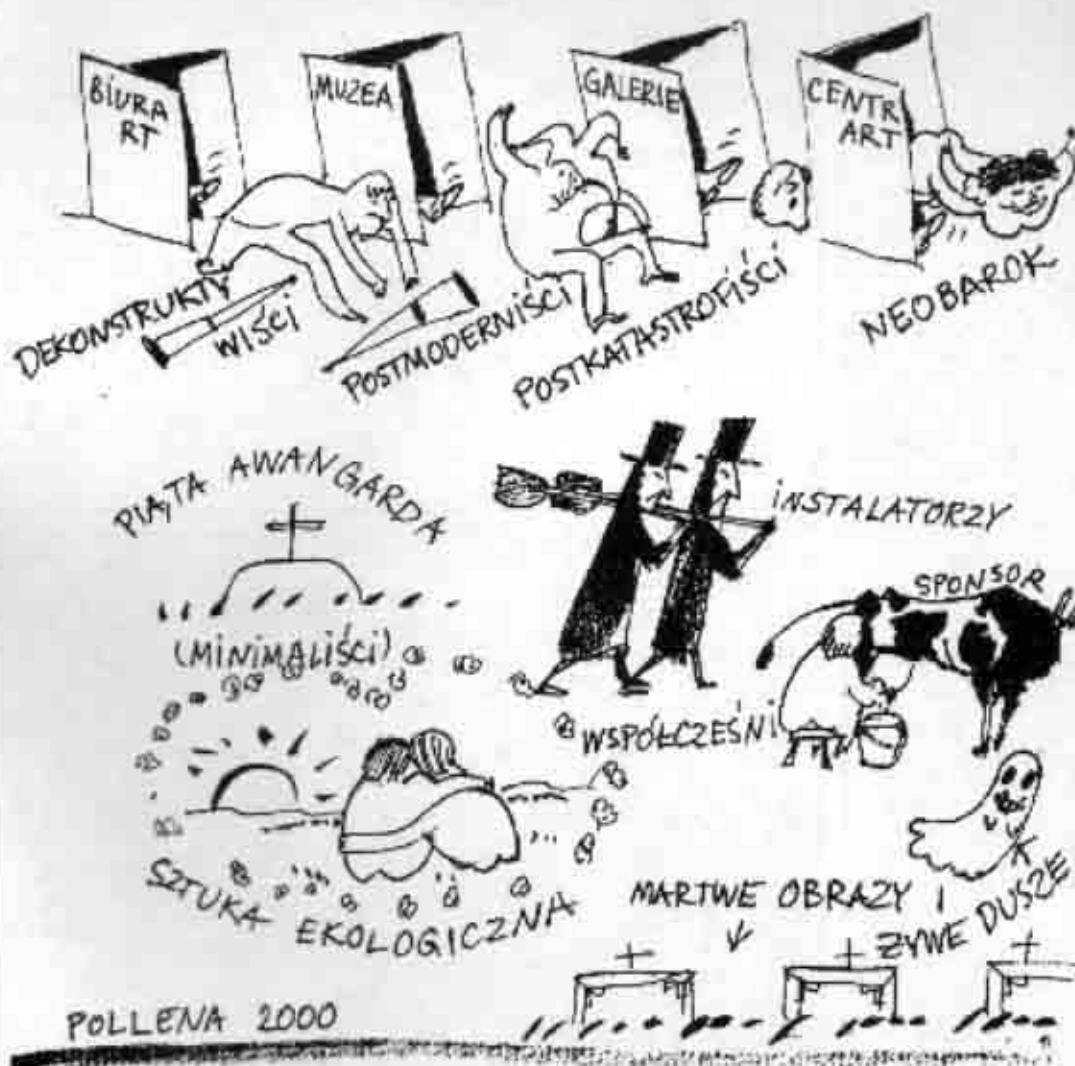
BĘDZIEMY BUDOWAĆ PIRAMIDY Z KARTOFLI
GRAFIKI ODRUJĄC NA POCZCIE
MALOWAĆ USTA
RZĘZIĆ PALCAMI W BŁOCIE
I PISAĆ NA PŁOCIE.

PTAKI NIE ODLATUJĄ NA POŁIEDNIE,
SIEDZĄC SOBIE NA GRZBIETACH.
KAŻDY MYŚLI ZA SIĘBIE
KAŻDY TWORZY DLA CIEBIE
KAŻDY BĘDZIE W NIEBIE.

MILENIUM JEST MIĘDZY NOGAMI
KAŻDY DZIŚNIE, JEGO WYZWANIEM.
Z BOTA HISTORII STOPY
WYTRZEMY NA PROGU.
ROBIMY SZTUKĘ, PSTRYKNIECIEM PALCAMI.

W PIERWSZE TYSIĄCLECIE JEŻUSZ WSZEDŁ SAM
CHIRZĘCJANIE WESZLI W DRUGIE. W TRZECIE
WEJDA
CZARNI INDIJANIE KURAZIL
NARYSIUJĄ RYSY NA WIEŻY BABEL
KORZENIE ZOSTAWIA W ZIEMI
ŻEBY JE GRZYZI
HIERMENEUTA.





NIE BĘDZIEMY OPOWIADAĆ O TŁ, CO
ZA SIĘ DZIAŁA GÓRAMI I SIĘ DZIAŁA RZECAMI.
BĘDZIEMY JĄ TRZYMAĆ W RĘKU,
TAK LUBYTA I OCZYWIŚTA,
ZE NIKT NAD JĄ NIE ZABURZI.

A JEŻELI JĄ WEZMĄ HANDLARZE ŻYWYM TOWAREM,
NASZA MIŁOŚĆ,
TO BĘDZIE SIĘ BODZIĆ CIĄGLE W INNYM MIEJSCU,
TRUDNA DO WYPEŁNIENIA JAK CHWAST
IDĄCY ŚLADAMI CZOWIEKA.
BĘDZIEMY JĄ PIĆ W BROCZOŚCI,
JAKĄ DAJE WÓDKA
W ZAROSŁACH IOPIANI.

I NIE BĘDZIE PODZIAŁÓW NA TYCH,
CO POD SPODEM
I NA GÓRZE
NA TYCH CO POD ŁODEM
I TYCH CO POD PAŁCAMI,
NA TYCH CO PRZED
I TYCH CO PO.

BĘDZIEMY ROBIĆ SZTUKĘ
PSYTRYNICZNIEM PAŁCAMI,
I USMIECHNIEM SIĘ
BO JAKO RODZI Z KSIĄŻKI
GDY TO MÓWIAMY, CO MÓWIAMY
LUB CZYSTĄ LINIĄ,
GDY NIE MÓWIAMY.

Przesyłam ci stronę z mojego prywatnego "słownika wyrażen". Są to zestawienia słów przenikające się wzajemnie, często w swoich znaczeniach przeinaczone, np. **ABERRACJA** - omówienie ...

Strony są nie numerowane, nie datowane, bez przypisów, bez rejestru. Nie jest moim zamiarem komukolwiek ułatwiać życie...

Guj, o ile czegoś nie pokręciłem, to słowiański duch wilgoci przedstawiający się w kształcie węży, a Atoli to prawie prawie ... jak na moje wyczucie językowe ... "personifikacja".

Zwykłe słowniki języka, te opasłe tomy, układają zespoły wielce uczonych ludzi. Mamy więc duży wybór i poważne zaniedbania, że niby co słowo na jeden przypadek padło ... do innych też podobnych znajduję zastosowanie... Słowa foremne i nieforemne... tak ... jedno czy wieloznaczne np. **BRZMIĘĆ** - gdy oznacza głos wydawać - czasuje się inaczej niż wtedy, gdy oznacza pęcznić puchnąć...

IDEA - wyobrażenie, obraz, wzór...
(patrz - myśl, pomysł, pojęcie...)

IDEALIZOWAĆ - tworzyć idee;
żyć w świecie idei...

Idealista - ten, co zajęty jest swoimi lub obcymi ideami...

IDEA FIX - urojenie, przesada...
(patrz - n i e t o l e r a n c j a, dogmatyzm, fanatyzm, bigoteria, zaślepienie, omamienie, ogłupienie...)

KONKRET - wiadomo, rzeczywiście istniejący, (!) przyjęty do wiadomości...

KOMPLIKACJA - zawikłanie, poplątanie, z b i e g różnych okoliczności!

KOMPLET - "zupełność naznaczonej liczby"

PAWEŁ FREISLER

PRYWATNY

SŁOWNIK

WYRAŻEŃ

BRUD - plama, na sumieniu, na słowie...
nieprzystojne, bezcenne wyrażenia,
obrazy, myśli, postęпки...

zanieczyszczenie, niedbalstwo,
zaniedbanie,
niechlujstwo, pobabranie (!)
zbezczeszczenie...
(patrz miazmat)
podupadłość, zużycie, słabość,
zanik,
- degradacja
- degeneracja,
?

AKSJOMAT moral... "złote słowa",
spostrzeżenie,

IARI FARI - Drobiazg (bagatela),
głupstwo, zero, piórko, piana,
powiew, bańka mydlana, żdźbło,
okruszyna.

CYT!

EKSKURSJA - wycieczka

WPYCHACZ - ten, który wpycha (KNOCIK,
KTÓRY SIĘ ROBI Z SZARPI DLA WŁOŻENIA
DO MIEJSCA OWRZODZIAŁEGO)

WYLUPANIE - wyłuszczenie, wydzieranie...

WYLUSZCZYCIEL - ten, który co
przedstawia...

EREKCJA - ?

DOKTRYNA - racjonalna czegoś teoria
- zbiór zasad
- ?
- pozorno - naukowy systemat...
- twórczość - raz za razem - coraz częściej.

BALOMBA - potrawa z wanilii, żółtek, cukru
i śmietanki

ARTYKUŁ - część główna rzeczy, mowy,
pisma; podział...

TROSKA - ...

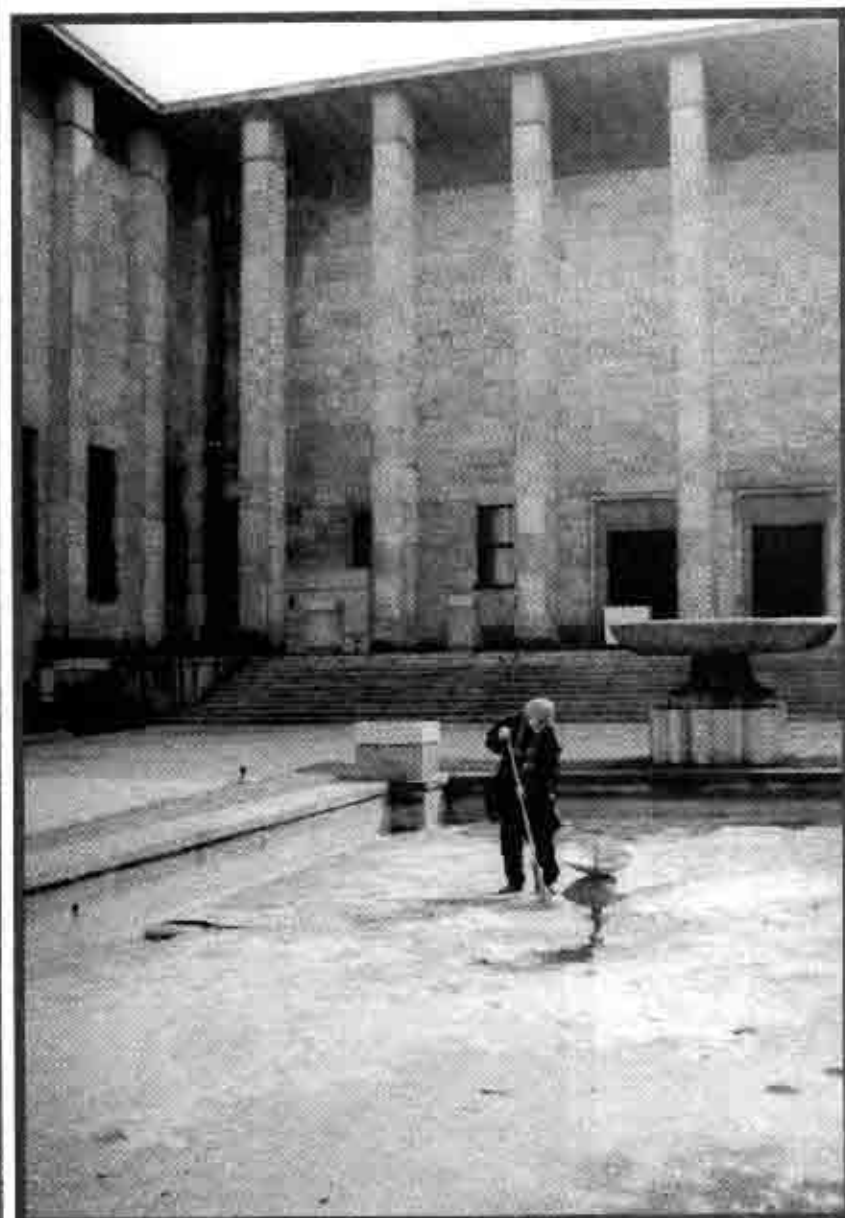
ARTYKULACJA - przygłos, ton, niemota,
bezsłowie, brzuchomówstwo, bąkanie,
terkotanie, paplanie, bzdurzenie,
bałamuctwo, gadulstwo, mowa, wymowa,
przemowa, omówienie, wyrażenie, wołanie,
krzyk,
głos... drżący, brzęący, dźwięczny, jasny,
wyraźny, delikatny, łagodny, przyjemny,
melodyjny, głos osobisty...
- członkostwo.

ARGUMENTACJA - przytaczanie dowodów,
próba, czym dowodząca czego

DOWÓD - (!)

DOŻYWOCIE - do śmierci, póki życia,
dozgonnie.

(GUJ) - Atoli - jednak, przecież.



MACIEJ CISŁO

LAS BIRNAM POD DOMEM PARTII



Ślimak ma skorupę, a człowiek - architekturę. Jaka dusza - taka architektura. Sądząc po pięknie skręconych muszlach ślimaków i po nader obrzydliwych blokach Polaków, ludzie to mięczaki, ale mięczaki to anioły!

Krajobraz polskich wsi, miast i przemysłu uratować można tylko w jeden sposób, zastępując go wysokimi, szybko rosnącymi drzewami. "Trzy miliardy drzew na Trzecie Tysiąclecie" - pod takim hasłem mogliby może ruszyć do roboty bezrobotni Rzeczypospolitej.

Skąd to się wzięło, że nam, Polakom, tak niezwykle brakuje *p o c z u c i a F o r m y*?

Rację ma zapewne Stanisław Brzozowski: nie zakorzenił się u nas nigdy porządnie *etos* pracy, a to przede wszystkim rytm pracy kształtuje "poczucie formy". Wciąż byliśmy "przedmurzem", Polak jest żołnierzem, rycerzem - Rzeczpospolita to archeologiczne pobojuwisko. Mieszczaństwo nasze upadło (czy nie rozwinęło się) w XVII wieku, wolny chłop zniknął jeszcze wcześniej. Brzozowski w "Legendzie Młodej Polski" wyraża nadzieję, że obyczaj pracy zostanie odbudowany przez "nowoczesny proletariatus".

Tutaj Brzozowski pomylił się oczywiście; w krajach zwycięskiego proletariatusu połowa produkcji przemysłowej szła zawsze na śmietnik... Gdyż dobra praca możliwa jest tylko tam, gdzie związki między człowiekiem i materią oraz między samymi ludźmi są tak bliskie, żywe, zatem raczej w *w a r s z t a t a c h* niż w hali produkcyjnej. W państwach wysoko uprzemysłowionych każdy wielki zakład otoczony jest setkami czy tysiącami kooperujących z nim małych firm.

Rzecz charakterystyczna: przywódcy peerelowskiego proletariatusu posadzili sobie na środku paradywnych schodów, prowadzących do Domu Partii w Warszawie (obecnie Giełda), zagon choinek. Drzewka do dziś stoją. Wiadomo, o co szło, żeby się naród zbytnio do władzy nie przysuwał i po schodach paradywnych nie paradował... Tak, przyszły drzewa pod zbójckie zamczysko. Każdej satrapii zagraża w końcu jakiś wariant Lasu Birnam.



MARIUSZ HERMANOWICZ

Z CYKLU "TRUDNO JEST JEDNAK ZATRZEĆ WSZYSTKIE ŚLADY"

POSTKATASTROFIZM?

Jan Stanisław Wojciechowski · *Postcatastrophic Arch* · Postkatastroficzna Brama · 1992 · drewno + metal · East Rounton · Anglia



POSTKATASTROFIZM?

SŁÓW KILKA · OTWARCIE NA ŻYCIE

BOGDAN GÓRSKI

Zajmowanie się jakąkolwiek twórczością jest zajęciem praktycznym i wszystko co praktyczne służy tej twórczości - więc kiedy usłyszałem słowo postkatastrofizm zacząłem się zastanawiać, co ono dla mnie i dla innych oznacza.

Postkomunizm, pojęcie wzięte z polityki, brzmi obco i nosi wszystkie cechy języka polityki. Nie lubię tego słowa - jest ono z obszaru, gdzie wszystko i zarazem nic należy do wszystkich i nikogo - z obszaru międzyludzkiego, a więc własności wielu ludzi w masie, w tej masie nie widzę ani jednego człowieka, nie potrafię powiedzieć jak on wygląda, myśli i czuje. Co więcej, słowo to jest sztucznym przedłużeniem komunizmu i w prostej linii wywodzi się z niesprawdzonego do dzisiaj marksizmu. Z tych i innych powodów nie lubię i nie chcę zaakceptować słowa postkomunizm - nie jest ono dobre dla artysty.

Natomiast postkatastrofizm jako pojęcie wyzwala we mnie wszelkie możliwe skojarzenia. Już na pierwszy rzut oka pobrzmiewa biblijnie, bowiem pierwsza katastrofa, o której pamiętam i która pobudza moją wyobraźnię, to potop. Potrafię sobie wyobrazić tuż po kataklizmie nawet pogodę, wreszcie ustał huragan, wiatr goni jeszcze ostatnie chmury i już przebłyskują ciepłe promienie słońca. Widzę wilgotne twarze uratowanych ludzi, są nakierowane ku słońcu. A słońce...

Tak mogło być kiedyś, a jak jest teraz, bliżej nas, chociażby przez ostatnie lata? Uważam, że katastrofalnie, jako zbiorowość do tej pory nie możemy się pozbierać, ostatnie kilkanaście lat, stan wojenny - też katastrofa, cofnijmy się dalej, cały okres powojenny przez ludzi nie akceptujących rzeczywistości opartej na obcych im wartościach na pewno był odczuwany i widziany jako katastrofa.

Można podać wiele przykładów destrukcji życia zbiorowego, układają się one obok siebie lub następują tuż po sobie, w różnych seriach. Przerwy między nimi z punktu widzenia jednego człowieka, jego życia i śmierci, są pasmem mniejszych i większych nieszczęść obiektywnych, zależnych od natury i innych ludzi, dodajmy do tego ludzką psychikę, z jej subiektywną zdolnością zadziwiającego odczuwania świata, wtedy jeszcze bardziej te zjawiska potęgują się. W moim przekonaniu żyjemy w permanentnej katastrofie, jest ona immanentną częścią naszej rzeczywistości i nigdy się nie kończy, może być co najwyżej większa lub mniejsza, przy czym tę mniejszą traktujemy subiektywnie jako chwilę ulgi na złapanie oddechu. Jednym słowem nie ma paradoksalnie życia poza katastrofą. A zatem nie ma również żadnego post, bo to, co miało być po, jest mniejszą lub większą w łańcuchu zdarzeń następną katastrofą. Pogląd ten nie

ma nic wspólnego z egzystencjalizmem Sartre'a ani też wbrew pozorom nie jest wyjątkowo pesymistyczny - kryje się za nim przekonanie, że taka jest natura rzeczy, rodzaj środowiska, w którym żyjemy i otaczający nas pejzaż psychiczny.

Równocześnie jest to pewien trans świadomości - postkatastroficznej świadomości.

Najbardziej interesujące nie jest samo istnienie katastrofy, lecz sposób wychodzenia i ratowania się z niej. Szczególnie dramatyczna wydaje się tutaj sytuacja artysty: co ratować, co jest ważne, jaką przyjąć hierarchię wartości, jaki ma być prawdziwy opis rzeczywistości i kto naprawdę jest bohaterem. Pytania te i odpowiedzi na nie wyraźnie określają cezurę, rozdział na rzeczy błahie i poważne...

Stwierdzenie Roberta Musila, autora "Człowieka bez właściwości", iż każdy czyn jest następstwem innych czynów, jak również zdanie Tomasza Manna, że człowiek, który buduje przez całe życie, nie lubi gwałtownych zmian, są tylko potwierdzeniem tej uwagi, wywodzą się z jednego pnia świadomości postkatastroficznej.

Twórczość ze świadomością istnienia katastrof, ten szczególny punkt widzenia na rzeczywistość, traktuje katastrofę jako źródło poznania, podstawę i punkt odniesienia; kluczem tutaj jest stan świadomości - zmienny jak samo zjawisko. Właśnie ten stan świadomości, tworzący nową hierarchię wartości, przyjmuje katastrofę, coś nieudanego i zarazem destrukcyjnego, jako punkt wyjścia przy ocenie rzeczywistości, po to, by otworzyć się na życie! Dotychczas każda utopia i idealizm nie traktowały poważnie katastrofy jako źródła poznania i wykluczały ją z rzeczywistości.

Dlatego twórczość artystów ze świadomością istnienia w cieniu katastrof jest zupełnie inna i tak interesująca!

Można rzec, iż nie różni artystów tak naprawdę forma, styl, epoka, jak właśnie stan świadomości, a już szczególnie stan świadomości postkatastroficznej - wydaje się to teraz szalenie aktualne - nadszedł czas, by o tym, bo wreszcie wolno, głośno mówić!

Trzeba temu zjawisku w naszej rzeczywistości przyjrzeć się bliżej, przedstawiana tutaj twórczość kilkunastu artystów i autorów w różnych dziedzinach jest fragmentem kultury polskiej, jednak na tyle charakterystycznym i oryginalnym dla omawianych zjawisk, że można ją uznać za reprezentatywną.

Dzieła tych autorów, mimo że powstały w różnych miejscach, w różnych czasach i opowiadają o odmiennych zjawiskach, noszą wspólne i wyraźne piętno świadomości postkatastroficznej, może właśnie dzięki niej przetrwały, i stwarzają nadzieję na przyszłość.

Tekst niniejszy jest rozwinięciem i poszerzeniem wystąpienia w części filmowej sesji "Postkatastrofizm i inne punkty widzenia na sytuację sztuki współczesnej" w Instytucie Sztuki PAN (Warszawa, XI 1991) i zawiera podstawowe rozumienie zjawisk związanych z postkatastrofizmem, co oczywiście nie wyklucza innych punktów widzenia. Miał być wstępem do wystawy, która się nie odbyła.

PRZEDSTAWIONY NIŻEJ SCENARIUSZ WRAZ Z BOGDANEM GÓRSKIM OPRACOWALI JEREMI T.KRÓLIKOWSKI I JAN S.WOJCIECHOWSKI

Wystawa "Po katastrofie" odbędzie się na przełomie sierpnia i września 1992 r. w Warszawie, przy ul. Mazowieckiej, w ciągu 21 dni.

Harmonogram wystąpień i spotkań autorskich, codziennie o stałej godzinie 17-tej w ramach wystawy przy ul. Mazowieckiej
Otwarcie - 1-szy dzień

I. Po katastrofie - architektura według:

- | | |
|------------------|------------|
| 1. Turczynowicza | 2-gi dzień |
| 2. Pawlika | 3-ci dzień |
| 3. Hryniewiczza | 4-ty dzień |

II. Pokatastrofie - film według:

- | | |
|-------------------|--------------|
| 1. Górskiego | 5-ty dzień |
| 2. Palki | 6-ty tydzień |
| 3. Wiszniewskiego | 7-my dzień |

III. Fotografia - po katastrofie według:

- | | |
|-----------------|------------|
| 1. Hermanowicza | 8-my dzień |
|-----------------|------------|

IV. Malarstwo - po katastrofie według:

- | | |
|-------------------|-------------|
| 1. Królikowskiego | 9-ty dzień |
| 2. Rykego | 10-ty dzień |

V. Muzyka - po katastrofie według:

- | | |
|-----------------|--|
| 1. Billińskiego | |
|-----------------|--|

VI. Literatura - po katastrofie według:

- | | |
|-----------------|-------------|
| 1. Siemińskiego | 12-ty dzień |
|-----------------|-------------|

VII. Rzeźba - po katastrofie według:

- | | |
|---------------------|--------------|
| 1. Wojciechowskiego | 13-ty dzień. |
|---------------------|--------------|

Ostatni dzień wystawy - końcowe spotkanie z publicznością, dyskusja, konferencja prasowa.

Cała wystawa ma być pięknym, zahajnym, a zarazem prawdziwym odczuciem - obrazem sytuacji "po katastrofie". Równocześnie wystawa to przestrzenny zmateriałizowany, rozłożony i trwający w czasie 21 dni, collage, na który składają się: obrazy, rzeźby, muzyka, architektura, filmy i wystąpienia autorów.

Publikacja - okładka - ilość stron - 50 - nakład - 500
Treść publikacji

- I. Krótki opis-zarys dotychczasowych wystąpień: miejsce, czas, osoby, charakter
 - a. Księgarnia republikańska
 - b. Galeria Rzeźby w Orońsku
 - c. "Postkatastrofizm" sesja naukowa w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, przy ulicy Długiej
 - d. "Po katastrofie" wystąpienie - wystawa w Warszawie przy ul. Mazowieckiej 11
- II. Biogramy postkatastroficzne artystów-autorów, ich zdjęcia jak również zdjęcia ich prac.
- III. Wystąpienia autorskie - fragmenty - charakteryzujące stan świadomości postkatastroficznej artystów. W różnej formie, wypowiedzi, artykuły, referaty, wystąpienia - jednym słowem myśli przed, i po katastrofie.

LEKTURY Arché

We wrześniu 1989 roku w Gdańsku ukazał się numer pierwszy jednoosobowego pisma "ANARCHIEKTURA" wydanego w jednym egzemplarzu przez Mirosława Hryniewicza. Tezy w nim zawarte nadal są aktualne. Warto więc przytoczyć niektóre z nich.

Gdy system polityczny chyli się ku upadkowi - pojawiają się anarchiści, by go zniszczyć do końca. Gdy upada system architektoniczny - powinni pojawiać się anarchitekci, by dokonać tego samego.

Anarchizm nie jest praktycznie docelowym systemem politycznym, o który walczy określona partia polityczna tak, by stał się on systemem panującym. Anarchizm to tylko instrument do walki z istniejącą rzeczywistością polityczną, przy czym, gdy taka rzeczywistość upada całkowicie, to nie anarchiści ustalają nowy kształt rzeczy.

Anarchiści odchodzą, a inne, realne siły polityczne biorą górę i tępiąc wszystko, co nie jest nimi samymi - tępią również anarchistów. Anarchizm nie posiada nośności uniwersalnej, pojawia się tylko tam, gdzie zbliża się koniec istniejącego porządku, jest symptomem jego rozkładu, choć nie umie przewidzieć, co wyrośnie na gruzach konającego systemu. Anarchiści walczący o obalenie Cesarstwa Austro-Węgierskiego nie zakładali, że rozpadnie się ono na państwa o ustroju demokratycznym, ale i anarchiści rosyjscy nie przewidywali również, że po upadku Imperium Wszechrosji zapanuje tam dyktatura bolszewicka.

Anarchizm jest grabarzem jednego systemu, ale podczas uroczystości pogrzebowych jest równocześnie świadkiem narodzin drugiego, którego istnienia nie zna.

Podobne analogie można wyprowadzić ze sfery polityki do każdej innej sfery działalności społecznej, także architektury, szczególnie w jej szerszym, politycznym odniesieniu.

Wszystko, co dzieje się w architekturze polskiej na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci, jest materialnym wyrazem wciąż obowiązującej doktryny przestrzennej - modernizmu socjalistycznego.

Socmodernizm wyrósł z idei historycznego modernizmu i został przejęty przez władzę komunistyczną w okresie, gdy idee modernizmu zostały już zwerifikowane przez demokratyczne społeczeństwa Zachodu i w swojej najbardziej drapieżnej formie przez społeczeństwa te odrzucone. Dla władzy komunistycznej owe opóźnione idee modernistyczne okazały się niezwykle pociągające, jako doskonałe narzędzie do totalnego zapanowania nad przestrzenią, a co za tym idzie, do roztoczenia ścisłej kontroli nad społeczeństwem użytkującym tę przestrzeń. Stąd tak szybka zmiana: pozycji z socrealizmu do socmodernizmu i tak szybkie obwarowanie się na nowych pozycjach przez stworzenie sztywnego systemu decyzyjno-legislacyjnego ogarniającego całą przestrzeń kraju.

Jednak u schyłku lat osiemdziesiątych, po trzydziestu przeszło latach działania tego systemu można już śmiało stwierdzić, że doktryna socmodernizmu, która miała stworzyć Nowe ramy przestrzenne dla Nowego społeczeństwa, prowadzi jedynie do totalnej katastrofy. Przestrzeń wokół nas zaczyna tracić sens, ulega deprawacji. Miasto przestaje być miastem, a wieś - wsią. Twory natury - ziemia, woda, powietrze są niszczone i zatrutowane, rośliny i zwierzęta stają się tego ofiarami. My też stajemy się ofiarami, zarówno w sensie fizycznym jak i psychicznym, ulegając deprawacji przestrzennej - sami stajemy się zdeprawowani.

Po trzydziestu latach działania systemu można również mieć pewność, że doktryna socmodernizmu nigdy nie miała na celu harmonijnego rozwoju kraju, a budowa Nowych ram przestrzennych dla Nowego społeczeństwa była jedynie taktyczną przykrywką dla zlikwidowania Starego społeczeństwa, które komunizm zamierzał wymazać z historii wraz z całym ładunkiem tradycji, które niosły jego Stare miasta, Stare wsie, Stare krajobrazy.

Ten system powinien już odejść, tym bardziej że siły polityczne, które go stworzyły dla określonego celu - dla pełniejszego zniewolenia społeczeństwa przez odcięcie go od tradycji - same zaczynają tracić moc, społeczeństwo zaś coraz odważniej staje w obronie swojej tradycji i tożsamości historycznej. Tymczasem socmodernizm wciąż trwa, istnieją nieprzerwanie jego instytucje, a każdy dzień ich działania prowadzi do dalszej deprawacji przestrzeni kraju. Agonia doktryny zaopatrzonej w tak potężne zabezpieczenia systemowe w warstwie teoretycznej, legislacyjnej, instytucjonalnej oraz technologicznej może jeszcze trwać długo, dlatego należy podjąć bardziej radykalne kroki w celu jej obalenia.

Czy inicjatywa nie powinna wyjść od nas, architektów, współtwórców i długoletnich realizatorów doktryny, która nas niszczy? Jak długo jeszcze na wpół oślepieni będziemy brnąć naprzód, mając przed sobą socmodernistyczny dekalog, który podobno ktoś postawił przed nami w latach naszej młodości, a my ruszyliśmy za nim i musimy tak iść dalej i dalej. To nic, że nie wiadomo jeszcze dokładnie jak ma wyglądać nowy ustrój przestrzenny kraju, każdy inny musi być lepszy niż ten, który został ustanowiony przeciwko nam. Anarchiści walczyli o obalenie organizacji państwowej, ale po jej upadku powstały nowe organizacje państwowe, a zniknęli anarchiści. Powinniśmy zatem podjąć ryzyko walki wierząc, że w jej trakcie narodzą się nowe idee i nowe praktyki, które nas doprowadzą do samowiedzy o zaskakujących perspektywach.

Czy jest w nas jednak dość siły, by zatrzymać się nagle i obalić dzieło, którego realizację doprowadziliśmy aż do dzisiejszego miejsca?

Czy muszą się pojawić anarchitekci z zewnątrz, by zrobić to za nas?

Czy mamy szansę, by na pewien czas każdy z nas, architektów stał się anarchitektem?



Z CYKLU: "TRUDNO JEST JEDNAK ZATRZEĆ WSZYSTKIE ŚLADY"

Z CYKLU: "TRUDNO JEST JEDNAK ZATRZEĆ WSZYSTKIE ŚLADY"

Cele anarchitektury

Celem anarchitektury jest obalenie socmodernizmu jako panującej doktryny gospodarowania przestrzenią, a w szczególności przestrzenią miasta.

Pojęcie "doktryna socmodernistyczna", "ideologia socmodernistyczna" lub po prostu "socmodernizm" oznacza dla Anarchitektury realną metodę gospodarowania przestrzenią w Polsce (i innych krajach bloku komunistycznego) w okresie od końca lat pięćdziesiątych do chwili obecnej, której podstawa teoretyczna opiera się na zwulgaryzowanych ideach modernizmu międzywojennego, a które to idee propaganda komunistyczna przenosi jako postępowe do innego okresu historycznego i używa do innych, politycznych celów - do ujarzmiania przestrzeni jako miejsca pobytu ujarzmionego społeczeństwa. Socmodernizm wytworzył potężny instrument samoobrony w sferach teoretycznej, legislacyjnej, instytucjonalnej oraz technologicznej. Towarzysząca mu przez trzydzieści lat akcja propagandowa wprowadziła poważne zmiany w powszechnej świadomości społecznej, naruszając naturalne mechanizmy oceny w kategoriach przestrzennego dobra i zła.

Walka z przeciwnikiem, który miał wiele czasu, aby się ufortyfikować i głęboko wrosnąć w realia naszego życia nie jest łatwa, jednak Anarchitektura musi ją podjąć. Walka ta będzie prowadzona na pięciu zasadniczych frontach: na froncie zmian świadomości społecznej, zmian obowiązujących teorii architektonicznych, zmian aktów legislacyjnych, zmian w funkcjonowaniu instytucji wspierających system oraz zmian w możliwościach technologicznych budowania.

Front pierwszy - sfera świadomości społecznej

Istnieje w szerokiej świadomości społecznej pewien powszechny obraz problematyki architektonicznej. Obraz, nad którego zbudowaniem propaganda modernistyczna, a następnie socmodernistyczna pracowała przez dziesiątki lat. Obraz ten obraca się wokół pojęć "nowoczesność", "postęp", "cywilizacja", "higiena" i pojęcia te w przewrotny sposób wiąże z elementami tworzącymi przestrzeń miasta, wsi czy szeroko rozumianego krajobrazu.

Budynek w zwartej zabudowie ulicznej zaczął być "niehigieniczny", "nienowoczesny", a blok otoczony pustą przestrzenią otrzymał zaszczytny przymiotnik "nowoczesny".

Ulica ze sklepami umieszczonymi w parterze stała się rozwiązaniem "zacołanym", podczas gdy umieszczenie tych samych sklepów i warsztatów, nazwanych teraz "usługami", w oddzielnych "pawilonach" - znowu otoczonych pustą przestrzenią - miało świadczyć o "postępie" i "nowoczesności".

Podobnie dyskredytowano wiejski dom czy sielskie krajobrazy z wierzbami i bocianem na dachu jako przejaw "zacołania", zaś obrazem Nowego były miejskie bloki mieszkalne, kominy fabryczne i linie przesyłowe wysokiego napięcia nad bezbrzeżnymi przestworzami pól.

Wytworzono stereotyp, w którym wszystko co Nowe musi być piękne, Stare zaś musi być brzydkie i niegodne Nowego Społeczeństwa, zadaniem Anarchitektury jest walka o całkowitą zmianę świadomości społecznej w tej dziedzinie i udowodnienie, że "nowocześnie" można również żyć i mieszkać w przestrzeni zorganizowanej "po staremu".

Front drugi - sfera teoretyczna

Socmodernizm opiera się na międzywojennych ideach miasta modernistycznego, wyrażonych najpełniej w przygotowanej przez C.I.A.M. w roku 1933 Karcie Ateńskiej. (...)

Anarchitektura nie uzurpuje sobie prawa pierwszeństwa w głoszeniu idei miasta historycznego. Od kilkunastu lat idee takie pojawiają się na świecie, a także w Polsce, jednak ich głosiciele uważani byli i są nadal uważani za heretyków lub nieszkodliwych dziwaków, których należy albo zniszczyć, albo wyśmiać. Idee miasta historycznego głosi między innymi Leon Krier, a w Polsce już u schyłku lat siedemdziesiątych z podobnymi ideami wystąpiła grupa *Dom i Miasto*. Ona to rozpoczęła walkę z istniejącymi aktami legislacyjnymi, dotyczącymi przestrzeni miasta. Anarchitektura czuje się kontynuatorem linii DiM-u, jednak podkreśla dodatkowo polityczny aspekt powojennej gospodarki przestrzenią w Polsce, której poprzez system legislacyjny i instytucjonalny władza komunistyczna wyznaczyła za cel zniszczenie tradycyjnych form miasta, wsi i szeroko rozumianego krajobrazu. Była to część totalnego programu zniszczenia całej tradycji kulturowej polskiego społeczeństwa przedkomunistycznego.

Anarchitektura nie twierdzi, że idea miasta historycznego musi zwyciężyć. Anarchitektura chce jedynie obalić istniejący system, a ponieważ opiera się on na antyidei miasta historycznego, Anarchitektura przyjmuje pojęcie miasta historycznego za swoje naczelne hasło. (...)

Front trzeci - sfera legislacyjna

Istniejący system legislacyjny gospodarowania przestrzenią był przez lata konsekwentnie budowany, aby skutecznie materializować socmodernistyczne teorie i intensyfikować efekty tej materializacji. W systemie tym jest ukrytych wiele mechanizmów pozwalających władzy na pełną kontrolę nad przestrzenią. (...)

Architekt, który rozpoczyna pracę nad projektem na kanwie istniejącego ustawodawstwa, wpada natychmiast w potrzask legislacyjny, z którego wynika jasno, że strukturalnej jednostki mieszkaniowej wcale nie trzeba projektować, ona projektuje się sama, trzeba jedynie postępować według zakodowanych w ustawie instrukcji. Efekt jest zawsze taki sam: niespójna, luźna przestrzeń, gdzie poszczególne budynki tkwią w bezmiarze nieznaczącej pustki. Architekt, który próbowałby jednak na podstawie tych samych przepisów zaprojektować miasto historyczne, stanąłby bezradny wobec takiego przedsięwzięcia. Po uformowaniu jednej lub kilku ulic i zagęszczeniu tym samym zabudowy w jednym miejscu, musiałby pozostawić resztę swojej działki niezabudowaną, by uzyskać gęstość zabudowy kontrolowaną przepisami.



Z CYKLU: "TRUDNO JEST JEDNAK ZATRZEĆ WSZYSTKIE ŚLADY"

Z CYKLU: "TRUDNO JEST JEDNAK ZATRZEĆ WSZYSTKIE ŚLADY"

Marnotrawstwo terenów budowlanych - terenów niczych, bo państwowych - to naczelną zbrodnią polskiego ustawodawstwa gospodarowania przestrzenią. Anarchitektura będzie dążyła do obalenia socmodernistycznego ustawodawstwa krępującego swobodny rozwój architektury. Anarchitekci powinni forsować rozwiązania alternatywne, ignorując wymogi istniejącego ustawodawstwa, a dające dowody, że miasto organizowane w sposób sprzeczny z duchem socmodernistycznych ustaw przynosi daleko większe korzyści zarówno przestrzenne, ekonomiczne, jak i społeczne.

Front czwarty - sfera instytucjonalna

Panowanie systemu socmodernistycznego opiera się na trzech rodzajach instytucji, tworzących trzy bastiony jego funkcjonowania.

Bastion pierwszy stoi na straży niezmienności panującej teorii architektonicznej i jej transmisji do świadomości społecznej poprzez ogólną propagandę i procesy dydaktyczne prowadzone na uczelniach. Tworzą go różnego rodzaju Instytuty Badawcze, Instytuty Naukowe Akademii Nauk oraz Wydziały Architektury. Są one opanowane w przeważającej większości przez tzw. samodzielnych pracowników naukowych o komunistycznych rodowodach, postawionych tam dożywotnio przez władzę na straży socmodernistycznej ideologii. Nie prowadzi się tam poszukiwań innych metod gospodarowania przestrzenią, jeśli w ogóle prowadzi się tam jakiegokolwiek badania, są to prace klasyfikujące pojęcia socmodernizmu i mające na celu umocnienie jego zdobyczy. "Samodzielni pracownicy naukowci" zatwierdzani centralnie przez władzę są klasycznym przykładem architektów-funkcjonariuszy. Tylko oni mają monopol na oficjalną, konstruktywną krytykę rzeczywistości i w świetle przepisów tylko oni mają prawo przekazywania wiedzy młodym adeptom architektury. (...)

Bastion drugi tworzą instytucje egzekwujące decyzje centralne, przenoszące je na niższe szczeble, administrujące tymi procesami oraz stojące na straży przestrzennej materializacji tych decyzji. Są nimi Biura Planowania Przestrzennego i Wydziały Architektury i Urbanistyki Urzędów różnych szczebli. (...)

Bastion Trzeci, to instytucje materializujące w przestrzeni decyzje planistyczne i lokalizacyjne, instytucje powołane do sporządzania projektów budowlanych i do wznoszenia budynków według tych projektów. Są to Biura Projektów i Przedsiębiorstwa Budowlane. Biura Projektów to zazwyczaj olbrzymie, zbiurokratyzowane organizmy, w których rola architekta sprowadza się do roli urzędnika. Architekt uwikłany jest w skomplikowaną sieć zależności poprzez obowiązujące ustawodawstwo ogólne, specyficzne ograniczenia każdego biura, obowiązek stosowania projektów typowych, podległość uzgodnień z administracyjnie narzuconym wykonawcą, weryfikacji zespołów sprawdzających i wreszcie okresowych, administracyjnych nakazów lub zakazów stosowania określonych materiałów lub technologii wykonawczych. Ta sieć zależności w powiązaniu z całkowitą nieefektywnością biur-molochów, niosących z sobą monstrualną liczbę administracji i różnych służb pomocniczych, marnotrawi całą energię pracujących tam projektantów. Wieloletnie cykle opracowywania tej samej dokumentacji, najczęściej nie kierowanej do realizacji, powodowały, że proces projektowania stawał się działalnością abstrakcyjną, działalnością samą w sobie. Powodowało to głęboką frustrację architektów i przekonanie, że bez względu na talent i rzetelną pracę, każdy wysiłek jest bezowocny. (...)

Front piąty - sfera technologiczna

Socmodernizm konsekwentnie dążył do zapanowania jednej tylko technologii wznoszenia budynków - technologii przemysłowego wykonania prefabrykatów i montażu tych elementów na placu budowy. Propaganda usilnie pracowała nad zdyskredytowaniem w oczach opinii publicznej tradycyjnych technologii budowlanych, uznawanych jeszcze w okresie socrealizmu za godne kontynuacji. "Fabryki domów" - produkujące ograniczony asortyment elementów w sposób niezwykle materiałowo i energochłonny okazały się najgenialniejszym narzędziem do niszczenia przestrzeni kraju.

"Fabryki domów" - to kolejna zbrodnia socmodernizmu. Komuniści tłumacząc się z jednej strony głodem mieszkaniowym i koniecznością jego szybkiego zaspokojenia wprowadzili tę rzekomo ultranowoczesną technologię i w krótkim czasie podporządkowali jej cały rynek budowlany. Monotechnologiczne nastawienie gospodarki spowodowało, że szybko zaczęło upadać rzemiosło budowlane. Kształcono głównie montażystów i operatorów maszyn budowlanych, co było propagandowym synonimem nowoczesności, tradycyjne zawody budowlane, otaczane pogardą zanikały.

Zniszczenie tradycyjnego rzemiosła budowlanego, a co za tym idzie, ogólny upadek kultury budowlanej - to następna zbrodnia socmodernizmu.

Anarchitektura jest przeciwna monopolowi jednej technologii i będzie walczyła o jej obalenie. Celem Anarchitektury jest również doprowadzenie do odrodzenia się rzemiosła budowlanego za pośrednictwem niezależnych przedsiębiorstw wykonawczych.

Anarchitekci powinni wbrew naciskom rynku projektować tak, by ich projekty mogły być wykonywane tylko w technologiach nie mieszczących się w systemie przemysłowej prefabrykacji. Taka działalność mogłaby doprowadzić do upadłości "fabryk domów" i naturalnego ich przekształcenia się w neutralną bazę materiałową dla innych technologii.

Generalną metodą działania propagowaną przez Anarchitekturę jest więc w najbliższej przyszłości działalność alternatywna prowadzona w duchu przekory w stosunku do zastanej rzeczywistości. Należy działać odwrotnie, niż nakazują socmodernistyczne kanony. Sam proces niszczenia tych kanonów jest procesem twórczym, w czasie którego narodzi się dopiero nowe zasady gospodarowania przestrzenią.



Z CYKLU: "TRUDNO JEST JEDNAK ZATRZEĆ WSZYSTKIE ŚLADY"



MARIUSZ HERMANOWICZ
"TRUDNO JEST JEDNAK ZATRZEĆ WSZYSTKIE ŚLADY"



AUTORZY

Arché



Ian Witkiewicz, ur. 23 I 1981, pseudonim Koszczyz, architekt, konserwator dydaktyk,
Urdomina k. Suwałk (Litwa Kowieńska), zm. 25 X 1958 Warszawa, pochowany na
Cmentarzu Powązkowskim. Bratanek Stanisława Witkiewicza (dla którego
opracowywał technicznie projekty willi w sybi zakupańskim, stryjeczny brat
Stanisława Ignacego Witkiewicza - Wikacego). Studiował architekturę na Wydziale
Inżynierii Budowlanej Instytutu Politechnicznego im. Czarą Mikołaja II w Warszawie
(1899-1900), na Wydziale Architektury Szkoły Politechnicznej we Lwowie (1900-1901)
i na Politechnice w Monachium (1902-1904), gdzie w związku z działalnością nazwiska
denckiej konspiracji przyjął pseudonim "Koszczyz" (od panieńskiego nazwiska
prababki Anieli Szemiotowej vel Szemiotowej z Koszczyzów, odtąd włączony na
stałe do nazwiska. Sporaadycznie używał pseudonimów "Ian bez Ziemi" i "Klajder".
Od 1909 członek Koła Architektów w Warszawie i Wydziału Konserwatorskiego
Rozkiszewiczów, dla którego zbudował kilka obiektów w Naleczowie, projektując
Ochronka, Mauzoleum Adasia, mieszkalną i wojny i wille, w l. 1919-23 w Ka
zinierzu Dolnym, gdzie miał własną pracownię architektoniczną, prywatną Szkołę
Rzemiosł Budowlanych, prowadził też prace konserwatorskie jako pierwszy
konserwator miasta; od 1925 na stałe w Warszawie, gdzie prowadził własną pracownię
i kierował jedną z większych inwestycji jego projektu. W swym dorobku miał około 150
obiektów (nie wszystkie zrealizowane), będących najwybitniejszymi osiągnięciami
architektury polskiej połowy XX wieku. Oryginały reprodukowanych tu rysunków i szkic
ów projektowych Koszczyza przechowywane są m.in. w Muzeum Architektury i Obbu-

Janusz Wojciechowski, architekt, syn arch. Konstantego Wojciechowskiego (1841-1910) ur. 30.11.1874 Warszawa, zm. 12.X.1942 tamże, pochowany na Powązkach. W 1899 ukończył Instytut Inżynierii Cywilnej w Petersburgu. W l. 1911-23 był architektem dyrekcji kupańsko-kańskiej i z tego tytułu niektórzy przypisują temu (lub jego) autorstwo projektu kościoła w Psarach k. Turka (Kanińska) z lat 1911-12; projekt tego kościoła wykonał zapewne Elguisz Niewiadomski.



Andrzej Pawlik, ur. 1950, dyplom Wydziału Architektury PW (1975). Zaprojektował i zrealizował wiele domów jednorodzinnych w Warszawie, Marysinie Wawerskim, Międzyzdrojach, Miedzeszynie, Raduści, Salemy i Izorze; Łukasz Heyman - Domy jednorodzinne na linii otwartej projektu Pana Andrzeja Pawlika - "Arche" - 31. Wykonał szereg projektów i realizacji w zakresie konserwacji i renowacji zabytków (m.in. domy na Starym Mieście w Kłodzku, Synagoga w Tarnowie, Uprawa, także krytyka amfiteatr, a także rysunek i malarstwo

Marta Lesniakowska, ukończyła historię sztuki na UW, gdzie w 1989 r. doktoryzowała się pod kierunkiem prof. dr. Adama Milo-bedkiego. Adiunkta w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie. Zajmuje się głównie proble-matyką architektoniczną. Laureatka Biennale Architektury w Krakowie. Wzrosła książkę (doktorat) pt. "Polski dwór. Warszawa 1992, kłó-ba" (m. j. symbol, Warszawa 1992, kłó-ba). Znalazła się na liście naukowych bestsellerów. Jest autorką kilkunastu artykułów i recenzji naukowych oraz ponad stu tekstów i recenzji z dziedziny sztuki i architektury dawnej i nowszej, opublikowanych w kilkunastu periodykach. Obecnie współpracuje m. in. z "Polską Sztuką Ludową", "Konteksty", "Odra" i "Arche". W druku znajdują się jej książki: o Żulowie Józefa Piłsudskiego oraz o architekturze Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie i jej twórcy arch. Janie Koszycz-Wikiewicz. Drukowane obecnie w "Arche" tekst jest fragmentem jej najnowszej, będącej w przygotowaniu książki pt. "Co to jest architektura? Mieszka w Warszawie".



Ewa Sieminska, plastyczka, przez 18 lat była projektantką odzieży w dużych zakładach przemysłowych, dostając za swe kolekcje nagrody i medale. Od paru lat jest na "większym luzie", zajmuje się opracowaniem graficznym tygodników i miesięczników (w tym kryminalnego "Nowy Detektyw"), projektowaniem graficznym, rysunkami do gazet, grafiką komputerową. Mając więcej czasu dla siebie najchętniej rysuje tematy związane z problematyką dzięki przynależności do Stowarzyszenia Kobiet Aktywnych Zawodowo (Business Professional Women's Club in Poland) i przyjaźń z liderkami innych ugrupowań kobiecych. Lubi i kocha Kazimierz Dolny nad Wisłą - ma to po mężu i po dzieciach.

[illegible]

W I. 1908-10 wykonał witraże i polichromie parafialnego p.w. św. Bartłomieja w Koninie; monumentalny cykl o tematyce chrześcijańsko-patriotycznej lok. 60 postaci m.in. "Pochód ludów" z zamykającym logiczno-patriotyczną i wyraznych wpływach secesji. Przybiega mu się polichromie w kaplicy kościoła p.w. św. Piotra i Pawła w Starym Mieście k. Konina lok. 19130, także architektoniczny projekt kościoła w Parach k. Turka (komisnie), budowanego w 1911-12 (reprod. w niniejszym numerze "Arche") i jego autorstwo polichromii w tymże kościele. O problematyce polichromii jako sposobu wprowadzenia barwy do wnętrza kościelnego Niewiadomski napisał artykuł dla "Przeglądu Technicznego" (1916). Po II wojnie zarzucał prawie zupełnie Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki był twórcą organizacyjnych, instytucjonalnych podstaw życia artystycznego w niepodległej Polsce 6 grudnia 1922, podczas otwarcia dorocznego salonu w Zachęcie Z powodów politycznych dokonał zamachu na śmierć przez rozstrzelanie w więzieniu Poznań przy strzał. W wyniku jednodniowego procesu, 30 grudnia tegoż roku skazany przez Sąd Okręgowy w Warszawie na śmierć przez rozstrzelanie i sporządzał zapiski dot. życia swego i otwartości. Do wszystkich Polaków i sporządzał zapiski dot. życia swego i otwartości. Do wszystkich Polaków i sporządzał zapiski dot. życia swego i otwartości.

politycznego (krótkość artystycznego, opublikowane pt. Kanki z więzienia Poznań 1923). Rozstrzelany w nocy 6 lutego 1923 roku na Cmentarzu Powązkowskim pochowany po krzywym. Szczęśliwie się kult jego sprzeciwiającej się popularizowaniu osoby w grobowcu rodzinnym. Szerzący się kult jego sprzeciwiającej się popularizowaniu osoby w grobowcu rodzinnym. Szerzący się kult jego sprzeciwiającej się popularizowaniu osoby

Sejm w lutym 1923 roku uchwały zawieszono prawitową "Misi Narodowa" za publikowanie artykułu Adolfa Niewiadomskiego była systematycznie deprecjonowana następnie eliminowana z obiegów kulturalnego (dopiero w 1992 r. wydano reprint jego książki Malarstwo polskie XIX i XX w. wyd. 1 w nakładzie 7700 egz. Warszawa 1926). W dzisiejszej ocenie Niewiadomski był jednym z ciekawszych naszych malarzy początku XX wieku i należał do grona krytyków najbardziej zaangażowanych w losy polskiego modernizmu.

Leopold Tytman (pseud.) Leonard Tytman (1. uł. 16 V 1920 Warszawa, zm. 21 III 1985 Między Morydzie, prozaiik, publicysta, krytyk jazzowy. W l. 1938-39 przebywał w Paryżu, gdzie w Ecole des Beaux-Arts, w pracowni Marcela Chappaya studiował architekturę i wnętrze. Do studiów tych, przeniesionych wybuchem II wojny światowej, nigdy już nie powrócił, ale interesował się architekturą "po amatorsku", zamieszczał cenne opinie o niektórych obiektach w swych "warszawskich" powieściach.



Krzysztof Ozimek, u. 1947, dyplom
Wydziału Architektury PW (1975). Autor
wielu zrealizowanych obiektów sakralnych,
mieszkalnych i użyteczności publicznej,
m.in. zespołu parafialnego z kościołem w
Białej, Podaskacie, kaplic w Pruszkach,
Wielkich i w Łęgu Starosiołskim; adaptacji
i przebudów obiektów URM, przebudowy
wnętrz dawnego KC PZPR na bank
Współautor projektów i realizacji zespołów
domów mieszkalnych w Warszawie -
wielorodzinnych przy ul. Dzikiel,
jednorodzinnych przy Al. Sobieskiego, a
także budyńku ZUS-u w Chlewie
Lubelskim. Uczestnik grupy Zuzanna i
spółka, która w ramach akcji
zakupiała obraz Zamoryskich w Warszawie
ogrodzie pałacu

AUTORZY

Arché



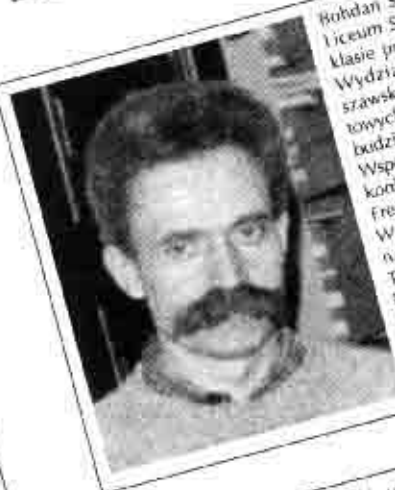
Bogdan Góbski, scenarzysta, reżyser,
producent filmów telewizyjnych. Ukończył
Politechnikę Warszawską w specjalności
oświetlenie w filmie i fotografii. Absolwent
Wydziału Reżyserii Państwowej Wyższej
Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w
Łodzi. Jako scenarzysta i reżyser zrealizował
kilkanaście filmów krótkich, m.in.: "Urok
Korczaka", "Rodzina Pingiela", "Normalka", "Ulica
Zmowa", "Mieszka się smutnie". Normalka,
się strzeleć, Pingiel.
- pierwsze czytanie - wszystkie nagrodzone
Dla telewizji zrealizował wg własnych
scenariuszy widowisko pt. "Zaczarowana Piłka"
i film fabularny W wannie. Współzałożyciel
Studia Filmowego im. A.Munka w Telewizji
studialnego filmu o twórczości Brunona S.
zrealizował film o twórczości Montreal des Monts
fotograficzne z cyklu Le Montreal ipaz wyprawy
Aerospaciale miasta współpracuje z piśmiennictwem
filmowy i krytyk współpracuje z piśmiennictwem
oraz kawałkami przez Telewizję Polską
wymiotowanych przez Telewizję Polską.
filmie, Świat nie przedstawiony, Po
biografie. Wiele z nich, jak np. 89 mm
liczne nagrody w Polsce i Europie.
z dokumentami i Gość TVP Polonia.
Od kilku lat pracuje w Telewizji Pol
interesu go historia temy, mydła
postkatastroficzna.



Profesor dr Czesław Witold Klasonowski (1917-1985) był wybitnym architektem i uczonego o rozległej wiedzy i niestrudzonej pasji badawczej. Przez ponad pięćdziesiąt lat był stale związany z Wydziałem Architektury Politechniki Warszawskiej. Od 1935 pracował w Zakładzie Architektury Polskiej i Historii Sztuki, od 1945 w Katedrze Architektury Polskiej, a po jej likwidacji w 1970 w Instytucie Architektury i Planowania Wsi. W 1949 zrealizował z Markiem Łękanym swe najważniejsze i ostatnie dzieło architektoniczne - Instytut Geograficzny przy ul. Rakowieckiej w Warszawie. Oddział całkowicie poświęcił się pracy naukowej i dydaktycznej. Prowadził wykłady z historii architektury po wykazaniu wielu pokoleń architektów. Wielokrotnie był prodziekanem Wydziału Warszawskiego Słownika Architektury drewnianej i ceramiki.

[illegible]

Waldemar Siemiński, socjolog,
urbanista, pisarz łączy jego twórczość
powieściowa - dwie powieści. Niech
cie odleci marz (1971) i Kobiet
provincji (1986) - została reży-
zowana. Urodzony w Kazimier-
zu został w tym mieście Funda-
zował w Warszawie W Warszawie
Rozwoju Kazimierza W Warszawie
jest przewodniczącym rady gmin-
dzielnicy Mokotów. Interesującym
problem lokalizmu i watości-
nych, a więc swego rodzaju i
alim lokalizmu. Wraz z to-
i dziećmi spędza w miastecz-
Wielka co najmniej miesiąc w
wciąż ten okres na autops-
zagadnienia współzest-
tubicy i kinommu genius



Rohdan Sekowski, absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie w klasie profesora Włodzimierza Tułmina oraz Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Od 1967 pracownik biura projektowych, najdłuższ - osiem lat - pracował w Sioł-
budzie nad projektami domków drewnianych. Współpracownik Ludwika Borawskiego w jego konkursach wiedeńskich i szwajcarskich. Laureat pierwszej nagrody w jego działalności artystycznej w Warszawie i w Elblągu, Laureat pierwszej nagrody w konkursie na neony D.T. CEN-
TRUM w Warszawie, wyróżnienia w konkursie na Pomnik Odrodzenia Architektury i pierwszej nagrody w I Biennale Architektury w Krakowie



Jan Rykiel, ur. 1944, absolwent ASP w Warszawie, profesor SGGW, malarz, historyk sztuki, ogrodnik.



Piotr Skrzyński, ur. 1952, literat, publicysta, krytyk literacki. Opublikował dwie książki: "Najwyższym Czasie", a także w miesięcznikach kulturalno-literackich.



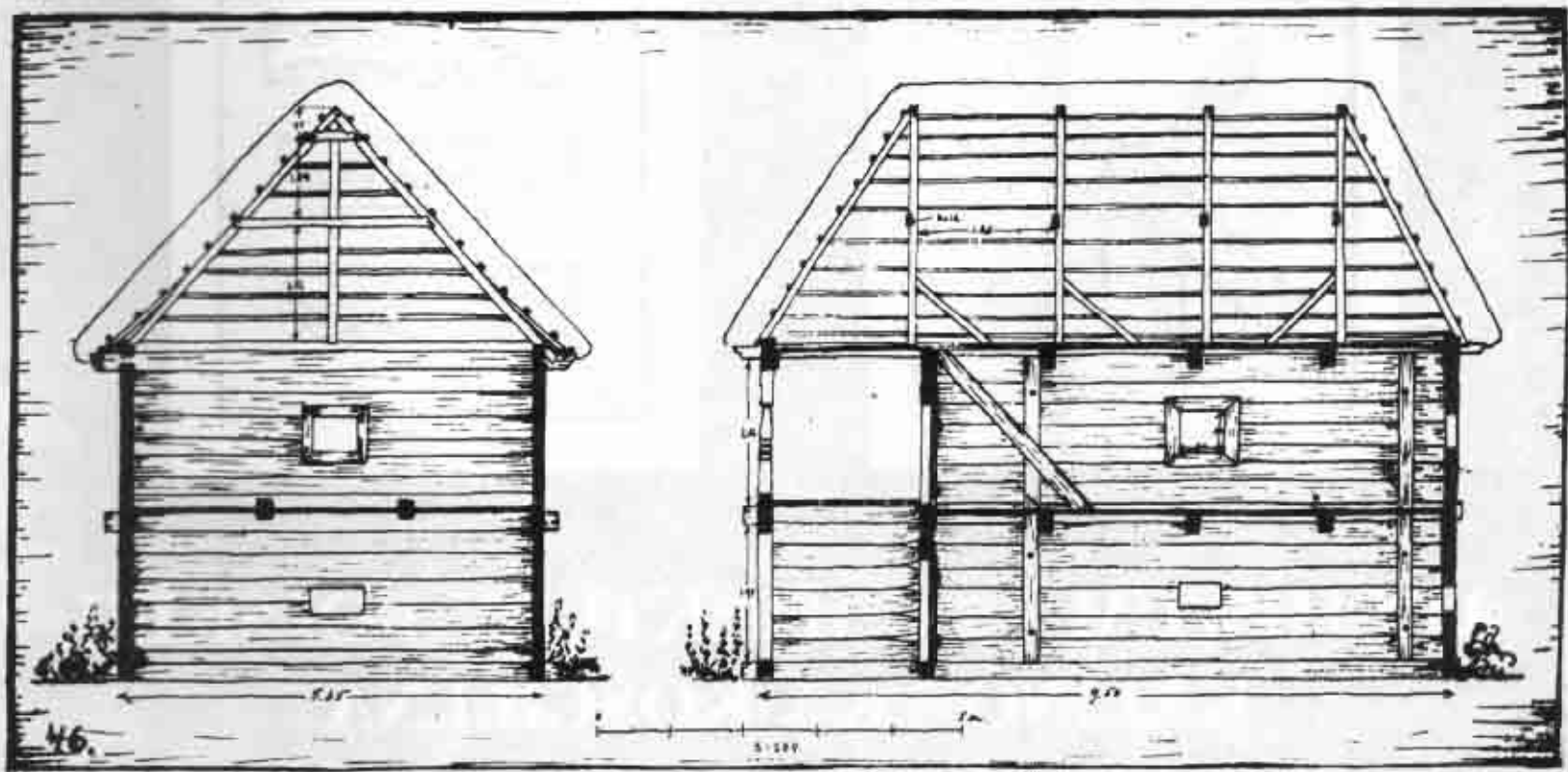
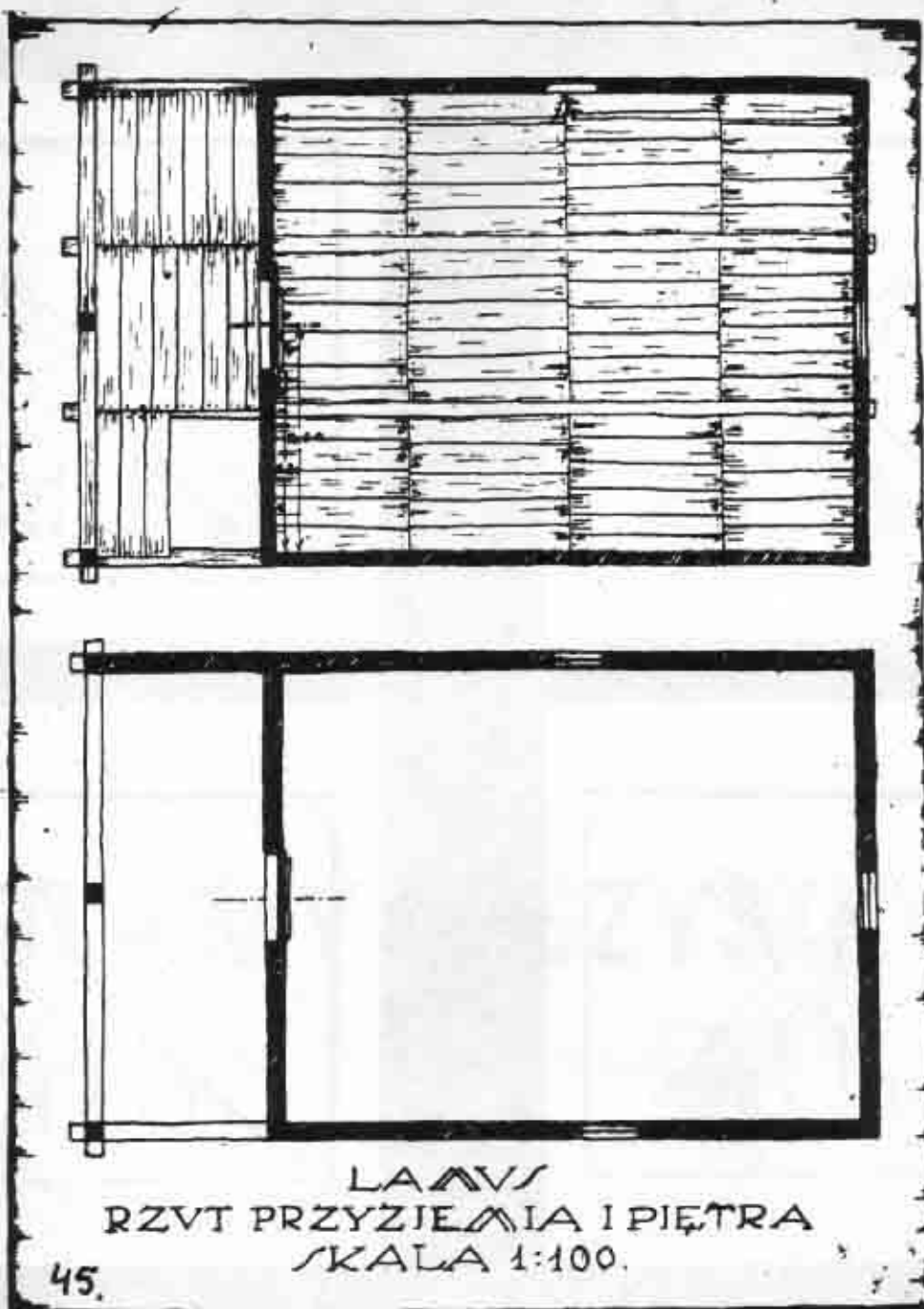
Jan Stanisław Wąjciechowski, ur. 1948,
ukończył Akademię Sztuk Pięknych
w Warszawie, Artysta i krytyk sztuki. Autor
szeregu wystaw indywidualnych i uczes-
nik wielu wystaw, plenerów i sympozjów
w kraju i za granicą. Jako krytyk bardzo
aktywny w latach 70. Publikował wiede-
min. w "Kulturze", "Sztuce" (1977-81)
"Nuncius". Był komisarzem kilku ogólni-
polskich wystaw. W l. 1976-1977 stale
współpracował z "Literaturą", "Tygodniku
współpracował z "Biuletynu Rady Artysty-
min. w "Moderna Museen". Współpracował z "Prze-
widyk" w l. 1986-1987.

wystaw, pięć razy w roku i za granicą. Jako krytyk i w latach 70. Publikował wedy "Kulturze", "Sztuce" i "Odrze". Był komisarzem kilku ogólnopolskich wystaw. W l. 1976-1977 stała się pracownikiem z "Literatury", 1977-81 współpracował z "Biuletynu Rady Artystycznej Powszechnym", "Polish Art Studies". Od 1987 współpracował z "Modern Museum", "Tygodniku Powszechnym" oraz współredagował w 1990 stała współpracownik z "Przeglądem sprawował opiekę artystyczną nad Galerią Sztuki Polskiej" w Warszawie. Członek Association Internationale des Critiques d'Art. Opublikował trzy książki: "Pokoje sztuka, podsiawy, Art-Text 1978, Współczesne życie artystyczne Instytut Kultury 1987, Z punktu widzenia rzeźbiarza, Sztuka lat 80, Centrum Rzeźby Polskiej 1993. Od 1990 jest dyrektorem artystycznym Centrum Rzeźby Polskiej w Ornoku. (patrz także "Archiwum") - 2: Przejrzenie po katastrofie

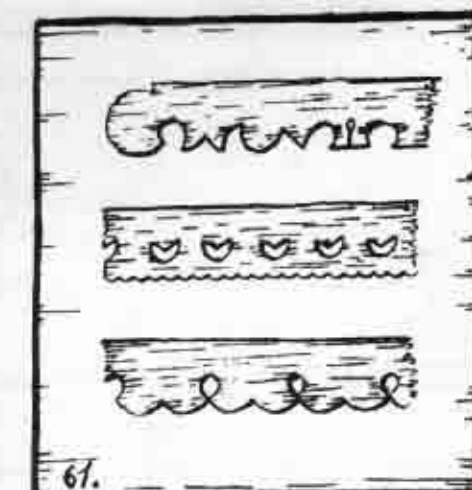
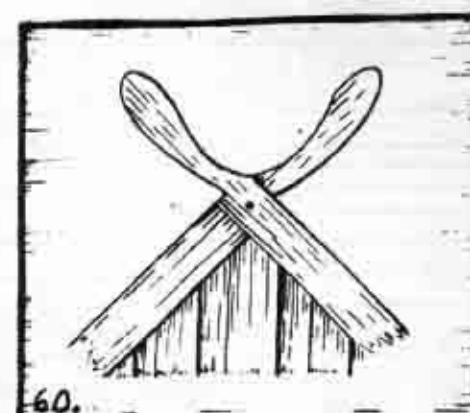
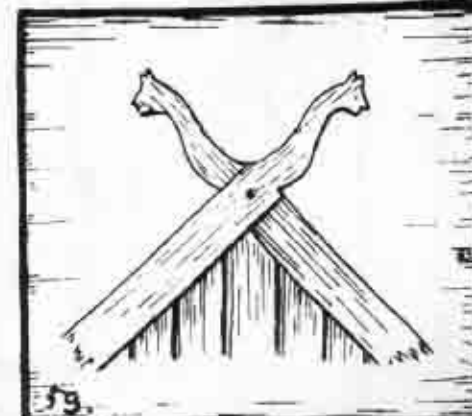
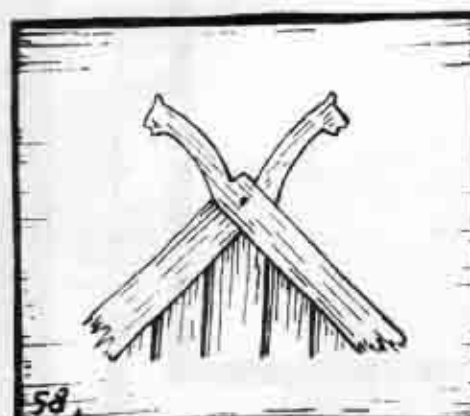
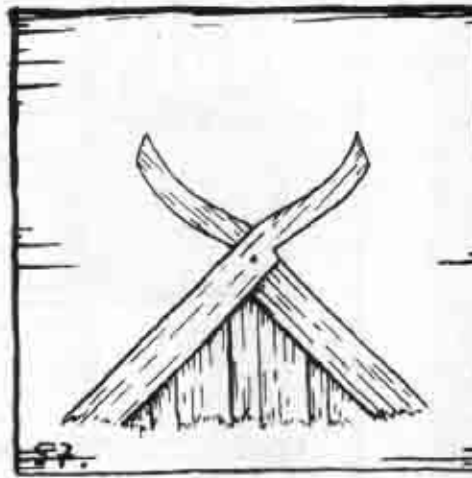
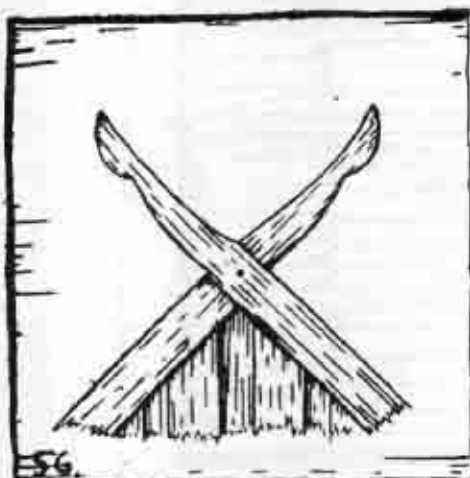


ARCHIWUM ARCHITEKTURY POLSKIEJ
KALINÓWKA KOŚCIELNA
ze zbiorów Zakładu Architektury Polskiej

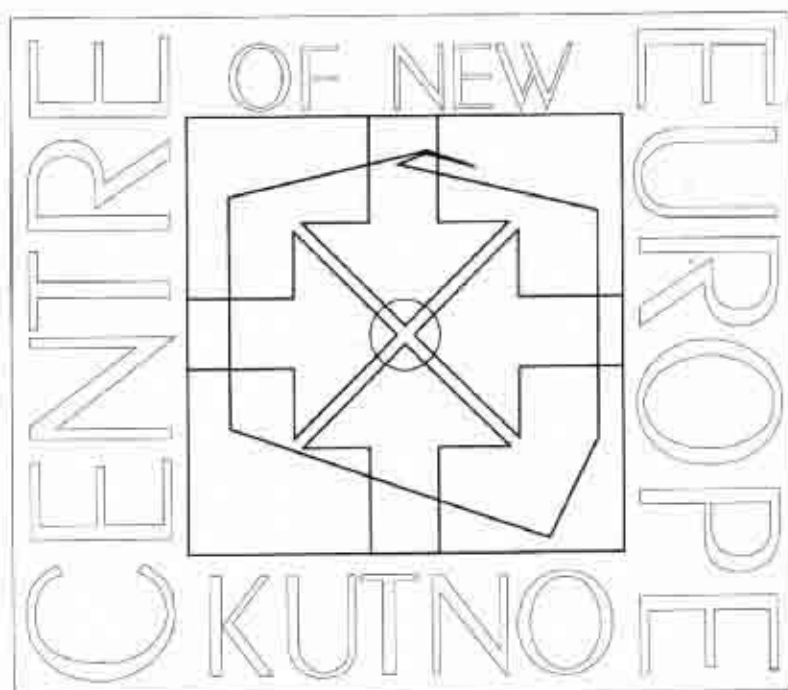
L A M V S Z W. X V I I I



WIATRÓWKI



ARCHIWUM ARCHITEKTURY POLSKIEJ
KALINÓWKA KOŚCIELNA
 ze zbiorów Zakładu Architektury Polskiej



Archi



ZNAK PROMOCYJNY I IDENTYFIKACYJNY MIASTA KUTNA WYŁONIONY W DRODZE KONKURSU OTWARTEGO
AUTOR • ARCHITEKT RAFAŁ SZCZEPAŃSKI, 1993