

Wojciech Kosiński, Tomasz Węclawowicz

Włodzimierza Gruszczyńskiego
kreacje, projekcje, utopie...

Wojciech Kosiński, Tomasz Węławowicz

Włodzimierza Gruszczyńskiego kreacje, projekcje, utopie...



Kraków 2017

Rada Wydawnicza Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego:
Klemens Budzowski, Maria Kapiszewska, Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski

Recenzent: prof. dr hab. inż. arch. Robert Masztalski

Projekt okładki: Oleg Aleksejczuk

Adiustacja: Halina Baszak Jaroń

ISBN 978-83-65208-84-2 (książka)

ISBN 978-83-65208-90-3 (płyta CD)

Copyright© by Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
Kraków 2017

Tekst: © Copyright by Wojciech Kosiński & Tomasz Węclawowicz, Kraków

Rysunki, projekty i teksty Włodzimierza Gruszczyńskiego © Copyright by Barbara
Krawczyk-Gruszczyńska, Kraków (wg pierwodruku w: Węclawowicz, Jankowska-Marzec 1999)

Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani magazynowana
w sposób umożliwiający ponowne wykorzystanie, ani też rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie
za pomocą środków elektronicznych, mechanicznych, kopiujących,
nagrywających i innych, bez uprzedniej pisemnej zgody właściciela praw autorskich.

Na zlecenie:



Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
www.ka.edu.pl

Wydawca: Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2017

Sprzedaż prowadzi: e-mail: ksiegarnia@kte.pl

Skład: Oleg Aleksejczuk

Druk i oprawa: Zakład Poligraficzny Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie

Spis treści

Wojciech Kosiński, Tomasz Węclawowicz: „Architekturę tworzy duch, nie kamienie...”	7
Tomasz Węclawowicz: <i>Architektura wzruszeniowa, czyli od utopii retrospektywnej do utopii prospektywnej</i>	13
Wojciech Kosiński: <i>Sacrum w projektach Włodzimierza Gruszczyńskiego</i>	19
Wojciech Kosiński: <i>Kameralna architektura w projektach Włodzimierza Gruszczyńskiego</i>	29
Tomasz Węclawowicz: <i>Scenerie krajobrazowe</i>	37
Bibliografia	39
ANEKS. Wybrane teksty Włodzimierza Gruszczyńskiego	
<i>Koncepcje zakopiańskie</i>	49
<i>Architektura wzruszeniowa</i>	71
<i>Nowy typ miasta sprzężonej komunikacji</i>	73
<i>Miasto wstępowe sprzężonej komunikacji</i>	75
<i>Architektura współczesna budynków z dużym przeszkleniem przegród zewnętrznych</i>	81
<i>Wprowadzenie do własnej wystawy</i>	89
Album ilustracji	91
Spis ilustracji	147
Indeks nazwisk	151
Włodzimierz Gruszczyński's Creations, Projections, Utopias... Summary	155

– Oczywiście chciałbym, aby kiedyś zostały zrealizowane moje pomysły, począwszy od tak drobnego, jak chociażby wprowadzenie na próbę linii tramwajowej „0” wokół Plant. Cztery tramwaje jeżdżące wokół centrum powinny zmniejszyć tłok na poszczególnych liniach. Marzę, aby doczekał się realizacji projekt przedłużenia Błoń aż do Łasku Wolskiego. Szczegółowa dokumentacja jest już wykonana przez jednego z moich dyplomantów w mojej pracowni na Politechnice. Z alei 3 Maja powstałaby wtedy piękna i bardzo długa promenada. Wreszcie, życzyłbym sobie, aby wokół miasta przestały rozwijać się satelitarne dzielnice, co powoduje powstawanie jeszcze większego kłębowiska. Jedynym wyjściem jest budowa nowego miasta na wzgórzach prądnickich, ponad pułapem mgieł, na stokach wystawionych do słońca. Zaprojektowałem właśnie takie miasto o konstrukcji wstęgowej i tzw. sprzężonej komunikacji. Obecne centrum powinno spełniać rolę cudownego skansenu. (...)*

Włodzimierz Gruszczyński

* Laureaci [nagród miasta Krakowa] o swych zamierzeniach, wg: „Dziennik Polski” nr 123 z dn. 24 V 1972.

„Architekturę tworzy duch, nie kamienie...”

...mawiał profesor Włodzimierz Gruszczyński¹ – architekt, malarz, teoretyk urbanistyki i architektury. Często pytał: „Dlaczego to, co nas otacza jest tak dalekie od tego, co chcielibyśmy widzieć? Czy jesteśmy gromadą głupców i nieuków? Wcale nie, tylko architektura jest taka trudna”². Wszelkie jego trafne i zwięzłe wypowiedzi były traktowane przez studentów i współpracowników jako *credo*.

Wszechstronnie wykształcony architekt i wnikliwy intelektualista miał świadomość własnej wartości, co niekiedy wyrażał dosadnie i zdecydowanie. Pochodził ze starej, wielkopolskiej rodziny herbu Poraj, znanej od średniowiecza³. Urodził się jednak w Krakowie i z Krakowem związał niemal całe swoje życie zawodowe. Jego ojciec – Zdzisław – był właścicielem najlepszej w Krakowie szkoły tańca i baletu. Mieszkanie rodziny Gruszczyńskich przy ul. Retoryka stanowiło elegancki salon towarzyski, w którym bywała elita krakowskich artystów – malarzy, aktorów i muzyków. Młody Włodzimierz, wychowywany w takiej atmosferze, uczył się języka francuskiego i muzyki klasycznej. Jego sympatia do krajobrazu, oprócz uprawiania wioślarstwa i narciarstwa przejawiała się w gustach muzycznych (Debussy *Wiatr na równinie*, Szymanowski *Harnasie*) i plastycznych (pejzaże Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego, Jacka i Rafała Malczewskich).

W latach 1924–1930 dzięki rektorowi ASP w Krakowie, Adolfowi Szyszko-Bohuszowi zaistniał Wydział Architektury⁴. Gruszczyński w tychże latach podjął i ukończył te studia, uzyskując

¹ Włodzimierz Gruszczyński (1906–1973) – architekt, malarz, teoretyk urbanistyki i architektury, profesor Politechniki Krakowskiej i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Obszerne omówienie jego twórczości ostatnio w: Węćławowicz, Jankowska-Marzec 1999.

² Słowa Włodzimierza Gruszczyńskiego przytoczone wg: W. Korsi, *Wspomnienie o profesorze Włodzimierzu Gruszczyńskim* [w:] Węćławowicz, Jankowska-Marzec 1999, s. 97.

³ Nazwisko w pełnym, urzędowym brzmieniu to: Poraj-Gruszczyński. Swoje prace podpisywał tylko: Gruszczyński.

⁴ Gałęzowski 1925; Szyszko-Bohusz 1925; Ślesieński 1967; Jeleniewska-Ślesieńska 1974; Ślesieński 1974.

tytuł architekta magistra sztuki. Zachował się jego indeks studencki i rysunek odręczny z 1928 r., przedstawiający klasztor ss. Norbertanek w Krakowie, u ujścia Rudawy do Wisły⁵. Zwiastuje on talent młodego autora i późniejsze przymioty jego „nieomyślnej kreski”: śmiałość, siłę, energię i dynamikę. W celu uzupełnienia tytułu inżynierskiego, odbył w latach 1930–1933 studia w Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, gdzie najwyższą fascynację i wpływ na całe życie wywarła na nim twórczość Stanisława Noakowskiego, niewiele wcześniej zmarłego (1928). Zachwyty studenta dotyczyły zarówno tematyki – nostalgicznego, wyidealizowanego polskiego pejzażu, jak też warsztatu – silnej kreski konturowej i techniki farb wodnych.

Początkowo, w latach 1930–1945, wspólnie z bratem Mieczysławem prowadził własną firmę projektową. Współpracował z Adolfem Szyszko-Bohuszem w pracach konserwatorskich na Wawelu. Przez rok (1936/1937) nauczał w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. Po wojnie był współinicjatorem powstania Wydziału Architektury krakowskiej Akademii Górniczej (wkrótce przeniesionego do Politechniki Krakowskiej), gdzie już w roku 1945 objął Katedrę Projektowania Architektury w Regionie. W latach 1958–1963 prowadził wykłady z kompozycji architektonicznej i o kolorze w architekturze na Wydziale Malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych⁶.

Architekturę widział szeroko, na tle krajobrazu i ściśle z krajobrazem zespoloną – jako sztukę kształtowania przestrzeni. „Wiele z tego, co nas otacza, jest w szerszym ujęciu architekturą. Zespół domów, ulica, szereg drzew, droga, most, szereg słupów, latarni ulicznych, parki, zieleńce, krajobraz z całym bogactwem szczegółów”⁷. Przy tym, zgodnie z awangardowymi fascynacjami jego pokolenia, plastyczne kompozycje krajobrazowe pragnął rozpatrywać w „nowej skali (...) na linii horyzontu nie tylko człowieka, ale i aeroplanu – nowego horyzontu XX wieku” (...). Pierwszą konsekwencją takiego spojrzenia – mawiał – jest to, że już na znacznie szerszej przestrzeni będziemy żądać harmonijnej zgodności cech krajobrazu, dróg bitych i wodnych, zalesień, budownictwa i architektury, (...) harmonijnej – zatem pięknej”⁸. Najważniejsze cykle koncepcyjne Gruszczyńskiego, rysowane miękkim ołówkiem lub malowane tuszem i sepią, z zasady miały charakter krajobrazowy. Stanowiły kompozycyjne powiązanie budynków z otoczeniem przyrodniczym oraz poszukiwanie neoregionalizmu, inspirowanego naturą („Nowy styl zakopiański”, „Architektura w strukturze krajobrazu”, „Architektura miasta przyszłości”; 1945–1965).

⁵ Repr. w: Gałęzowski 1925.

⁶ Taranczewski 1994. Materiały dokumentujące etapy pracy zawodowej Gruszczyńskiego znajdują się w archiwach Działów Osobowych krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i Politechniki Krakowskiej.

⁷ Węclawowicz, Jankowska-Marzec 1999, s. 70.

⁸ *Ibidem*.

Był autorem wielu projektów i koncepcji teoretycznych architektury regionalnej, przyszłościowej architektury, a także szeregu wspaniałych wizji urbanistycznych i założeń dla przyszłościowej komunikacji kolei błyskawicznej, których podsumowaniem był projekt miasta przyszłości przedstawiony na odczycie w PAN w Krakowie w 1966 r., a później opublikowany pt. *Miasto wstęgowe sprzężonej komunikacji*⁹.

Niezwykłe wrażliwy na piękno zabytków architektury, całym swym życiem związany z Krakowem, tworzył nie tylko szereg koncepcji oryginalnych rozwiązań projektowych dotyczących urbanistycznego rozwoju miasta, ale i najwspanialszych jego założeń historycznych. W oparciu o studia ikonograficzne i dawne inwentaryzacje, opracował własną propozycję ukształtowania krakowskiego Rynku i Wzgórza Wawelskiego¹⁰, a wyrazem ich wysokiej oceny była przyznana Profesorowi nagroda Miasta Krakowa.

Późniejsze i ostatnie lata życia (1965–1973) poświęcił z wielką, lecz stopniowo malejącą energią, superoryginalnym, romantycznym ideowo, a ekspresjonistycznym warsztatowo, polskim pejzażom imaginacyjnym, malowanym na kartonie akwarelą i gwaszem.

Dzieje architektury pojmował jako dzieje ducha. Tę koncepcję, opartą na poglądach Maxa Dvořaka z tzw. wiedeńskiej szkoły historii sztuki, przyswoił sobie zapewne w czasie studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w połowie lat 20. minionego stulecia. W przedziwny sposób łączył inżynierską pedanterię całkowicie awangardowych wizji plastycznych z neoromantycznym rozmarzeniem. Przesiadywał zwykle w swej ulubionej kawiarni „U Warszawianek” przy ul. Sławkowskiej, gdzie wielokrotnie szkicował na serwetkach pierwsze wizje, wstępne wersje projektów. Jedno wydaje się pewne: Gruszczyński mógł zaistnieć wyłącznie w Krakowie. W specyficznym środowisku stale obracającym się w zakłętym kręgu polskość, środowisku śniącym swój odwieczny sen o potędze. Młodopolskiej peleryny oczywiście nie nosił, ale – jak zapamiętał jeden z jego uczniów i współpracowników – „kiedy zarzucał płaszcz na ramiona, widziało się ją bardzo wyraźnie w tym geście. Geście artysty z tamtej epoki i wizjonerze tej, która dopiero przyjdzie”¹¹.

Jego świat był spójny i konsekwentny. Zasadę „Wielości i Sprzeczności” wcielał w sposób niemal doskonały. Był entuzjastą dzieł Le Corbusiera i Ludwiga Miesa van der Rohe tak samo jak Franka Lloyd Wrighta i metabolistów japońskich. Pasjonował się gigantyzmem budowni inżynierskich, chciał przenosić tę skalę do architektury miejskiej. Jednocześnie uwielbiał drobną

⁹ Gruszczyński 1965; Gruszczyński 1966. Por. też Kosinski 1970; Kosiński 1971; Styrna-Bartkowiczowa 1973; Dutka 1974; Styrna-Bartkowiczowa, Szafer 1977.

¹⁰ Por. Węclawowicz, Jankowska-Marzec 1999, s. 17–25.

¹¹ W. Cęckiewicz, *Ostatni co tak pelerynę nosił* [w:] Węclawowicz, Jankowska-Marzec 1999, s. 12.

skalę domków regionalnych, kapliczek, urządzeń terenowych i umiał pokazać rysunkowo, jak te sprzeczności współgrają¹².

Był zafascynowany technologią, można określić go jako technokratę architektury, superkonstruktywistę i modernistę. Równie mocno frapowała go nauka płynąca z przyrody, organiczność, dziś powiedzielibyśmy – ekologia. W urbanistyce był na równi zwolennikiem poszukiwań teoretycznych, na płaskim jak stół bezkresnym terenie, jak i wczuwał się w minimalne niuanse kontekstu kulturowego (pierzei, układu zabudowy) i naturalnego (rzeźby terenu, linii brzegowej wód i drzew). Ta dwoistość powoduje, że – używając dzisiejszego aparatu badań architektury współczesnej – był on tyleż „późnym modernistą”, uprawiającym dziedzinę wielkoskalowej architektury abstrakcyjnej, dynamicznej, ekspresyjnej, jak też jednocześnie „neoregionalistą”, tworzącym architekturę symboli, historycznych odniesień, bezpośrednich i przetwarzanych aluzji swojskich i ludowych. Najbardziej wyrazistym przykładem tendencji pierwszej jest projekt „Miasta Przyszłości”, a przykładem tendencji drugiej – zrealizowany dom własny na Skibówkach koło Zakopanego (współpraca Emilian Zoga, Janusz Trojanowski, Wojciech Kosiński).

Uprawiał też trudną syntezę tych dwóch dróg, nie tylko na rysunkach. Taką była wspaniała realizacja zakładów przeróbki torfu w Czarnym Dunajcu: ogromna, drewniana struktura o misternej, wyrafinowanej konstrukcji, nawiązującej swą sylwetą jakby do góralskiego domu, wyrastająca samotnie na otwartym, równinnym pejzażu na tle Tatr¹³:

„Koncepcje Profesora Gruszczyńskiego, zarówno w pracach autorskich, jak i prowadzonych pracach studenckich, cechowała zawsze wyraźna odrębność i specyficzny charakter. Wyróżniał się niezniszczalną w środowisku siłą osobowości, niepokojem twórczym, potrzebą działania, dążnością do perfekcji. Posiadał wyjątkową umiejętność gustowania w skrajnościach, łączenia tych skrajności we własną integralną, oryginalną postawę, oraz przekazywanie tej postawy innym. Wielostronne zainteresowania, niezwykły talent i nieprzeciętna osobowość zjednywały Mu szacunek, podziw i popularność, szczególnie wśród uczniów, podejmujących pod kierunkiem Profesora szereg ambitnych i prekursorskich zadań projektowych. Działalności dydaktycznej towarzyszyły liczne wystawy autorskie, eksponujące wizje architektury przyszłości oraz cykl dzieł malarskich o pięknie polskiej ziemi, tak bardzo pomocnych w zrozumieniu propagowanej przez Niego idei związków architektury z krajobrazem. Metodę tę nazywano powszechnie „Krakowską szkołą projektowania architektury w regionie i krajobrazie”¹⁴.

¹² Kosiński 1996.

¹³ Ta monumentalna drewniana wiata niestety spłonęła w czasie wojny, ale szczęśliwie zachowała się jej dokumentacja fotograficzna.

¹⁴ Kosiński 1978.

W uznaniu zasług dydaktycznych, za pełną poświęcenia pracę nad wychowaniem wielu pokoleń architektów oraz wybitne osiągnięcia w zakresie twórczości architektonicznej otrzymał nagrodę Ministra Oświaty i Szkolnictwa Wyższego oraz Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski. W roku 1970 został laureatem I Honorowej Nagrody Krakowskiego Oddziału SARP.

Pozostaną po Nim nie tylko dzieła, będące trwałym dorobkiem kultury narodu, z których czerpać będą następne pokolenia – ale też ślad osobowości w pamięci tych, którzy Go znali. Jego postać przez wiele lat będzie tematem rozmów i wspomnień, symbolem pasji twórczej, patriotyzmu, oddania idei – symbolem człowieka, który życie poświęcił walce o swoją Prawdę.

Wojciech Korycki Tomasz Kucharski

Tomasz Węclawowicz

Architektura wzruszeniowa, czyli od utopii retrospektywnej do utopii prospektywnej

Rozważanie inspiracji i fascynacji twórczych Włodzimierza Gruszczyńskiego wymaga odpowiedzi na pytanie o ich podstawę, o architekturę drewnianą Podhala. Na marginesie pojawia się tu kwestia, czy jest to już architektura, czy jeszcze tylko budownictwo, a może jakaś paraarchitektura.

Od czasów Witruwiusza wiadomo, że dzieło architektury musi łączyć w sobie trzy cechy: *utilitas*, *firmitas* i *venustas*. Owa witruwiańska *venustas* – czyli „piękno” lub jak kto woli „powab”, „wytworność” albo „subtelność” – jest cechą, dzięki której odróżniamy architekturę od budownictwa. *Nota bene*, termin *venustas* można też tłumaczyć, ku radości postmodernistów, jako „dowcip”. Czy rzeczywiście chałupy góralskie są piękne, wytworne i dowcipne? Być może, ale nie tylko. Kategorie witruwiańskie nie są tu rozstrzygające. Od dwu stuleci wartościowanie estetyczne poszerzyło się o kategorię czasu. Przywołane przykłady wyróżnia urok dawności, zapomnienia, także paradoksalnie nieużyteczności. W naszej epoce kulturowej zwanej „nowoczesną” rzeczy dawne mają być piękne po prostu ze swej natury.

Z kategorią czasu wiąże się idea początku, czyli pierwszego pojawienia się jakiejś rzeczywistości. Nasza architektura drewniana ma swój legendarny początek wykreowany na przełomie minionych stuleci. Wyobrażenia tego „początku” zawierają treści charakterystyczne dla mitologii politycznych, społecznych i kulturowych epoki. Ówczesnie bowiem sen o potężnej i pięknej przeszłości był szczególnie nośny w naszym kraju. Budownictwo drewniane miało oczywistą prądką tradycję i doskonale nadawało się do mityzacji.

W procesie mityzacji architektura drewniana stała się czytelnym tekstem kultury. Zgodnie z klasycznym już ujęciem szkoły dorpackiej dzieło sztuki może być bowiem rozumiane jako tekst,

jeżeli jest wewnętrznie zorganizowaną sekwencją znaków (cecha strukturalności), która ma początek i koniec (cecha odgraniczenia), jeżeli jest przekazem od kogoś dla kogoś (cecha ekspresywności) i wreszcie, jeżeli jest przekazem utwalonym (cecha utrwalenia)¹. Dzieło architektury, także drewnianej, spełnia te wszystkie wymagania i staje się tekstem kultury. Prostym komunikatem jest już sama nazwa obiektu wskazująca na jego funkcję, a archaiczne nazewnictwo regionalne – chałupa, sypaniec, świreń (litewski) grażda (huculska) – przywołuje także dawne legendy polskich kresów. Również forma – półszczyt z pazdurem, sosręb z „lelują” – odbierana bywa niczym tekst, komunikując idee odczytywane równolegle w interpretacji ikonograficznej.

Czymże jest zatem drewniana góralska chałupa? Nadal jest przecież chałupą, tyle że nieco odmienną w proporcjach od innych, nieco inaczej od innych zdobioną. Jednak dla Władysława Matlakowskiego, Stanisława Witkiewicza i wreszcie dla Włodzimierza Gruszczyńskiego, zwykły dom góralski znaczył znacznie więcej niż znaczył w istocie². Obok, a właściwie ponad *utilitas*, *firmitas* i *venustas* tej architektury mamy bagaż treści ważkich i niezwykłych.

Gloryfikacja i heroizacja góralszczyzny pojawiała się w dziejach naszej kultury w kolejnych odsłonach. Jan Sas-Zubrzycki widział w prasłowiańskim „cieślictwie” kolebkę architektury europejskiej. Władysław Orkan widział w góralach potomków Ahajów i tłumaczył *Iliadę* i *Odyseję* na gwarał góralską. Dla Witkiewicza górale okazali się tylko i aż Lechitami³.

W takiej neoromantycznej waloryzacji czytelna jest mitologizacja gór i ich mieszkańców jako prapolskiego *sacrum* – „zapomnianego gdzie indziej skutkiem kiedyś utraconej wolności”⁴. Tam przetrwały relikty polskiego złotego wieku przechowane przez „górala rodowitego”. Chałupa góralska jest początkiem, do którego się powraca, aby się odrodzić. Jest zarazem skutkiem i przyczyną.

Wartościujące kategorie czasu należy poszerzyć o kategorie przestrzeni. Archaizm tworzywa drewnianego przetrwał bowiem „na granicach”. Dla Witkiewicza i dla Gruszczyńskiego miejscem granicznym w skali Polski było Podhale⁵. Tam pod Tatrami, na zapomnianym skraju „Ziem Polskich”, na rubieżach Europy i w ogóle na peryferiach kultury przetrwać miały ślady rajskiego początku. Toteż kwintesencją „swojskości” było dla Gruszczyńskiego Podhale. Tam skupiały się owe „pierwotne i najistotniejsze cechy” polskiej architektury: surowość drewna i kamienia, pro-

¹ Łotman 1972; Królikowski 1976.

² Matlakowski 1892; Witkiewicz 1899; Pawlikowski 1931; Majda 1979; Gruszczyński, *Koncepcje zakopiańskie* (patrz niżej: Aneks).

³ Witkiewicz 1891a; Majda 1979; Godula, Węclawowicz 1986; Majda 1999.

⁴ Wszystkie poniższe wplecione w narrację cytaty pochodzą z tekstu Włodzimierza Gruszczyńskiego *Koncepcje zakopiańskie*.

⁵ Majda 1997; Majda 1999.

stota konstrukcyjna ścian i dachów, „krystaliczność faktury”, „czystość motywów”, „skromność kształtów”, „spokój”.

Mity narosłe wokół drewnianej architektury wodziły i nadal wodzą jej wielbicieli po historycznych bezdrożach, albowiem mit jest bardziej atrakcyjny od rekonstrukcji historycznych. Mit w poetycki sposób przystosowuje zabytek do konsumpcji masowej. Nasycą go ulubionymi wyobrażeniami. Same formy chałupy są przecież nikłe. Nabierają znaczenia lub, jak kto woli, smaku – po wypełnieniu ich treścią. Treść nie musi być prawdziwa, a nawet nie powinna. Może być niespójna, złożona z luźnych skojarzeń narodowych, „lechickich”, a współcześnie ekologicznych. Wkraczając do drewnianego domu, wkraczamy w przeszłość, w świat nazywany przez antropologów kulturowych i psychologów społecznych utopią retrospektywną⁶.

Gruszczyński definiował ową „rodzimą architekturę” według modelowych schematów mitu. Stawiał zasadnicze pytanie o „pieczęć formy, która rozejdzie się po kraju i krajobrazie”. Próbując odpowiedzieć, poszukiwał „charakteru własnej architektury, która wyraźnie będzie się odróżniać od obcych kształtów”. Własna – znaczy polska, rodzima, swojska, oparta na tradycji. „Jeśli (...) chcemy uchwycić pierwotne i najistotniejsze cechy naszej architektury dla ewentualnej kontynuacji, zrobimy to najłatwiej przechodząc do drewnianego budownictwa naszych ziem”, które „powstaje omal bez wpływów postronnych”. W tej wizji Gruszczyńskiego widać wyraźnie cechy mitycznego oglądu świata – odwiecznego podziału na „świat nasz” pozostający w opozycji do „świata obcego”. Przejawia się to w przeciwstawianiu architektury „naszych ziem” – „obcym wpływom”.

Gloryfikacja i heroizacja góralszczyzny następuje u Gruszczyńskiego w kilku kolejnych odsłonach. „W zewnętrznym widoku zagrody uderza specyficzny charakter mocy”, a w wyglądzie wnętrza izby „ogromna siła”. „Śmiałość (...) sylwety dachu” przypomina „śmiałość i ostrość skalnych żlebów (...) i tę samą prostotę, która patronowała powstaniu piramid egipskich”. Przywoływane są zatem klasyczne wręcz archetypy myślenia mitycznego: centrum oraz starożytny początek. Tu tkwi źródło owej „mocy”. Jednym z warunków jej pozyskania jest połączenie „klimatu i człowieka” czyli „podłoża z duchem”, doprowadzenie do mitycznego zespolenia przyrody z człowiekiem jego kulturą. Łączność z naturą zapewnia magiczne współdziałanie: „Forma (...) współgra z duchem górala ukształtowanego przez ten szczególny klimat pełen silnych kontrastów, a w sumie pełen poezji”.

⁶ O utopijnych wyobrażeniach por.: Levitas 1990; Sargent 2010, i szerzej, o niezbędnej potrzebie takiego myślenia: Sargent i in. 2005. W literaturze polskiej syntetyczne omówienie koncepcji utopii w: Szacki 2000. Wcześniej termin „utopia retrospektywna” trafnie stosowała prof. Marta Leśniakowska w analizie mitu polskiego dworu (m.in. w: Leśniakowska 1992).

Proste chałupy zyskały zatem swoistą poetykę. Owe poetyckie znaczenia są w istocie dwojakie, „gdyż obiekt architektoniczny jako część otaczającego świata staje się jego obrazem metonimicznym – reprezentuje go, łączy się z nim i komunikuje. Jako przeciwstawna reszcie świata całość jest obrazem metaforycznym: upodabnia się lub wyróżnia w stosunku do całości analogicznych, zyskując sobie wśród nich własną, indywidualną wagę i odpowiedni status znaczeniowy. Jako metonimia obiekt architektoniczny ma udział w tajemnicach całego, ześrodkowanego w nim *universum*, jako metafora strzeże przed tym *universum* tajemnic własnych – informuje i dezinformuje, poucza i zwodzi”⁷.

Istotnie, dom góralski usytuowany jest przecież w „centrum” i jednocześnie pośredniczy pomiędzy tymże „centrum” a resztą kosmosu. Orientowany jest zawsze „w stronę słońca (...) podobnie jak to jest w naszych drewnianych kościołach orientowanych zawsze na wschód”. Mit kosmicznej jedni realizuje się ponadto przez „surowość i prostotę”, „potęgę”, „doskonałość”, „piękno i harmonię”. W sensie metaforycznym natomiast, owe dachy „spadające jak wielkie toporzyska góralskie” to relikty prosto z macecznika naszej architektury. Przywołują nasz odwieczny sen o potędze. Gruszczyński dobrze wiedział, jak ten sen urzeczywistnić. Wystarczy, aby przyszły architekt-demiurg wzmocniony „duchem przeszłości” tworzył „w zgodzie z naturą ziemi i człowieka”.

Myślenie Włodzimierza Gruszczyńskiego o architekturze miało wymiar aksjologiczny. Wartościował ją wysoko i stawiał ponad nauką pełniącą wobec niej rolę służebną. Albowiem „architektura”, pomimo że „musi być podbudowana rozległą wiedzą i różnymi dyscyplinami – nie jest nauką, lecz sztuką i to jedną z najtrudniejszych”. Najważniejszy był dlań jednak „duch architektury” – właściwość wyjątkowa, bo wywołująca „wzruszenie”. Chociaż nieuchwytnie i trudne do precyzyjnego określenia – decydować miało o „prawdziwości architektury”. „Architekturą w budownictwie i przestrzeni jest [bowiem] to, co nas wzrusza”. Celem twórczości było zatem przywołanie w projektach, w większości czysto teoretycznych, „wielkiej architektury polskiej” na wzór muzyki Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego. Takie wyobrażenia o architekturze przyszłości, łączącej realizm ze zmitologizowaną tradycją można nazwać utopią prospektywną”.

Pomimo fascynacji góralszczyzną Gruszczyński nie był regionalistą w pełnym tego słowa znaczeniu. Regionalizm to przede wszystkim ideologia, wyrastająca na poczuciu odmienności względem zbiorowości sąsiednich⁸. Idee Gruszczyńskiego nie mieszczą się w tych definicjach. Cierpliwie wyjaśniał, że „regionalizm nie jest zaprzeczeniem postępu”. Fascynacja góralszczyzną miała dla niego przyczyny i rezultaty przede wszystkim artystyczne. Pasjonował się „filozofią” tej architektury. Przy tym nie był wolny od pokusy tworzenia stylu narodowego, niebądnącego

⁷ Porębski 1972, s. 164.

⁸ Zborowski 1972; Kosinski 1981; Zieliński 1989/1990; Weclawowicz-Gyurkovich 1996a.

wszakże jeszcze jednym neostylem. Zdecydowanie odwracał się bowiem od ornamentyki regionalnej i szukał cech „formalnie zasadniczych”. Architekturę zawsze postrzegał na tle rozległego krajobrazu i ściśle z krajobrazem zespoloną. Po raz pierwszy sformułował te wizję we wspomnianych *Koncepcjach zakopiańskich*, po raz pierwszy użył terminu: „architektura krajobrazu”. Chciał oglądać architekturę „nie tylko z horyzontu człowieka, lecz i z aeroplanu – nowego horyzontu XX wieku”. Bliskie to jest fascynacjom kubistów i futurystów, którzy, jak wiadomo, odkrywali świat na nowo z okien pędzącego pociągu. Gruszczyński chciał wypowiedzieć syntezę formy tradycyjnej w nowej wielkości, nawet w skali geoplanistycznej i w nowym tworzywie – żelbecie, który uważał za „bliski wątkowi drewnianemu”. Celem tych zabiegów artystycznych miał być „nowy styl”. Wbrew awangardowym tendencjom, Gruszczyński nie cofał się przed użyciem tego terminu. Cenił go wysoko. Dla niego „styl jest osiągnięciem wartości nieprzemijających”, wyrazem „zbiorowej duszy”.

Efektownie zestawiając architekturę z muzyką, przywołując Fryderyka Chopina i Karola Szymanowskiego, dostrzegał „obok tonu i harmonii” także „charakter” – charakter architektury. Pisał: „Najprostsze melodie mogą być natchnieniem jutrzejszych *Harnasí* Szymanowskiego w architekturze, lecz w tym celu należałoby wsłuchać się w ciągle jeszcze żywe melodie polskiej architektury”. Po latach ten rodzaj wrażliwości, otwarcia na tradycję i na krajobraz, ten rodzaj wyobraźni artystycznej został nazwany „Krakowską Szkołą Projektowania Architektonicznego”⁹.

Wizje architektury wieloprzestrzennej i miast przyszłości były konsekwencją żmudnych, syntetyzujących studiów form tradycyjnych, zarówno historycznych, jak i regionalnych¹⁰. Sugerował nowe formy wyrażające emocje językiem nietradycyjnym, ale też nie do końca abstrakcyjnie zgeometryzowanym. Nazywał je „architekturą wzruszeniową”.

Przyszłościowy krajobraz miejski – ową utopię perspektywną – tworzą zatem wieżowce o kształtach rzeźbiarsko rozbudowanych, przypominających jakby kwiaty, posągi, obeliski, pnie drzew. Operowanie formą i przestrzenią doprowadził do perfekcji. W ostatnim okresie swej twórczości tworzył kompozycje wieloprzestrzenne, których ogromna skala uniemożliwia czytelność poszczególnych kształtów brył. Dzięki kolosalnemu przeskalowaniu, architektura straciła swój monumentalizm i przyjęła cechy naturalnego, zdawałoby się, krajobrazu. Pojęcia: „architektura” i „krajobraz” stały się wzajemnie powiązane i uzależnione. Ideał „architektury o strukturze i skali krajobrazu” został osiągnięty.

⁹ Por. Rączka 1994; Węclawowicz-Gyurkovich 1996b, s. 43–44.

¹⁰ Por. niżej: Aneks: W. Gruszczyński, *Nowy typ miasta sprzężonej komunikacji*; idem, *Miasto wstępowe sprzężonej komunikacji*; Dutka 1974.

Wojciech Kosiński

Sacrum w projektach Włodzimierza Gruszczyńskiego*

Krakowska Szkoła Architektury obecna w stylu nauczania na Wydziale Architektury Politechniki wyróżniała się wśród równorzędnych ośrodków przede wszystkim szczególną wrażliwością plastyczną, powiązaniem formy architektonicznej z krajobrazem, oraz kontynuacją tradycji regionalnej w kształtowaniu obiektów współczesnych.

Do najznakomitszych teoretyków, projektantów i nauczycieli we wszystkich wymienianych dziedzinach należał profesor Włodzimierz Gruszczyński, obdarzony porywającym talentem kompozycyjnym i demoniczną wręcz siłą przekazywania swoich tez. Aby pozostać w świecie kryształicznie czystych idei swej architektury, odrzucił pokusy i uciążliwości realizacyjne, ale przez oddziaływanie na innych wpłynął na bieg wielu uznanych dziś realizacji.

W pracach swoich i swojej szkoły osiągnął to, co dla twórcy najdonioślejsze – własną formę, a suma jego twórczości przekłada się na jedno spójne i monolityczne dzieło. Ten pierwszy w naszym środowisku architekt-futurolog, piewca supernowoczesnych struktur i wielkiej skali przyszłych miast był równocześnie do głębi urzeczony pięknem drobnej, ekologicznej architektury ludowej. Uczył potęgi technologii, a równolegle szacunku dla mądrości i prawdy, zawartych w małych formach regionalnych, i taką właśnie kameralną skalę widział dla naszych wsi i miasteczek. Projektom gigantycznych miast przyszłości towarzyszyły oszczędne o skali człowieka kościółki i kapliczki w krajobrazie przyrody.

To zdumiewające powiązanie zamiłowania do tradycji i do przyszłości, do ultranowoczesnej cywilizacji i do pierwotnej natury, wielkoskalowości i urzeczenia drobiazgiem – czyniły zeń wszechstronnego przywódcę duchowego architektonicznej młodzieży. Osobowość i postawa

* Niniejszy tekst jest zmienioną i uzupełnioną wersją publikacji: Kosiński 1978.

Włodzimierza Gruszczyńskiego były oczywiście kontrowersyjne, co tym silniej stymulowało powodzenie jego szkoły.

Szkoła ta działająca w ramach Katedry Projektowania Architektury w Regionie¹ była ostatnią komórką nauczającą projektowania architektury sakralnej, czemu towarzyszyły własne autorskie i opracowane przy pomocy współpracowników projekty sakralne profesora. Na jego kolejnych projektach można przeanalizować proces rodzenia się formy współczesnego sacrum, od bardziej eklektycznych na początku kościołów dla Kobierzyna i Mościc, po w pełni wyzwoloną, awangardową i własną formę projektu kościoła dla Nowej Huty i projektów zawartych w ostatnich szkicach (materiały niepublikowane – pozostające częściowo własnością prywatną, częściowo w posiadaniu archiwum Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej).

Od pierwszych już prac widać skłonność autora do dynamiki, smukłości formy, romantycznego porywu przy równocześnie klasycznej samokontroli, co daje w pełni doskonałą syntezę. W sumie pogląd Profesora Gruszczyńskiego na architekturę sakralną zawarty w jego projektach, teorii i dydaktyce jawi się jako spójny, pomimo wielości określających go wektorów, i w pełni przydatny dla współczesnych poszukiwań projektowych, pomimo ówczesnego niedoceniań tego tematu.

Sacrum było dla Profesora i jego szkoły formą najważniejszą, nie tylko z powodu jego przekonań i upodobań mistycznych, ale z przyczyny czysto twórczej – uważał ją bowiem za najtrudniejszą, stawiającą najwyższe wymagania estetyczne. Świątynia był dlań najbliższa ideału czystej formy architektonicznej, najmniej skażonej komplikacjami funkcjonalnymi. Forma plastyczna była zawsze głównym i ostatecznym celem rozwiązania architektonicznego jego szkoły, marzył o kreowaniu katedry kompozycji formy architektonicznej. Uważał, że funkcja jest „rebusem, który zawsze da się rozwiązać”, szczególnie w epoce komputerów, forma jest natomiast tak bardzo ludzka, trudno uchwytna, że prawie zawsze jest nieudolna, niezadowolająca, niedobra.

To próbka ogólnych założeń poglądów Profesora, który zawsze opowiadał się za pierwszoplanową rolę emocji, wzruszenia i uczucia w twórczości. W przeroście racjonalizmu, obiektywizmu, naukowego podejścia, dopatrywał się przyczyn upadku wartości humanistycznych w architekturze i urbanistyce.

Przy takiej postawie forma sakralna była doskonałym probierzem wrażliwości projektanta. Uluźnionym testem Profesora, określającym umiejętności i wartość studenta czy współpracownika, była koncepcja kapliczki. Lubował się w zadawaniu takich tematów improwizowanych szkiców, po czym długo i wnikliwie je analizował. Dopuszczał zarówno daleko posuniętą zachowawczość

¹ *Katedra...*, 1976.

– „bliskość regionu” – jak i dużą dozę nowoczesności, np. form spawanych z kształtowników typowych.

Oceniając obserwowane w czasie wyjazdów studialnych kapliczki kultowe, potępiał druzgocząco pseudonowoczesny dorobkiewiczowski kicz, natomiast nauczał i uwrażliwiał drugich na autentyczne piękno surowych ludowych świątków, kapliczek słupowych, kościółków. Ubolewał nad brakiem opieki nad tymi skarbami, nad ich zanikiem, brakiem inwentaryzacji, rekonstrukcji. Twierdził, że równie istotna jest dbałość o przeszłą sztukę sakralną, jak potrzeba wykształcenia nowych pokoleń architektów, którzy dalej poniosą tę wspaniałą pochodnię kreacji sacrum – rodzimego w charakterze, a współczesnego w formie. W ciągłości i ewolucyjnym rozwoju architektury sakralnej upatrywał jednego z najsilniejszych znamion rozwoju naszej kultury.

Architekturę stawiał Profesor w rzędzie sztuk „czystych” – na równi z muzyką, malarstwem i rzeźbą – zaś jej uwarunkowania psychospołeczne uznawał za dodatkowo utrudniające ją wyznaczniki. Lubił określenia, że „architektura jest więc sztuką jedną z najtrudniejszych”. Dążył do takiego ustawiania funkcji, która pozwoliłaby na swobodne przekształcenia przy pracy nad formą obiektu czy zespołu. Uznawał elastyczne zmiany poważnie nawet powziętych decyzji projektowych, lubował się w ciągłych przekształcaniach formy, w jej smakowaniu. Przy dydaktyce taka zasada powodowała często u mniej cierpliwych i ambitnych uczniów frustrację i bunt, ale u najbardziej zaangażowanych warsztat ten stał się szkołą uczciwości i pogłębiania zmysłu twórczego w najczystszy wydaniu.

U wielu uczniów tej niezapomnianej szkoły nawet po latach poznać można charakterystyczną wrażliwość estetyczną, dynamikę kreski rysunkowej i formy rysowanej, śmiałość i nonkonformizm. Zwłaszcza projektowanie sakralne, traktowane najbardziej jako „sztuka dla sztuki” było tego powodem. Obejmowało ono w ramach studiów różnorodny zakres: od kapliczek przydrożnych, przez kościółki dla małych miejscowości, aż po wielkie założenia kultowe wielkich miast. Uzupełniały tę problematykę tematy inne: grobowiec, kaplica cmentarna, krematorium, a także zadania wręcz konceptualne: np. symbole sakralne odczytywane z lotu ptaka kreowane na terenie w formie landartu lub reliefów na placach; albo wielkie akcenty plastyczne przy autostradach, służące identyfikacji miejsca na równi z funkcją kultową. Tym razem obowiązywała percepcja dynamiczna – odczyt wizualny z pędzącego pojazdu. Było to wyjście naprzeciw nowym potrzebom oceny estetycznej człowieka XX wieku, w czwartym wymiarze i piątej elewacji.

Ze względu na potrzebną w tym przypadku wielką skalę, popierał Profesor naukę na gigantycznych monumentach przeszłości: piramidach, świątyniach hinduskich i chińskich, katedrach średniowiecza, założeniach barokowych. Uważał ten sztuczny świat za pewne wytyczne dla kształ-

towania współczesnych przestrzeni monumentalnych. W tym kontekście popierał więc takie kompozycje jak np. Brasilia.

Równocześnie wymagał dla człowieka XX wieku autentycznej przestrzeni do kameralnej, indywidualnej kontemplacji, możliwie na tle natury. Fascynujące było to projektowanie równoległe minimalnych form sacrum dla stref ciszy, skupienia i samotności oraz form potężnych, stawiących w tętniących życiem aglomeracjach azyl wśród wszystkich przyspieszeń, niepokoїв i bodźcowości środowiska. Istniało założenie, że skoro Bóg jest wszędzie, to Jego strefa zorganizowana architektonicznie powinna być nie tylko w miejscach wyłączonych z aktywnego życia, ale też w miejscach najruchliwszych. Dlatego pozytywnie przyjmował Profesor studenckie pomysły umieszczania kaplicy na typowym piętrze superjednostki mieszkaniowej, albo na głównej promenadzie struktury wielofunkcyjnego obiektu rekreacji, w tkance życia codziennego, a nie tylko odświętowanego.

W podobnej intencji miał wizję lokalizacji kościołów na wierzchołkach wielkomiejskich wieżowców – jako ich wieńczenie. To wykorzystanie wysokości dawało jedyną możliwość wyeksponowania bryły sakralnej w sylwecie współczesnego centrum miejskiego, zdominowanego przez wieżowce. Była w tym kapitalna ideologia – symbol Boga wieńczącego wszelką ludzką aktywność zawartą w wieloużytkowym wieżowcu i w mieście, i w ogóle – jak dawniej, gdy świątynia na wzgórzu lub po prostu świątynia wyższa niż inne budowle dominowała nad miastem. Miał to być też przewrotny symbol wyższości Idei nad biznesem symbolizowanym przez „building” – drapacz chmur. Równocześnie w pełni odzwierciedlało to cechy charakterystyczne Profesora – absolutnej bezinteresowności i antykomercjonalizmu, które aż do skrajności prezentował w życiu osobistym.

Architekturę sakralną miało cechować „maksimum siły i maksimum spokoju” – miała dawać skołataniem człowiekowi uspokajającą i budującą terapię już samą formą – niezależnie od funkcji religijnych. Nie uznawał więc ekscentryczności plastycznej, pretensjonalności, udziwnień, nadmiaru osobliwych pomysłów. Radził adeptom tej trudnej dyscypliny pozostawić sobie nadmiar energii twórczej do innych tematów – wymagających form bodźcowych. Świątynia zawsze miała być tonująca, choć porywająca w swej oszczędności i powadze. Toteż projekty wychodzące z pracowni Profesora były zawsze niezwykle syntetyczne i klarowne w swojej strukturze. Posiadały czysty układ konstrukcyjny – w pełni odzwierciedlony w bryle i wnętrzach, jasno określony układ funkcjonalno-przestrzenny, przestronne i czytelne wnętrza, jasne powiązanie z zewnętrzną przestrzenią otaczającą.

Staje się to bardziej zrozumiałe, skoro wiemy, że wytycznymi były dwa uznawane przez Profesora style historyczne budowli sakralnych. Architektura drewnianych kościółków polskiej wsi, szczególnie Podtatrza, oraz nadludzka logika strzelistych świątyń gotyckich – nadwiślańskich

i francuskich. Czuje się tę inspirację w całokształcie sakralnej działalności szkoły: w idealnych formach krystalicznie ciętych ostrosłupów o rytmicznych pionowych podziałach, przypominających dranice lub filary z łukami przyporowymi. Cenił „prostotę, ale nie prostactwo” tych wielkich prawzorów i dlatego przedkładał jurną siłę gotyku nadwiślańskiego nad niebiańskie, ale nazbyt wyrafinowane formy „płomieniste”.

Dążył uparcie do tej syntezy w czasie studenckich korekt, prowadząc projekty od przynoszonych początkowo zbyt eklektycznych lub zbyt odtwórczych – międzynarodowych, ku czystej formie o subtelnej reminiscencji regionalnej. Całe życie pracował, aby uchwycić to, co jest tak niewymownie trudne – polskość bez naśladownictwa form historycznych. Zawsze jednak wołał stylizację regionalną niż bezimienny internationalizm, lub jeszcze gorzej – stylizację w duchu obcym, bez względu na to, czy był to petersburski klasycyzm, czy awangardowa japońszczyzna. Potrzeba rodzimości w sztuce streszczała się w zdaniu, które lubił powtarzać: „Na światową wystawę bukietów należy wnieść bukiet własny!”.

Neoregionalizm jego wyrażał się w stwierdzeniu, że „prawda nie musi być burzycielska, ale może być dalszym ciągiem poematu, który zaczęto pisać już dawniej. Geniusz nie musi być przecież jak źródło, może być jak rzeka, zbierając wiele źródeł w potężną całość”². Ukochanymi wzorcami dydaktycznymi Profesora były więc kościółki w Sękowej k. Gorlic oraz w Białce Tatrzańskiej, fascynujące pięknem zwartej formy, rytmem pokrycia strukturalnie zintegrowanego z bryłą, oryginalnością przy zachowaniu stylu, wpisaniem w pejzaż kulturowy i przyrodniczy. Nie lubił natomiast kościółka w Dębnie za jego regionalną obcość i nadmierne zdobnictwo. Wnętrze było tam bardziej sugestywne niż sylweta i bryła, co przy rzeźbiarskim rozumieniu architektury przez Profesora było błędem nie do wybaczenia.

Wielką rangę funkcjonalno-przestrzenną w tych obiektach oddawał „sobotom”, tj. okalającym podcieniom słupowym. Podkreślał ich odwieczną wartość styku wnętrza z zewnątrz, półprzestrzeni, strefy progowej – tak modnych we współczesnej architekturze. Roztaczał wizję pątników spędzających pod tą „strefą pośrednią” noc z soboty (stąd nazwa) na niedzielę – w oczekiwaniu porannej mszy, po wielogodzinnej pielgrzymce, tej specyficznej formie „week-endu” pobożnego ludu.

Również spowicie w drzewach było jego zdaniem niezmiernie istotnym pozytywem – przeważnie charakterystycznym dla drewnianych kościółków. Drzewa dawały atmosferę skupienia i izolacji od harmideru i kurzu zewnętrznego – tuż przed wstąpieniem do wnętrza sacrum. Dawały też złączenie dynamicznej sylwety kościoła w panoramie krajobrazowej. Kiedy pewnego

² Parafraza sławnej refleksji Roberta Musila z jego powieści *Człowiek bez właściwości*, pisanej w latach 1921–1942

razu student przedstawił profesorowi Gruszczyńskiemu ciekawy szkic panoramiczny kościołka na szczycie otwartego wzgórza, Profesor rzekłszy „niezły” zamazał szczyt wraz z kościołem zamaszystymi pociągnięciami ołówka. „To są wysokie drzewa i teraz projekt jest dobry” – rzekł uspokajająco do przerażonego studenta, myślącego, że Profesor z pasją przekreślał jego dzieło.

Drzewa. „Czy jest coś piękniejszego nad wysokie drzewa?” – mawiał Profesor. Przykładał wielką wagę do kompozycji zieleni w architekturze i urbanistyce, był w tym niedoścignionym do dziś mistrzem. W architekturze sakralnej, jako szczególnie powiązanej z naturą, było to wyjątkowo ważne. Wiąże się z tym moje niesłychanie silne osobiste wspomnienie ostatniej rozmowy z Profesorem o projektowaniu, a raczej jego ostatni do mnie monolog. Na chwilę przed ostatnim w Jego życiu nagłym wyjazdem do szpitala wezwał mnie telefonicznie do siebie i odwracając arkusz kartonu na czystą stronę, zaczął swoją energiczną kreską rysować długie ciągi zieleni. Jednocześnie głosem łamiącym się ze wzruszenia i choroby tłumaczył: „....pamiętajcie, gdy będziecie uczyć studentów i projektować... wytyczajcie długie aleje topól i jesionów... drzewa są bardzo ważne... Projektujcie obszary zadrzewień, a w nich polany..., na nich niech stoi architektura... kontynuujcie ten dorobek, pamiętajcie, pamiętaj...!”.

Profesor nigdy nie zwracał się do pracowników per „ty”, więc wszystko, co wtedy powiedział, utkwiło mi w pamięci szczególnie mocno. Wiedziałem na zawsze, że drzewa są w architekturze czymś szczególnie ważnym. Ta ostatnia nauka miała w sobie coś z prasłowiańskiego kultu kręgu wielkich starych dębów...

Podłoże historyczne i przyrodnicze architektury sakralnej miało też na celu wyrażenie ciągłości wiary. Forma taka miała, jak forma niezmiennie stojącego krzyża, symbolizować trwałe wartości, mimo zmieniających się dziejów, upodobań, stylów i mód. Ten konserwatyzm miał dawać człowiekowi wstępującemu do współczesnej świątyni chwilę poczucia stabilności w niepewnym otaczającym go świecie.

Podobnie ważną jak drzewa i podcienie wokół kościoła sprawą był plac i urządzenia terenowe – przedłużenie przestrzeni świątynnej na zewnątrz. Są to miejsca niezwykle ważne, są środowiskiem szczególnie sprzyjającym kontaktom społecznym i wymianom myśli członków wspólnoty sprzężonej mianownikami wiary. Wewnątrz kościoła wszyscy zwrócenii są ku ołtarzowi, jak ku ekranowi lub scenie, nie ma tam miejsca na wzajemne kontakty między wiernymi. Dlatego „przestrzeń pośrednia” placu – między świątynią a światem – jest tak potrzebna, w historii działały się na tych placach różne ważne rzeczy. Dla więzi międzyludzkiej wśród katolików przestrzeń ta ma kapitalne znaczenie. Wszyscy architekci-humaniści marzą o aranżacji niewymuszonych kontaktów ludzkich. Tę rolę spełniać mają różne nowoczesne „agory”, podobne zadania spełniały w historii fora, place, piazza, plaza itd. We wszystkich epokach i kulturach wyrażało to iden-

tyczne potrzeby społeczne, choć nie istniały socjologiczne uzasadnienia. Przedpole świątyni, nawet zwykłe, dobrze zaprojektowane schody, tak jak przed Duomo florenckim lub kościołem Św. Anny w Krakowie, są idealnym miejscem odprężenia przed powtórным wejściem w wir życia po wyjściu ze strefy skupienia.

Upodobania estetyczne Profesora odzwierciedlały się też w Jego ocenie współcześnie wznoszonych kościołów. Podobały mu się kościoły w Rudy-Rysiu i na Azorach w Krakowie, choć znał je tylko z projektów. Lubił to krystalicznie czyste przedstawienie krystalicznie czystej idei w konwencji ekspresji form trójkątnych. Solidaryzował się z kościołem w Tęgoborzu za jego regionalizm, choć krytykował przyciężkość bryły, a szczególnie wznoszonej wówczas wieży. Jeszcze silniej odsądzał kaplicę w Ronchamp, kojarząc ją z formami Bliskiego Wschodu, obcymi naszej religii i kulturze, jakkolwiek uznawał metaforę dachu – łodzi Piotrowej. Ogromnie cenił Le Corbusiera, m.in. klasztor La Tourette, oraz Pawilon Philipsa, który uważał za bliższy idei sakralnej niż kaplica w Ronchamp. Forma miękkiego dachu-łodzi pojawia się zresztą nawet w konkursowym projekcie Profesora dla Nowej Huty³ oraz w pracach dydaktycznych – lubił też interpretować literacko tę formę jako nów księżycy u stóp Marii.

Szczególną potrzebę regionalizmu i neohistoryzmu w polskiej architekturze sakralnej tłumaczył Profesor tragiczną sytuacją dziejów rozbiorowych, które groziły przerwaniem ciągłości naszej kultury. Bawiło go np. sporządzanie teoretycznych szkiców-pastiszy „jak by się była rozwijała nasza rodzima architektura, gdyby się była rozwijała!”. Szkice te miały wypełniać kulturową lukę, podobnie jak wstępne okresy twórczości Szymanowskiego wypełniały w naszej muzyce pustki epoki postchopinowskiej, neoromantycznej i impresjonistycznej. Miały torować drogę nowoczesności niektamanej, własnej.

Tradycjonalizm wyrażał się w podejściu Profesora do funkcji wnętrza kościelnego. Uznawał jako kanon z utylitarnych względów i insolacyjnych tradycyjną orientację absydą na wschód. Blask słoneczny wędrujący przez cały dzień od głównego ołtarza do kruchty daje najlepsze naturalne tło scenograficzne odpowiednim obrzędom od świtu do zmierzchu.

Promienie te miały być jedynymi „wejściami” świata zewnętrznego do wnętrza. Nie uznawał jakichkolwiek przeszkleń na poziomie wzroku człowieka. Estetykę skandynawskich kościołów z „pożyczoną” ścianą lasu we wnętrzu (widocznego zza wielkiej szyby) popierał, ale nie dla wnętrza sakralnego („...a jeśli ktoś za tą szybą zacznie robić głupie miny?”).

Profesora urzekał kontrast wielkich i małych form bezpośrednio skonfrontowanych. „Dobrze, gdy przy rzeczy wielkiej stoi rzecz mała” – przykładem tego skalowania była wenecka cam-

³ Gruszczyński 1959a. Por. także: Gorzelany 1988.

panilla z loggieta Sansovina i mrowiem ludzkim na styku Piazzzy z Piazzetta. Tę samą formę makro i mikro podkreślał przy świątyniach gotyckich – kontrast gigantycznie wysokiej absydy podkreślanej filarami z drobiazgowymi portalami, schodkami, ogrodzeniami, kamiennymi ławami. Dlatego jednym z jego ulubionych kadrów widokowych było spojrzenie spod kościoła św. Barbary na kościół Mariacki w Krakowie. Często rysował studentom to ujęcie w czasie korekt jako przykład dynamicznego monumentalizmu i mistycyzmu architektury sakralnej, również dla nowatorskich poszukiwań jej formy.

Do najdonioślejszych wartości wniesionych przez profesora Gruszczyńskiego należy integracja sztuk w projektowaniu, jak zwykle u Niego najsilniej wyrażona w architekturze sakralnej. Lubił działać w najrozleglejszych i najdrobniejszych skalach, od planowania wielkoprzestrzennego, przez urbanistykę sytuacyjną, po architekturę obiektu i detal rzeźbiarsko-malarski. Nie uznawał separacji w projektowaniu kubatur, infrastruktury komunikacyjnej, urządzeń i zieleni. Relief, konstrukcja, ściana osłonowa – wszystko równoważnie stapało się w jego wizjach, dając spójną całość architektoniczną. Rozumiał też potrzebę wszechstronności samego architekta. Wszechstronność tę zapewniało mu oprócz własnych predyspozycji szerokie wykształcenie: krakowska Akademia Sztuk Pięknych, Politechnika Warszawska, prywatna praktyka architektoniczna oraz praca w Politechnice Krakowskiej. Jednak spośród wielorakości swych działań najbardziej lubił plastyczną kompozycję form architektury.

Świątynię traktował więc jako jedną wielką rzeźbę w krajobrazie przyrodniczym lub w pejzażu miasta. W tym przypadku wymagał dla niej dużej wyporności przestrzennej, szerokiego otoczenia „niezaśmieconego” miejską kakofonią zabudowy. Myślał o tworzeniu ekumenicznych ośrodków zawierających świątynie różnych wyznań. Meczet i synagoga były także tematami prac studenckich w jego katedrze. Rozumiał i cenił kult natury u Prasłowian i szintoistycznych Japończyków – w tych religiach dopatrywał się uzasadnienia wspaniałej architektury ekologicznej tych kultur. Ulubionym motywem drobnej architektury sakralnej była kapliczka-Świątovid lub kompozycje figuralne łączące Krzyż z laurem słowiańskim albo z półksiężycem. Będąc sensualistą-mistyką, lubił wykorzystywać w swych kompozycjach uzupełniających architekturę motywy różnych symboli i znaków, np. krzyża kosmicznego równoramiennego z czterema gwiazdami w polach, Słońca itp. Z pasją interpretował Pismo Święte, co jak wszystko, co czynił, znajdowało odbicie w architekturze, np. relief Iwa św. Marka z zamkniętą, a nie otwartą jak w ikonografii księgą oznaczał, że w stosunku do czasów Ewangelisty historia się już zamknęła (z projektu konkursowego na Kościół w Nowej Hucie)⁴.

⁴ Ibidem.

Zespoły różnowierczych świątyń były wynikiem nie tylko tych bardzo indywidualnych poglądów religijnych Profesora, ale również czysto zawodowej zasady wielofunkcyjności...

W urbanistycznych wizjach rozwoju miast istniejących i miast przyszłości bardzo istotne znaczenie zdaniem Profesora miała lokalizacja głównej świątyni. Była wybitnym elementem kompozycji wieloprzestrzennej i przypadało jej eksponowane miejsce w układzie funkcjonalnym organizmu miejskiego.

Duża rola i miejsce przypadały centralnej świątyni w modelowym projekcie „Miasta wstęgowego” (patrz Aneks). Dwa odcinki miasta pasmowego, podobnie jak w planie Warszawy, zostały przerwane centralnym parkiem kultury i rekreacji, tak że centrum miasta stawało się miejscem relaksu w przyrodzie. Park ten przebiegał w kierunku NS – prostopadle do układu pasma. Natomiast po południowej stronie całego układu – w kierunku WZ przebiegało równoległe do układu pasmo oświatowo-wychowawcze wraz z rekreacją.

Na skrzyżowaniu tych dwóch ciągów zieleni i usług kultury znajdował się wielki zalew, a u jego nasady – plac z katedrą. Było to najpiękniejsze miejsce w parku, w którym poza tym miały pomieścić się główne zespoły kulturalne.

Dowodzi to najdobitniej, jak wielką wagę przykładał Autor wizji krajobrazu i miasta przyszłości do społecznej roli współczesnej świątyni dla człowieka wierzącego przełomu XX i XXI wieku.

Wojciech Kosiński

Kameralna architektura w projektach Włodzimierza Gruszczyńskiego*

Profesor Włodzimierz Gruszczyński (1906–1973) bywa zazwyczaj utożsamiany z architektoniczną futurologią, ekspresją do granic ekstrawagancji i gigantomanią. Jest to, delikatnie rzecz ujmując, uproszczenie, osąd niesprawiedliwy i nierzetelny. Być może wynika on z braku znajomości pełnego spektrum Jego twórczości. Faktem jest, że niektóre jego pierwsze, choć istotne, wystąpienia i publikacje mogą potwierdzać tego rodzaju poglądy¹. Jest też swoistym dramatycznym paradoksem, że Gruszczyński, całym sobą oddany własnej twórczości i posłannictwu jej krzewienia, prawie nie pozostawił po sobie autorskich wypowiedzi publikowanych². Toteż chcąc badać i poznawać dzieło Profesora, musimy uciekać się do tekstów „z drugiej ręki”, np. recenzji w katalogach lub okolicznościowych wystąpien tudzież do artykułów pisanych przez jego uczniów³. Kolejnym z serii tych ostatnich przedsięwzięć jest właśnie niniejsza praca. Pragnę

* Niniejszy tekst jest zmienioną i uzupełnioną wersją publikacji: Kosiński 1996.

¹ Por.: Gruszczyński 1955; Gruszczyński 1962a (por. niżej Aneks); Gruszczyński 1966.

² Oprócz wyżej wymienionych, por.: Gruszczyński 1962b; Gruszczyński 1970. Odnośnie do liczby autorskich publikacji Gruszczyńskiego należy przypomnieć tu znamienne wydarzenie. Autor tych słów, jako nowo dyplomowany asystent Profesora Gruszczyńskiego, był w czerwcu 1967 r. świadkiem wizyty w Katedrze Projektowania Architektury w Regionie dra Janusza Bogdanowskiego, redaktora powstałej wówczas „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury o/PAN w Krakowie”. Prosił on usilnie najpierw Profesora, potem jego pracowników o przygotowanie publikacji, choćby w formie „komiksów” – tj. z dużą liczbą ilustracji. Niestety, prośby te nie przyniosły rezultatów.

³ Por. m.in.: Gutowski 1967; Korski 1972; Buszko 1973; Zabłocki 1973; Frazik 1974; *Pejzaż* 1974; *Katedra* 1976; *Twórczość* 1976; Włodarski, Złowodzki 1976; Kosiński 1978; Węclawowicz 1978; *Jubileusz* 1983; Trojanowski 1984; Kosiński 1987; Węclawowicz 1988; Taranczewski 1994; Węclawowicz 1995; Kosiński 1996; Węclawowicz 1996; Węclawowicz-Gyurkovich 1996a; Węclawowicz-Gyurkovich 1996b; Jankowska-Marzec 1998; Węclawowicz, Jankowska-Marzec 1999 (tamże w Aneksie liczne niepublikowane maszynopisy Profesora); Szafer 1998; Węclawowicz 2001. Należy tu wspomnieć o poświęconych prof. Gruszczyńskiemu corocznych wykładach prof. Andrzeja Skoczka (1927–2011) dla studentów Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej.

bowiem po przyczynkarsku – z okazji półwiecza naszej Uczelni, a także 90. rocznicy urodzin Profesora – rzucić przysłowiowy snop światła na mniej dostrzegane aspekty jego wkładu w architekturę i jej nauczanie, które z upływem lat wydają mi się coraz bardziej znaczące. Idzie mi mianowicie o twórczość propagującą obiekty o skali niewielkiej, formie subtelnej i skromnej, osadzone stylistycznie w tradycji historycznej i regionalnej. Mówiąc o twórczości Profesora, mam na myśli zarówno jego projekty własne, jak też działalność dydaktyczną na krakowskim Wydziale. Bowiem nauczanie formy architektonicznej traktował on zdecydowanie autorsko – jako przedłużenie osobistego projektowania, często wręcz jako sprawdzian własnych wizji, narysowanych lub wymodelowanych rękami studentów i dyplomantów⁴. Pozostaje wytłumaczyć się z tytułu, zawierającego określenie „twórczość kameralna”, która głównie (choć nie wyłącznie) kojarzy się z muzyką. Jego użycie tu nie jest przypadkowe. Włodzimierz Gruszczyński często stosował porównania twórczości architektonicznej z muzyką, którą znał, lubił i grywał⁵. Jego powszechnie znane i komentowane projekty mogą więc kojarzyć się z tzw. wielkimi formami muzycznymi: operami, oratoriami lub symfoniemi. W niniejszym skromnym opracowaniu chciałbym przedstawić go jako autora prac, które powinny raczej kojarzyć się ze skromnym kwartetem, sonatą, a nawet miniaturą.

„RZECZ MAŁA PRZY RZECZY DUŻEJ” I „UROK KOCICH ŁEBKÓW”

Włodzimierz Gruszczyński, nawet w pracach o charakterze teoretycznym, a często wręcz wizjonerskim – a więc tych, które raczej nie mogły liczyć na realizację, bardzo dbał o ich skalę. Obowiązkowe było w jego projektach, i w projektach robionych pod jego okiem, unaocznienie skali człowieka – zarówno przez rysowanie postaci ludzkich, jak również zaprojektowanie takich rozwiązań, aby odpowiadały one skali ludzkiej, nawet gdy całość projektowanej budowli była

⁴ Prof. Gruszczyński często stwierdzał z ubolewaniem, iż dobrze wykonane i sfotografowane „jak żywe” makiety projektów własnych i akademickich muszą zastąpić mu satysfakcję z realizacji architektonicznych, których w PRL-owskiej rzeczywistości nie był w stanie doprowadzić do skutku. Interesującą realizacją pracy Profesora (we współpracy z bratem, inżynierem budowlanym) była przetwórnia torfu w Czarnym Dunajcu (fot. w archiwum autora). Był to obiekt o skali zbliżonej wielkością do Domu Turysty lub hotelu Trzaska w Zakopanem, w całości drewniany, o „dumnej” bryle dachu przyczółkowego ze wspornikowymi wywieszeniami, ogromnym jednoprzestrzennym wnętrzu z więźbą wieszarowo-łukową. Niestety, obiekt budowany w okresie wojennym, spłonął doszczętnie w czasie okupacji niemieckiej. Innym, kameralnym obiektem, który można autorsko przypisać Prof. Gruszczyńskiemu, był jego domek rekreacyjny przy Skibówkach koło Zakopanego – do budowy wykorzystano zachowane dwa „wieńce” z płazów, które przesunięto względem siebie, uzyskując przestrzeń dla werandy wejściowej i altany ogrodowej (realizacja w latach 1967–1968, współpraca Janusz Trojanowski, Emilian Zoga i Wojciech Kosiński, fot. w archiwum autora).

⁵ Spośród ulubionych utworów muzycznych Profesora wymienić należy przede wszystkim Koncert fortepianowy a-moll Edwarda Griega, obowiązkowo odtwarzany jako tło muzyczne do przezroczy przedstawiających akwarele pejzażowe Gruszczyńskiego. Profesor niejako utożsamiał własne poszukiwania twórcze z *Harnasiami* Karola Szymanowskiego i utworami Chopina. Szczególnie ulubiony „w sensie krajobrazowym” był utwór fortepianowy Claude’a Debussy’ego *Wiatr na równinie*, którego fragmenty grywał osobiście.

znaczna. W takich przypadkach odwoływał się do swego ulubionego „wzoru”: „dobrze jest, gdy przy rzeczy dużej stoi rzecz mała”. Archetypy miał w tym wypadku dwa: malutka, ale wspiana loggia, autorstwa Sansovina, „przystawiona” do campanili w Wenecji przy pl. św. Marka, oraz podobne w wyrazie zestawienie strzelistego prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie z malutkimi arkadowymi loggiatami u jego stóp.

Tego rodzaju metoda projektowania była zjawiskiem częstym w jego pracach i jego dydaktyce. Takiej postawie twórczej zawdzięczamy też np. jedno z jego ciekawszych przedsięwzięć – planowany pomnik króla Władysława Jagiełły⁶ na krakowskim Rynku. Należy pamiętać, iż idea ta zrodziła się jeszcze przed decyzją odbudowy pomnika Grunwaldzkiego przy placu Matejki, a łączyła się z prowadzoną rewaloryzacją Rynku i była swoistym głosem Gruszczyńskiego na ten temat. Projektowany pomnik (rysowany przez Janusza Trojanowskiego pod kontrolą Profesora) miał być usytuowany – jako znakomity kontrpunkt wobec majestatu wieży Ratuszowej – w rejonie „miejsca magicznego”, jakim jest płyta upamiętniająca hołd pruski. W podtekście estetycznym tego przedsięwzięcia tkwi wspomniany archetyp campanili weneckiej, a także dwie słynne analogie z Italii: pomnik Colleoni i pomnik Gattamelaty. Wszystkie one, pomimo cokołów i dumnej postawy jeźdźców, znajdują się „w cieniu”, stojąc u stóp wielkich, monumentalnych budowli; w ostatecznym krajobrazowo-pałacowym wymiarze są zatem dziełami kameralnymi. Pomnik Jagiełły miał spełniać dodatkową funkcję urbanistyczną, co świadczy o kameralnym, a nie totalnym sposobie myślenia autora. Mianowicie podług Jego wizji Rynek miał być podzielony obiektami architektonicznymi na „pięć własnych wnętrz [...] nie przestając być placem jednolitym”⁷.

Przy okazji problematyki wnętrza pałacowych należy wspomnieć o kolejnej pasji profesora Gruszczyńskiego, a mianowicie o projektowaniu nawierzchni, czyli „podłogi” pałacowej – zarówno w sensie wzoru rysunku, jak i typu faktury nawierzchni. Kolejny raz daje się w tym miejscu odczuć dotkliwy brak realizacji zamysłów Profesora, gdyż jego troskliwość w tej mierze nie ustępowała staranności profesjonalnych konserwatorów. I w tym właśnie zakresie pojawia się żartobliwie brzmiące, lecz na wskroś poważne sformułowanie o „uroku kocich łebków, który polega na kontraście jasnego kamienia na ciemnym tle”⁸.

⁶ Innym ulubionym monarchą w „prywatnym poczcie” Profesora był Bolesław Śmiały (Szczodry), którego postać brał również pod uwagę jako bohatera pomnika.

⁷ *Projekt ukształtowania nawierzchni Rynku...*: T. Węćławowicz, *Wokół Wawelu i Rynku*, [w:] Węćławowicz, Jankowska Marzec 1999, s. 21–26, il. 1–10 oraz teksty Gruszczyńskiego na ten temat w Aneksie, *ibidem*.

⁸ Detal urbanistyczny i architektoniczny oraz meblarstwo i wzornictwo stanowiły zagadnienia, którym – o czym bynajmniej nie wszyscy wiedzą – Włodzimierz Gruszczyński poświęcał zawsze wiele uwagi. Np. czynnie wspomagał Jana Setkowicza, gdy ten redagował i wydawał swą książkę na temat historii meblarstwa. Komentując osobowość twórczą Wrighta, podkreślał jego wszechstronność w dziedzinie skali działania, idącą „w dół” – aż do mebli, a nawet sztukców stołowych.

Zasada „małego przy dużym” została przez Gruszczyńskiego rozszerzona przez jej przeniesienie z projektów rewaloryzacyjnych na koncepcje obiektów w krajobrazie przyrodniczym – właśnie dla wizualnego zredukowania ich skali (patrz dalej) i sprowadzenia jej do skali obiektu regionalnego.

W projektach zespołów i obiektów o charakterze monumentalnym, zarówno świeckich, jak i religijnych, propagował Gruszczyński ich upiększanie reliefami i rzezbami. Pamiętajmy, że działo się to w okresie najbardziej zawziętego i sprymitywizowanego modernizmu lat sześćdziesiątych XX wieku, a więc takie propozycje bywały przez wielu przyjmowane z zażenowaniem. To jednak w najmniejszym stopniu nie obchodziło Gruszczyńskiego, pewnego swych racji w kwestii wplatania kameralnej plastycznej dekoracji w dzieło architektoniczne. W takiej reliefowej formie została zaprojektowana fasada frontowa i elewacja boczna świątyni będącej uzupełnioną wersją projektu konkursowego na kościół w Bieńczycach. Nad wejściem głównym widnieje tu lew św. Marka, świadomie przemodelowany przez Gruszczyńskiego w stosunku do obowiązującego ikonograficznego archetypu⁹; nad wejściem bocznym znajduje się natomiast tafla reliefowa ze sceną apostołską. Podobne elementy, w odpowiednio śmielszej estetyce, proponował Gruszczyński w budynkach monumentalnych dla miasta przyszłości, gdy intuicyjnie wyczuwał, że jego wizja staje się zbyt przeskalowana. Wówczas w miejscach formalnie ważnych postulował wprowadzenie rzeźb o abstrakcyjnej formie i równocześnie o metaforycznym wyrazie¹⁰.

⁹ Realistyczne *decorum* w projektach Gruszczyńskiego nigdy nie miało przekazu wyłącznie estetycznego, ale było związane z pasjami historiozoficznymi Autora. Np. lew św. Marka we frontonie wzmiankowanego nowohuckiego kościoła w miał trzymać łapę na zamkniętej księdze Ewangelii, a nie na otwartej – jak w chrześcijańskiej ikonografii. Przy wprowadzaniu figuralnej dekoracji do architektury, Gruszczyński utożsamiał się w pewnym stopniu z tradycją modernistyczno-patriotyczną reprezentowaną np. przez Wyspiańskiego i Szukalskiego (stowarzyszenie Rogate Serce).

¹⁰ Charakterystyczna ambiwalencja Gruszczyńskiego nakazywała Mu na przemian proponować *decorum* realistyczne albo bezprzedmiotowo-abstrakcyjne, jednakże o silnie ukierunkowanym, zazwyczaj dynamicznym wyrazie („odlot”). Interesujące w tej mierze było spostrzeżenie Petera Wilsona, czołowego w świecie dekonstruktywisty, że pewne cechy estetyki późnej szkoły Gruszczyńskiego (ciągiwy, płaskie łuki, długie trójkąty, krystaliczne skosy itp.) są absolutnym wyrażeniem tego, co dopiero w kilka lat później wskazała Zaha Hadid w projekcie *Hong-Kong*, od którego rozpoczął się triumf dekonstrukcji (wypowiedź podczas wizyty Wilsona w Krakowie w 1991 r.).

„DUCH A NIE KAMIENIE” I „ESTETYKA RYDZÓW”

W najgorszych dla takiego budownictwa latach stalinowskich i gomułkowskich Gruszczyński uczył projektowania architektury sakralnej. Wiążą się z tym dwie pouczające anegdoty¹¹ ukazujące tło polityczno-obyczajowe ówczesnej Uczelni.

Ulubionym probierzem wrażliwości i możliwości profesjonalnych studenta architektury była dla Włodzimierza Gruszczyńskiego mała kapliczka wotywna (ewentualnie dopuszczany był zamienienie mały pomnik). Był to temat projektowania wstępnego na pierwszym roku, a po zmianach organizacyjnych na początku trzeciego. Przy takim programie kursu nic nie zapowiadało przyszłych wielkoskalowych tematów; wszystko było zorientowane na „wzruszenie” – czyli modelowanie formy „czystej”, nieobarczonej trudnościami rozwiązań funkcjonalnych. W tej „kameralistycie” szlifowana była wrażliwość planistyczna młodego adepta architektury, czemu dyskretnie towarzyszyło przekazywane „między wierszami” przesłanie patriotyczne i religijne; innymi słowy: mała forma kształtowała światopogląd. Innym „drobnym” tematem, w którym Katedra Profesora osiągnęła podobnie piękny dorobek, były schrony turystyczne w Tatrach. Temat był znów tak skonstruowany, aby przy małych trudnościach natury funkcjonalnej i konstrukcyjnej ćwiczyć wrażliwość na krajobraz i „udział w nim architekta” (jak pisał prof. Zygmunta Novák¹²). Było to ćwiczenie interesujące, gdyż zależnie od indywidualnej sytuacji, Profesor zalecał kształtowanie bryłek schronów albo na wzór szałasów góralskich, albo w formach abstrakcyjnych, upodabniających je do... górskich głazów – zawsze jednak w sposób architektoniczny, a nie swobodnie rzeźbiarski. Przy tej okazji Gruszczyński przedstawiał swój pogląd na powtarzalność form budynków. Twierdził mianowicie, że należy stosować „estetykę rydzów”, które wprawdzie są bardzo do siebie podobne; ale nie ma wśród nich dwóch identycznych. Dlatego np. przy zestawianiu zespołu z kilku brył – choćby w przypadku stacji kolejki linowej – lub przy

¹¹ Pierwsza opowieść z okresu stalinowskiego. Profesor Gruszczyński wywiesił prace akademickie na korytarzu Wydziału w formie wystawy, do której wymyślił sławne swoje motto: „Architekturę tworzy duch, a nie kamienie”. Niebawem w Katedrze pojawiła się delegacja ZMP ze studentem Ratajczakiem na czele, który zapytał Profesora: „Co rozumie Pan pod pojęciem duch?” Padła odpowiedź „To ten sam duch, który tkwił w okopach Stalingradu; a teraz proszę się wynieść!”. Druga opowieść z okresu gomułkowskiego. Ulubioną obelgą w ustach Gruszczyńskiego był epitet „goryl”. Nieznani sprawcy zdemolowali na tym samym korytarzu wystawę projektów kapliczek. Był to jednocześnie okres procesu słynnego mordercy krakowskiego, Karola Kota. Nad zdruzgotaną gablotą Profesor kazał wywiesić duży napis: „Goryl-Kot zniszczył kapliczki!!!”. Więcej aktów wandalizmu nie było.

¹² Autor tych słów miał okazję asystować przy uroczystości w dawnym lokalu krakowskiego oddziału SARP (ul. św. Jana 11), gdy prof. Zygmunta Novák otrzymywał Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski, prof. Włodzimierz Gruszczyński Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski, a dr Przemysław Gawor Złoty Krzyż Zasługi. Przy tej okazji profesor Gruszczyński w gronie asystentów bardzo pochlebnie i z szacunkiem wypowiedział się o osobie i działalności merytorycznej prof. Nováka; a nie był zazwyczaj skory do pozytywnego oceniania swoich kolegów.

projektowaniu osiedla domków jednorodzinnych, zalecał coś w rodzaju wzornika otwartego, w którym każdy obiekcik był nieco inny od pozostałych.

SCHRONISKO I „PREZYDENT-GAZDA”

Ulubionym tematem nauczania w Katedrze prowadzonej przez Profesora Gruszczyńskiego było górskie schronisko. Możliwe interpretacje tego tematu mieściły się w dość szerokim spektrum: od form rozdrobnionych i zakamuflowanych w podłożu, ukrytych w tle, aż po rozwiązania dynamiczne o dużej skali. Redukowanie tej skali odbywało się według zasady, o której wspominałem na wstępie: „przy rzeczy dużej rzecz mała”. Ową małą rzeczą były zazwyczaj bryły daszków, upodobnionych w formie i wielkości do rzeczywistych domów góralskich, lub powiększonych – witkiewiczowskich. Było to jakby przeniesienie zasady ukształtowania wejścia do góralskiej chaty przez werandę z daszkiem lub wejścia do dworku przez podcień z daszkiem. Innym pomysłem było umieszczenie w pobliżu schroniska kapliczki przypominającej swą formą i skalą o prawdziwej skali człowieka. Zasada „wysuniętych daszków” nie ograniczała się przy dłuższych budynkach do wejścia, ale powtarzała się w innym miejscu na długości korpusu, przetamując jego skalę w stosunku do otoczenia. Czyniło to w wizji autorskiej nowo powstały krajobraz bardziej zgodny z duchem regionalizmu. Zasada ta jest kontynuowana, stała się jak gdyby archetypem¹³.

Specyficzny temat, który nurtował Gruszczyńskiego w dziedzinie kształtowania dużych schronisk, to „dom gazdy-prezydenta”. Pod tą nieco dziwną i w pierwszej chwili kłopotliwą do rozszyfrowania nazwą krył się problem zarówno profesjonalny, jak i polityczny. Włodzimierz Gruszczyński, który zmarł w 1973 roku, był absolutnie przekonany o nieuchronnym upadku komunizmu, odzyskaniu przez Polskę pełnej suwerenności i reaktywowaniu urzędu prezydenta RP. Dla takiej osoby widział potrzebę wzniesienia wakacyjnego „domu gazdy-prezydenta”, prawdziwego przywódcy narodu i włodarza państwa¹⁴. Obiekt o takiej funkcji „przećwiczył” kilkakrotnie ze swymi dyplomantami¹⁵. Sam natomiast szkicował koncepcje wnętrza do tego obiektu. Obserwując te

¹³ Twórczą kontynuację tego archetypu można prześledzić w pracach zespołów autorskich pod kierunkiem dra Leszka Filara; do tej samej „rodziny” prac należy wyróżniony I nagrodą w konkursie projekt dra Zbigniewa Gądka schroniska w Bukowinie; oraz projekt hotelu na Polanie Szymoszkowej, wykonany pod kierunkiem prof. Andrzeja Skoczka.

¹⁴ Pomysł na stworzenie domu wypoczynkowego dla prezydenta RP był unowocześnioną wersją pałacyku prezydenta w Wiśle, autorstwa Adolfa Szyszko-Bohusza, którego Gruszczyński bardzo wysoko cenił.

¹⁵ Najwybitniejszym z tych projektów był wykonany przez studenta Andrzeja Boratyńskiego – później doktora i asystenta Profesora.

szkice, które powstawały na przestrzeni około dziesięciu lat (od socrealizmu lat pięćdziesiątych do modernizmu lat sześćdziesiątych) można zobaczyć ciekawą ewolucję myśli twórczej Mistrza: od dosłowności do przetworzenia i skrótu. Niezmienna pozostaje tu idea „starego w nowym” – drewniane góralskie portale wmontowane amfiladowo w szklane ściany. Jest to swoiste credo Gruszczyńskiego: „góralszczyna roku 2000”. Zapamiętajmy, że tak silny przekaz znaczeniowy został wyrażony właśnie w kameralnym wnętrzarstwie.

„BLISKO REGIONU” I „NISZCZYĆ DOSŁOWNOŚĆ”

Najbardziej chyba przydatną bezpośrednio dla dzisiejszej praktyki projektowej była twórczość i dydaktyka Gruszczyńskiego w zakresie małych i średnich obiektów użyteczności publicznej, zlokalizowanych wśród regionalnego osadnictwa „wsi i miasteczka”¹⁶. Tu szczególnie ulubionymi tematami szkicowanymi i wykorzystywanymi przez Profesora dydaktycznie były: kościółek, ratusz, dom handlowy. Wskazywane lokalizacje stanowiły najczęściej: Bukowina, Poronin, Nowy Targ, Czarny Dunajec, Rabka, Skomielna, Myślenice, Dobczyce.

Takie konkretne lokalizacje, cechujące się właściwym sobie „duchem miejsca”, specyficzną skalą, tradycją subregionalną, narzucały – pomimo „rozmachu” obowiązującego w Katedrze prowadzonej przez Gruszczyńskiego – umiar, koncentrację, drażnienie „w głąb”, i to w stopniu większym niż przy rozpracowywaniu tematów o otwartym krajobrazie, na surowym korzeniu, w których dominował raczej wyżej wspomniany „rozmach”.

W projektach miasteczkowo-usługowych zarysowała się jednak również rozpiętość postaw twórczych, która będzie widoczna dla uważnego Czytelnika. Chodzi mianowicie o rozpiętość pomiędzy zachowawczością a swobodą artystycznej interpretacji regionalizmu. W zależności od wieku, rocznika studenckiego, dojrzałości i zdolności uczniów pozostawiał Gruszczyński różny stopień swobody interpretacyjnej, zawierający się pomiędzy określeniami „blisko regionu” lub „niszczyć dosłowność”¹⁷.

¹⁶ *Wieś i miasteczko. Materiały do architektury polskiej* – to wydawnictwo (*Wieś...* 1916) było w Katedrze prowadzonej przez prof. Gruszczyńskiego „biblią” wiedzy na temat regionalizmu. W dalszej kolejności były prace: Zygmunta Glogera (Gloger 1907–1909), Władysława Matlakowskiego (Matlakowski 1892) i Stanisława Witkiewicza (Witkiewicz 1899). Stosunek Gruszczyńskiego do Witkiewicza był zgodny z tradycyjną opinią ferowaną przez krakowskich architektów-warsztatowców: przy całym uznaniu dla patriotyczno-estetycznych wartości „sposobu zakopiańskiego”, krytykował braki profesjonalne, klimatyczne, konstrukcyjne, jak również nadmierną „słodycz” i dekoracjonizm formy.

¹⁷ Autor był świadkiem pasjonującej dyskusji pomiędzy prof. Włodzimierzem Gruszczyńskim a grafikiem prof. Adamem Młodzianowskim prowadzonej na temat „odrealnienia formy”, „niszczenia jej dosłowności”.

Stosunkowo mała skala projektowanych obiektów, surowe wymagania, zwłaszcza wobec lepszych studentów spowodowały, że ten dział projektowania znalazł się szczególnie blisko praktyki życiowej. Właśnie gdy idzie o kameralność tematów i wynikającą stąd szczegółowość ich rozpracowania, niejednen współcześnie tworzący uczeń Gruszczyńskiego czerpie wiele z jego nauk.

Lekcja „kameralistyki” u profesora Włodzimierza Gruszczyńskiego w stopniu zupełnie wyjątkowym pozwoliła na rozbudzenie wrażliwości zarówno w dziedzinie szacunku dla tradycji, jak i tam, gdzie w grę wchodzi jej wykorzystanie w stylu „artystowskim”¹⁸.

¹⁸ Interesującym kierunkiem dalszych szczegółowych badań nad regionalizmem szkoły Gruszczyńskiego byłaby analiza proponowanych przez niego form neoregionalnych w stosunku do wypracowanych w krakowskiej szkole architektury skali, określających relację działań projektowanych do archetypu tradycyjnego: 1. Cytat, 2. Kopia, 3. Naśladownictwo, 4. Inspiracja, 5. Negacja (wg Kosiński 1981); albo – A. Opieka: 1. Ochrona, 2. Konserwacja; B. Rewaloryzacja; 3. Integracja, 4. Rekonstrukcja, 5. Rekompozycja; C. Kreacja: 6. Kontynuacja, 7. Nowa forma (wg Bogdanowski 1994).

Tomasz Węclawowicz

Scenerie krajobrazowe*

Fascynacja formą regionalną była równoczesna z fascynacją kolorytem krajobrazu karpackiego. Pełne ekspresji pejzaże akwarelowe¹ należy rozpatrywać łącznie z projektami architektury, zwłaszcza urbanistycznymi. Malowane były nie w plenerze, lecz w pracowni i nie przekazują dosłownie motywów wziętych z natury. Są to syntezы, a nie odwzorowania, zapamiętanych widoków. Zwracają uwagę gwałtownymi, wręcz taszystowskimi gestami pędzla oraz abstrakcją fioletoów, granatów, czerwieni, czerni i bieli.

Gruszczyński starał się malować samą przestrzeń, gdzie wszystkie bezpośrednie aluzje do natury zostały zatarte, a pozostał sam rytm i konstrukcja krajobrazu. Otwarty krajobraz był dla niego sam w sobie – wielką architekturą, w dodatku jedynie prawdziwą. Właściwą scenerią do projekcji architektonicznych.

Szukanie genezy malarstwa Gruszczyńskiego jest możliwe, chociaż nie zawsze konieczne. Charakterystyczną dlań, na poły abstrakcyjną kolorystykę i energiczną gestykę można odnaleźć wcześniej w krajobrazach malowanych przez tzw. Hucułów – Kazimierza Sichulskiego, Fryderyka Pautscha i Władysława Jarockiego, chociaż zastynęli oni nie jako pejzażyści i ekspresjoniści, lecz raczej jako malarze scen rodzajowych, często o symbolicznej wymowie. W każdym razie wszyscy trzej ulegali mitowi szeroko rozumianej góralszczyzny i, co najważniejsze, wszyscy nau czali w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w czasach studenckich Gruszczyńskiego.

* Tekst po zmianach i uzupełnieniach powstał na podstawie rozdziału autora pt. *Od „konceptji zakopiańskich” do „architektury wzruszeniowej”*, [w:] Węclawowicz, Jankowska-Marzec 1999, s. 33–38.

¹ O akwarelach i gwaszach Włodzimierza Gruszczyńskiego por. też. Gutowski 1967; Hussakowska 1972; Dobrowolski 1958; *Pejzaż* 1974.

Temat krajobrazu wolnego od sztafarzu podejmowali „Huculi” sporadycznie, jednakże rezultaty artystyczne były interesujące. Kolejny raz zatem okazuje się przy okazji niniejszych rozważań, że studia w krakowskiej Akademii trwale ukształtowały odczucia i postawy artystyczne Gruszczyńskiego nie tylko w twórczości architektonicznej, ale i malarskiej².

Impresje pejzażowe nie były jednak celem, lecz barwnym medium do jego studiów nad wieloprzestrzenną architekturą przyszłości, która miała mieć źródło w otwartym krajobrazie, uzupełniać go i kontynuować³.

² Studenckie plenery na Harendzie zaowocowały także przyjaźnią Gruszczyńskiego z Jarockim. Pomimo różnicy wieku i różnic warsztatowych, wystawili wspólnie swe prace w krakowskim Pałacu Sztuki w roku 1949. Por. Wróblewski 1949, s. 6; Jankowska-Marzec 2005; Jankowska-Marzec 2013.

³ Dzieła malarskie Gruszczyńskiego – akwarele, gwasze, sepie – znajdują się w zbiorach Rodziny, uczniów i współpracowników Profesora, a także w rektoracie Politechniki Krakowskiej przy ul. Warszawskiej 24 i w dziekanacie Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej przy ul. Podchorążych 1.

Bibliografia*

Architekt...

1972 *Architekt niepodległy*, „Gazeta Krakowska” z dn. 16 V.

Architektura...

1976 *„Architektura wzruszeniowa”* [wybrane fragmenty wypowiedzi autorskich Włodzimierza Gruszczyńskiego], [w:] *Twórczość Włodzimierza Gruszczyńskiego*, Opole [katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Biura Wystaw Artystycznych].

T. Barucki

1979 *Gruszczyński i inni*, „Architektura” XXXIII, z. 9–10.

J. Bogdanowski

1994 *Projekt standardowego opracowania problematyki ochrony wartości kulturowych w studium do planu i miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego*, Kraków.

H. Buszko

1973 *Wspomnienie o prof. Włodzimierzu Gruszczyńskim*, „Komunikaty SARP” nr V.

W. Dobrowolski

1958 *Włodzimierz Gruszczyński na tle własnego krajobrazu* [maszynopis programu Redakcji Literackiej z 18 XII w archiwum Krakowskiej Rozgłośni Polskiego Radia].

L. Dutka

1974 *Miasto wstępowe w Pałacu Sztuki*, „Gazeta Krakowska” z 21 II.

* Zawiera pozycje przywołane w przypisach, referujące szczegółowo tematykę poruszaną w rozdziałach, oraz publikowane i niepublikowane teksty Włodzimierza Gruszczyńskiego.

J.T. Frazik

1974 *Profesor Włodzimierz Gruszczyński, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury o/PAN w Krakowie” VIII, s. 177–178.*

J. Gałęzowski

1925 *Wydział Architektury Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, „Architekt” XX, z. 6.*

Z. Gloger

1907–1909 *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce, I–II, Warszawa.*

R. Godula, T. Węclawowicz

1986 *Regionalizm a styl narodowy – kilka uwag, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury o/PAN w Krakowie” XX, s. 79–83.*

J. Gorzelany

1988 *Gdy nadszedł czas budowy Arki. Dzieje budowy kościoła w Nowej Hucie, Paryż.*

W. Gruszczyński

1947 *Koncepcje zakopiańskie* [maszynopis niepublikowany].

1953 *Wawelska teza, „Architektura” VII, nr 3.*

1955 *Projekt błyskawicznej komunikacji kolejowej w skali globalnej* [maszynopis referatu wygłoszonego w siedzibie Naczelnej Organizacji Technicznej w Krakowie].

1957 *Gdy już o Wawel chodzi to chyba tak nie można, „Życie Literackie” z dn. 15 XII.*

1958a *Dom Turysty... a cybernetyka, „Dziennik Polski” z dn. 16 VI.*

1958b *O tynku – obrazoburczo, „Dziennik Polski” z dn. 18 VIII.*

1958c *Powiedz mi jak mieszkasz, „Dziennik Polski” z dn. 26 VI.*

1958d *Wprowadzenie do własnej wystawy, „Echo Krakowa” z dn. 4 XII.*

1959a *Nowy kościół Nowej Huty* [maszynopis niepublikowany].

1959b *Piękno Morskiego Oka zagrożone, „Dziennik Polski” z dn. 23 XI.*

1960 *Jeszcze o sprawie Morskiego Oka, „Echo Krakowa” z dn. 5–6 I.*

1962a *Architektura współczesna budynków z dużym przeszkleniem przegród zewnętrznych [w:] Izolacyjne przegrody szklane jako przegrody zewnętrzne w nowoczesnej architekturze i budownictwie.* (wyd. Politechniki Krakowskiej) Kraków.

1962b *Projekt ukształtowania nawierzchni krakowskiego rynku* [katalog wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, maj 1962].

1965 *Nowy typ miasta sprzężonej komunikacji, „Sprawozdania z Posiedzeń o/PAN w Krakowie” IX* [tekst autorski uzupełniony przez Redakcję Działu Wydawnictw o/PAN].

1966 *Miasto wstępowe sprzężonej komunikacji, „Architektura” XX, nr 6.*

- 1970 *Katedra Projektowania Architektury w Regionie* [w:] *Politechnika Krakowska 1946–1970. Wydział Architektury*, Kraków.
- 1975 *Wawel – roku 2000*, [w:] *Twórczość Włodzimierza Gruszczyńskiego*, Opole [katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Biura Wystaw Artystycznych].
- b.r. *Okruchy*, Kraków [zbiór aforyzmów, maszynopis niepublikowany].

M. Gutowski

- 1967 *Włodzimierz Gruszczyński: architektura, akwarele*, Kraków [katalog wystawy w Klubie Politechniki Krakowskiej].

A. Hollanek

- 1955 *Koncepcje zakopiańskie*, „Echo Tygodnia” (dodatek do „Gazety Krakowskiej”) z dn. 9 IV.
- 1956 *Niezwykły pomysł*, „Echo Tygodnia” (dodatek do „Gazety Krakowskiej”) z dn. 4 II.
- 1973 *Podhalańskie wizje Profesora Gruszczyńskiego*, „Trybuna Ludu” z dn. 16 III.

M. Hussakowska

- 1972 *Impresje pejzażowe Włodzimierza Gruszczyńskiego*, „Dziennik Polski” z dn. 30 XI.

A. Jankowska-Marzec

- 1998 *Kościoty i kapliczki Włodzimierza Gruszczyńskiego*, „Peregrinus Cracoviensis” VI, s. 213–224.
- 2005 *Twórczość Kazimierza Sichulskiego, Fryderyka Pautscha i Władysława Jarockiego, czyli o malarskiej mityzacji góralszczyzny*, Kraków [maszynopis w archiwum UJ].
- 2013 *Między etnografią a sztuką. Mitologizacja Hucułów i Huculszczyzny w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, Kraków.

J. Jeleniewska-Ślesieńska

- 1974 *Kurs architektury przy Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939* [A. Wojciechowski, red.], Wrocław–Warszawa–Kraków.

Jubileusz...

- 1983 *Jubileusz (w 10 rocznicę śmierci W. Gruszczyńskiego)*, „Komunikat Stowarzyszenia Wychowanków Politechniki Krakowskiej”, nr 2.

Katedra...

- 1976 *Katedra Projektowania Architektury w Regionie*, [w:] *Politechnika Krakowska 1946–1976*, Kraków, s. 92–93, 140.

W. Korski

1972 *Wystawa autorska Włodzimierza Gruszczyńskiego*, „Komunikaty SARP” nr VII.

W. Kosiński

1970 *Jutro jest już dziś*, „Architektura” XXIV, z. 4–5.

1971 *Formy przyszłościowej architektury*, „Architektura” XXV, z. 4–5.

1978 *Problematyka sakralna architektonicznej szkoły profesora Gruszczyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia PAX” 1/18, s. 126–137, fot. 19–21.

1981 *Regionalizm*, „Architektura” XXXV, z. 1.

1987 *Twórcza osobowość i osobowości. Gwiazda i konstelacja*, [w:] *Osobowość twórcza. Materiały z VI Ogólnopolskiego Konwersatorium Komisji Urbanistyki i Architektury o/PAN w Krakowie*, Kraków, s. 62–66.

1996 *Włodzimierza Gruszczyńskiego twórczość kameralna i jej rola inspirująca*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” XXVIII, s. 27–42.

J.T. Królikowski

1976 *Elementy semiotyczne dzieła architektury*, „Studia Semiotyczne” VIII, s. 165–181.

J. Kwietniewski

1959 *Z wizytą w SARP-ie*, „Dziennik Polski” z dn. 3 II.

1965 *„Słowo” rozmawia z prof. Gruszczyńskim*, „Słowo Powszechne” z dn. 25–27 VI (wyd. B).

Laureaci...

1972 *Laureaci [nagród miasta Krakowa] o swych zamierzeniach*, „Dziennik Polski” z dn. 24 V.

R. Levitas

1990 *The Concept of Utopia*, London.

M. Leśniakowska

1992 *„Polski dwór”: wzorce architektoniczne, mit, symbol*, Warszawa.

J. Łopatkiewicz

1958 *Urbanistyczny nonsens*, „Dziennik Polski” z dn. 9 VIII.

J. Łotman

1972 *O pojęciu tekstu*. „Pamiętnik Literacki” LXIII, z. 2, s. 207–215.

J. Majda

1979 *Góralczyzna w twórczości Stanisława Witkiewicza*, Wrocław–Warszawa–Kraków.

- 1997 *Kultura gór polskich ostoją niezawisłości*, Łan. Pismo Towarzystwa Przyjaciół Kultury Ludowej" z dn. 16 IX.
- 1999 *Młodopolskie Tatry literackie*, Kraków (II wyd.).

W. Matlakowski

- 1892 *Budownictwo ludowe na Podhalu*, Warszawa.

MDM...

- 1955 *MDM W Zakopanem*, „Echo Tygodnia” (dodatek do „Gazety Krakowskiej”) z dn. 2 IV.

Nagrody...

- 1972 *Nagrody miasta Krakowa za upowszechnianie kultury*, „Dziennik Polski” z dn. 16 V.

A. Paszyński

- 1971 *Krakowska wielkość*, „Architektura” XXV, z. 11.

J.G. Pawlikowski

- 1931 *O styl zakopiański w budownictwie Zakopanego i Podhala*, „Wierchy” IX.

Pejzaż...

- 1974 *Pejzaż i projekt*, „Gazeta Krakowska” z dn. 2–3 II.

M. Porębski

- 1972 *Ikonosfera*, Warszawa

J.W. Rączka

- 1994 *Regionalizm krakowski czyli uwagi o tożsamości „Krakowskiej Szkoły Architektury”*, Kraków [skrypt Politechniki Krakowskiej].

L.T. Sargent,

- 2010 *Utopianism: A Very Short Introduction*, Oxford.

L.T. Sargent i in. (red.)

- 2005 *The Necessity of Utopian Thinking: A Cross-National Perspective. Thinking Utopia: Steps Into Other Worlds (Report)*. New York, N.Y.

B. Setkowicz

- 1971 *Architektura w strukturze krajobrazu*, „Architektura” XXV, z. 4–5.

P. Setkowicz

- 1998 *Wizjoner*, „Dziennik Polski” z dn. 7–8 III.

K. Styrna-Bartkowiczowa

1973 *Naturalne warunki środowiska człowieka jako kryterium oceny projektów miast przyszłości*, Kraków [maszynopis w Bibliotece Politechniki Krakowskiej].

K. Styrna-Bartkowiczowa, T.P. Szafer

1977 *Ekologia środowiska mieszkaniowego. Studia nad kształtem architektonicznym biotopu człowieka*, Wrocław–Warszawa–Kraków.

J. Szacki

2000 *Spotkania z utopią*, Warszawa.

T.P. Szafer

1988 *Współczesna architektura polska*, t. III, Warszawa [wypowiedzi o Włodzimierzu Gruszczyńskim s. 48–51, 225–226, 231].

A. Szyszko-Bohusz

1925 *System nauczania architektury*, „Architekt” XX, z. 6.

W. Ślesiński

1967 *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914* [A. Wojciechowski, red.], Wrocław–Warszawa–Kraków.

1974 *Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939* [A. Wojciechowski, red.], Wrocław–Warszawa–Kraków.

P. Taranczewski

1994 *175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, [w:] *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Kraków.

J. Trojanowski

1984 *Włodzimierz Gruszczyński*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury o/PAN w Krakowie” XVIII, s. 163–170.

S. Turczyński

[1946] *Wystawa Jubileuszowa Adolfa Szyszko-Bohusza w Muzeum Przemysłowym w Krakowie grudzień 1946 – styczeń 1947*, Kraków [wstęp do katalogu].

Twórczość...

1976 *Twórczość Włodzimierza Gruszczyńskiego. Katalog wystawy*, Opole [tamże wspomnienia Henryka Buszki, Macieja Gutowskiego, Andrzeja Skoczka].

T. Węclawowicz

- 1978 *Architektura inna*, „Projekt”, z. 6, s. 26–31.
- 1988 *Włodzimierz Gruszczyński. Rozważania nad kształtowaniem się osobowości twórczej*, [w:] *Osobowość twórcza. Materiały z VI Ogólnopolskiego Konwersatorium Komisji Urbanistyki i Architektury o/PAN w Krakowie*, Kraków, s. 67–70.
- 1995 *Strefy wyobraźni Włodzimierza Gruszczyńskiego*, [w:] A. Kadłuczka, Z. Białkiewicz (red.), *Prace polskich architektów na tle kierunków twórczych w architekturze i urbanistyce w latach 1945–1995. Materiały Międzynarodowej konferencji z okazji 50-lecia Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej*, t. III, Kraków.
- 1996 *Włodzimierz Gruszczyński – ostatni romantyk*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” XLI, z. 3–4, s. 201–206.
- 2001 *„Architekturę tworzy duch, nie kamienie...”*, [w:] T. Gryglewicz i in. (red.), *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie*, Kraków, s. 411–416.

T. Węclawowicz, A. Jankowska-Marzec

- 1999 *Architektura wzruszeniowa Włodzimierza Gruszczyńskiego*, Kraków.

E. Węclawowicz-Gyurkovich

- 1996a *Współczesna architektura sakralna w twórczości krakowskich architektów. Wybrane zagadnienia*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” XLI, z. 3–4, s. 321–330.
- 1996b *Współczesna architektura regionalna*, [w:] T.P. Szafer (red.), *Teka architektury współczesnej Ziemi Górskich 2*, Kraków, s. 43–50.

K. Winkler

- 1950 *Koncepcje zakopiańskie Włodzimierza Gruszczyńskiego*, „Dziennik Literacki” z dn. 27 VIII.

Wieś...

- 1916 *Wieś i miasteczko. Materiały do architektury polskiej* (pod red. Z. Kalinowskiego i in.), Warszawa.

S. Witkiewicz

- 1891a *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, Warszawa.
- 1891b *Styl zakopiański*, „Kurier Warszawski”, nr 241–256.
- 1899 *Styl zakopiański*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, Lwów (III wyd.).

W. Włodarski, M. Złowodzki

- 1976 [Słowo o prof. Gruszczyńskim], „PEKA. Informator RU SZSP Politechniki Krakowskiej” 11/12, s. 16.

A. Wróblewski

1949 *Wystawa zbiorowa Jarockiego, Przebindowskiego i Gruszczyńskiego*, „Gazeta Krakowska” z dn. 13 IV.

W. Zabłocki

1973 *Drewniany eksperyment Staszka Karpiela*, „Architektura” XXV, z. 4–5.

J. Zborowski

1972 *Regionalizm podhalański*, [w:] idem, *Pisma podhalańskie* (oprac. J. Berghauzen), t. 2, Kraków.

J. Zieliński

1989/1990 *O pojęciu regionalizmu w architekturze*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury o/PAN w Krakowie” XXIII.

ANEKS

Wybrane teksty Włodzimierza Gruszczyńskiego

Włodzimierz Gruszczyński

Koncepcje zakopiańskie

(maszynopis z roku 1947, niepublikowany)

Koncepcje zakopiańskie są próbą podjęcia zagadnienia kontynuacji charakteru architektury polskiej na przykładzie regionu Podhala, regionu najbardziej charakterystycznego i najbardziej znanego ogółowi społeczeństwa polskiego. Teza polskości w nowoczesnej architekturze, w nawiązaniu do tradycji, ma swój niestety już omal tradycyjny sprzeciw. Lecz sprzeciw ten jest raczej dowodem, iż zagadnienie jest jeszcze ciągle aktualne. Nie broni się i nie podejmuje spraw istotnie przesądzonych. Ogólnie rozumiemy i czujemy, że nasza własna architektura i budownictwo powinno posiadać cechy wyodrębniające się wyraźnie. Jedynie teoretyczne rozważanie zagadnienia, nie tylko, że nie zbliża, ale nawet utrudnia tę niewątpliwie ważną sprawę. Na tle dotychczasowych wypowiedzi właściwie tylko każdorazowa próba plastycznego rozwiązania może liczyć na ewentualne powodzenie. Czytelnik, jeśli zostanie przekonany choćby jednym tylko przykładem „konceptyjnym”, zostanie wciągnięty w to, dotychczas raczej teoretyczne tylko, zagadnienie, a suma tych sądów i doznań estetycznych powinna dać dyspozycję dla tego zasadniczego zagadnienia. Odczyt estetyczny prowadzi prędzej do celu niż strona teoretyczna, nadto koncepcja plastyczna jest łatwiejsza w kontroli. W konsekwencji takiego założenia tekst słowny ograniczono do możliwego minimum, traktując go jako wstęp do ilustracji, a kładąc główny nacisk i główny wysiłek w koncepcję architektoniczną. *Koncepcje zakopiańskie* obejmują 90 szkiców i 3 tablice. Niektóre rysunki należy rozpatrywać jako koncepcje tworzone w czasie znacznie wcześniejszym, kiedy kontynuacja w murze w ogóle byłaby już przeprowadzona. W ten sposób uzyskano jak gdyby wstępne materiały dla kontynuacji nowoczesnej. Określenie „koncepcje zakopiańskie” należy rozumieć jako obejmujące nie samo Zakopane, lecz i jego najbliższy region, dzisiaj już zlewający się w znaczną, choć rozrzuconą całość. Nie jest to jednak jednoznaczne z całym Podhalem. Podhalańskie koncepcje musiałyby objąć teren znacznie

szerszy i bardziej zróżnicowany, a zatem przekraczający podjęte zadanie. Wobec postawienia problemu, przepracowania szkiców jeszcze w roku 1940 na tle nowoczesnego budownictwa w Zakopanem, a w szczególności na tle inwestycji wykonanych przed samą wojną, wydawało się, iż przede wszystkim należy poznać opinię społeczeństwa, a w następnej dopiero kolejności pozyskać i samych fachowców. Stąd płynie swoboda w traktowaniu tematu, który miał jedynie ustalić tezę, iż kontynuacja jest nie tylko konieczna, ale i możliwa. Zbioru szkiców nie można traktować zatem jako ścisłego przykładu, w jaki jedynie sposób powinno nastąpić nowoczesne nawiązanie formy. To z natury rzeczy powinno być osobnym i specjalnym zadaniem, wymagającym już innej metody opracowania.

* * *

Z wyjątkiem skrajnie nowoczesnej architektury można w przybliżeniu określić na podstawie formy zewnętrznej i jej charakteru nie tylko szerokość geograficzną, lecz czasem nawet i przynależność narodową danego budynku czy budowli. Nie potrzeba specjalnych studiów, aby sklasyfikować i umiejscowić np. architekturę egipską czy grecką, odróżnić chińską od budownictwa szczepów murzyńskich, chatę tyrolską od naszej góralskiej, igloo eskimoskie od pudełka architektury palestyńskiej, katedrę francuską od drapaczy amerykańskich. Najprostsze formy budownictwa i architektury, nawet najprostszy kształt słupa lub kapliczka może reprezentować charakter i swą przynależność. Architektura i budownictwo są zależne od wielu czynników specjalnych, wiele składa się na nie materiału, a zatem i konstrukcji związanych ze swoją szerokością geograficzną, ale z kolei i przede wszystkim z człowiekiem żyjącym w tej szerokości. Jest wyraźne podobieństwo do wszystkiego, co tworzy sama przyroda i jakby warunki biologiczne materialnego tworzywa. Forma ostateczna otrzymuje cechy i wyrazy tych wszystkich czynników. Ten ogólny podział na najbardziej charakterystyczne cechy jednej szerokości geograficznej różnicuje się do rozbieżności subtelnych i często trudnych już do uchwycenia w pobliżu, np. dwu sąsiadujących narodów. Nie zmienia to jednak zasady, iż na formy budownictwa i architektury składa się całe podłoże w granicach regionu lub szerszej całości. Ostateczna forma jest zrośnięta z otoczeniem, wśród którego powstaje. W ciągu wieków trwa zwyczaj używania materiałów miejscowych i rodzimych. Następuje organiczny związek z podłożem, na którym wyrastają formy budownictwa i architektury. U nas, wobec pewnej izolacji, szczególnie dla budownictwa drewnianego, przez czas dłuższy wpływ form obcych zaznacza się nieledwie drobnymi szczegółami. Tworzą się formy budownictwa i architektury ściśle odpowiadające swemu podłożu, a zatem nam jedynie właściwe i charakterystyczne. Ta ścisła tradycja budownictwa drewnianego jest wyrazem okrzepnięcia pewnego własnego sposobu myślenia w wypowiedaniu form, co decydująco oddziałuje na architekturę drewnianą i ma znaczny wpływ na sposób kształtowania się form architektury obcej. Własny wyraz i podłoże mają duży ciężar gatunkowy, nieraz nawet

w wątku form obcych jeszcze decydują o specjalnym charakterze. Podłoże to najogólniej – warunki geograficzno-topograficzne, miejscowe materiały i tym materiałom właściwe konstrukcje. Ogromne jednak i omal decydujące znaczenie, obok wymienionych głównych czynników, ma sam człowiek i jego charakter, który tę wielką całość zwaną architekturą kształtuje. Rozpatrywanie kształtowania się charakteru twórcy zaprowadziłoby nas w inną, zbyt daleko idącą dziedzinę. Wystarczy zauważyć np. zasadnicze różnice między chatą góralską a chatą tyrolską, które kształtują się w podobnych warunkach przy prawie identycznym materiale i podobnych warunkach atmosferycznych. Różnice są dość wyraźne w podanym przykładzie. Jest to czytelne nawet przy zestawieniu choćby przypadkowego materiału ilustracyjnego. O pewnych cechach i sposobach kontynuacji, które będą miały wpływ na formę i charakter tych podobnych warunków, decyduje sposób rozwiązania, decyduje duch tworzącego. Problem stosunkowo prosty dla architektury i budownictwa drewnianego w granicach podobnych warunków i materiałów, w granicach jednej szerokości geograficznej jest często ogromnie trudny do odcyfrowania, gdy chodzi o architekturę murowaną – ogólnoeuropejską. Architektura naszego kontynentu tworzy się dzięki wzajemnym wpływom. Na tej zasadniczej kanwie osadzone są dopiero czynniki i wpływy każdej sztuki związanej z własnym podłożem. Jest to zagadnienie zawsze zróżnicowane i niemożliwe do rozpatrywania na marginesie. Z natury rzeczy dla wybranego przez nas odcinka regionu, będzie słusznym i konsekwentnym, że będziemy ograniczać się przede wszystkim do budownictwa drewnianego. Jest to słuszne zwłaszcza dlatego, że podstawą znakomitej większości architektury jest architektura drewniana. Cała np. architektura grecka oparta jest na architekturze drewnianej. Jeśli zatem chcemy uchwycić pierwotne i najistotniejsze cechy naszej architektury dla ewentualnej kontynuacji, zrobimy to najłatwiej przechodząc do drewnianego budownictwa naszych ziem. Formy drewniane naszej architektury, szczególnie wcześniejszej, powstają omal bez wpływów postronnych, w warunkach powiedzmy ściśle zamkniętych, będąc najczystszy wyrazem skutków podłoża w najszerszym tego słowa znaczeniu. Obce wpływy mają tutaj zaledwie znaczenie echa, które zostało wtopione bez reszty w formę krystalizującą się przez dłuższy okres, a zatem osiągnającą wypadkową tego wszystkiego, co właśnie określamy jednym słowem jako podłoże. Głównymi osiami drewnianej architektury naszych ziem są Odra i Wisła. Wykształca się pewien typ budownictwa i architektury charakterystycznej dla tych rejonów. Zakopane, leżąc na jednej osi, posiada te główne cechy zasadnicze, zmienione czy wzbogacone o własne podłoże.

Pewne cechy budownictwa ludowego na Podhalu, przede wszystkim rysy zasadnicze, są cechami wspólnymi budownictwa ludowego wielu okolic Polski, ale przede wszystkim krakowskiego. Kilka cech jest jednak czysto lokalnych i te nabierają znaczenia szczególnej charakterystyki, decydują o odrębności góralszczyzny.

Podhale, a w konsekwencji Zakopane, posiada jedynie sobie właściwe usytuowanie chałup i zagród góralskich. Osiedle znajduje sobie miejsce oczywiście wśród terenów najprzystępniejszych, z biegiem czasu ustalając pewną prawidłowość. Ogólnie, każda wieś ciągnie się wzdłuż doliny, w dalszych etapach zdobywając sobie potrzebne tereny. Osiedle – będąc jak gdyby nanizane na oś doliny, a zatem zwykle równoległe do potoku i warstwicy – powoli przechodzi w teren swobodny, zachowując jednak prawidłowość omal bez wyjątku, tj. swoje usytuowanie w stronę słońca, a w Zakopanem tym samym do gór, umieszczając dłuższy bok budynku od południa. Dni słoneczne tego klimatu są tak cenne, że ta prawidłowość góruje ponad trudnościami terenowymi i sytuacyjnymi drogi, zajazdu itp., dając w ten sposób rozwiązanie sytuacyjne przede wszystkim do słońca, co w tym pogarbionym terenie, zamkniętym masywem samych Tatr, ma szczególne znaczenie plastyczne. Następną spotykaną prawidłowością jest to, że budynek gospodarski stoi pod kątem prostym do części mieszkalnej, tworząc pewnego rodzaju zamknięcie samej zagrody od stale tutaj wiejących południowo-zachodnich wiatrów. Obok rozmaitych wariantów sytuacyjnych ta zasada jest decydująca dla zagrody góralskiej i sprawa dojazdu, drogi, ewentualnie potoku, jest już trzeciorzędna i najczęściej przypadkowa. Daje to specjalny wdzięk usytuowania zagrody, która niezależnie od warunków topograficznych, ustawiona jest zawsze do stron świata, podobnie jak to jest w naszych drewnianych kościołach, orientowanych na wschód niezależnie od wszelkich innych danych, które mają wpływ na sytuację. Spotykane zagrody Podhala, to zagrody otwarte i zamknięte częściowo lub całkowicie, zależnie od różnych warunków, jakie są np. w Zakopanem, Zubsuchem lub Bukowinie Tatrzańskiej. W tej ostatniej, silnie porywiste i długotrwałe wiatry, mocniejsze niż na samym Podtatrzu, wymagają obudowy całkowitej, zabezpieczającej przed śnieżnymi zawiejami, nisko zacinającym deszczem i zimnym wiatrem wiosną i jesienią. Najczęstszy typ zagrody zakopiańskiej to zagroda zamknięta jedynie od zachodu. Następnie zamknięta i od wschodu. Niekiedy czwartą stronę podwórza zamyka ogrodzenie, parkan z desek i np. brama wjazdowa, podobnie jak w dawnej zagrodzie krakowskiej. Ogrodzenie z bramą jest zadaszone i w ten sposób wytwarza się poddasze bez ściany, pozwalające przy okapach budynków zasadniczo szerokich – dochodzących nawet i do 1 m, wyjątkowo do 1,20 m – na obejście całej zagrody w zabezpieczeniu od częstej i długotrwałej siapawicy. Spotykamy również szopę i budynek gospodarski postawiony równoległe do budynków mieszkalnych. Wszystko to związane z przewodnią osią słońca tworzy niezależną od warunków topograficznych i komunikacyjnych harmonijną całość swobodnie rozrzuconą zależnie od własności gruntowej. Dzisiaj, poza kilkoma fragmentami wysokich Skibówek, obraz – kiedyś powszechny dla Zakopanego – został zatarty omal całkowicie. Obecny chaos sytuacyjny samego Zakopanego nie od razu pozwala dostrzec tę prawidłowość, która była tam zasadą obowiązującą. Uzupełnienie sytuacyjne zagród góralskich, to zadrzewienie, sadzone jeścionami obok jaworów, lip, brzoź, sosen, limb, modrzewi i świerków. Niektóre zagrody stoją

we własnych gajach. Obok innych korzyści, zadrzewienie chroni zagrodę i przyjmuje na siebie porywiste, nieraz dochodzące do siły huraganu halne, podtatrzańskie wiatry.

Głównym materiałem budowlanym jest świerczyna, czyli smrek, fundament i podmurówka wykonane z granitowych kamieni, tzw. łamańców lub okrąglaków, wybranych z dna potoków lub usypisk, żlebow czy usuwających się stromych ścian, tworzą równocześnie pierwszą fakturę dla wątku murowanego. Kamienie układane są na sucho, względnie na wapnie. Przy różnicy w terenie podmurówka podchodzi nieraz wysoko, otulając piwnicę dostępną wtedy z zewnątrz. Otwór wejściowy i jego obrzeże wykonane w kamieniu zmusza górala do szukania rozwiązania w kamieniu obok przeważającego tu wątku drewnianego. Wszystko to odbywa się jednak w skromnym zasięgu. Nieznaczne rozpiętości otworów sklepione są w pełny lub rzadziej wycinkowy łuk. Otwory zupełnie małe zakrywa góral zamiast łuku jednym większym kamieniem, górą przechodząc w dalszym ciągu do poziomego układania kamieni. Cecha charakterystyczna tych murów to przede wszystkim faktura, zależna od rodzaju użytego kamienia, czy to będzie kamień ze żlebu, potoku czy też wykopiska. Pewną nowością, już ostatnio wprowadzoną do murów z kamienia, jest użycie cegły, którą góral łączy nieraz najluźniej w sposób przypadkowy, wydobywając pewien swoisty wdzięk z tak improwizowanej i mieszanej całości. Z punktu widzenia technologii takie zestawienie materiałów jest niesłuszne, lecz może być wskazówką, iż zbyt daleko idąca poprawność i suchość w układzie murów kamiennych raczej jest obca dotychczasowym sposobom. Ostatnio podmurówki nowoczesne i całe ściany wykonane wprowadzicie z miejscowego materiału, lecz zbyt poprawne, zdradzają innego ducha w tym zbyt dopracowanym i sztywnym wykonaniu. Podmurówki góralskie charakteryzuje ogromna bezpośredniość w użyciu materiału, przez co zostaje osiągnięty znaczny efekt estetyczny, cechuje je czystość wykonania przy technicznie właściwym użyciu materiału, a nie z góry zamierzony efekt plastyczny. Ściany murowane z cegły, zresztą przepracowane w naszym charakterze pod względem formy i wyprawione, są tutaj raczej przybyszami, posiadającymi swą tradycję z innych naszych regionów. Zakopiańczyk woli mur surowy, nie wyprawiony, tak bowiem to wynika z miejscowego materiału. Dotychczasowe tradycje wątku murowanego w zakopiańszczyźnie są nieznaczne. Chcąc w przybliżeniu, a przecież ściśle, odpowiedzieć na pytanie, jakie ostateczne obowiązujące wnioski można by wyciągnąć dla murarki Zakopanego, należałoby przeprowadzić pod kątem tym inwentaryzację i to przede wszystkim fotograficzną. O ile posiadamy pewne, zresztą skromne, materiały dla wątku drewnianego, o tyle murowane części zostały potraktowane zupełnie po macoszemu. Zebranie całkowitego materiału mogłoby dać dopiero pewne wytyczne. Jeżeli zważymy, że Zakopane ostatnio przechodzi i przejdzie ostatecznie w czasie najbliższym na wątek murowany, to dojść musimy do wniosku, że zebranie takiego materiału jest ogromnie ważne i pilne. Pewną wskazówką mogłyby być nasze własne obserwacje murów z kamienia dzikiego

i łamanego w innych regionach, lecz to dać może rezultaty dopiero przy konfrontacji z miejscowymi zdobyczami i wynikami. W obecnej fazie naszych rozważań wątek murowany, jako nie rozwinięty i skromnie wykształcony, nie ma decydującego znaczenia. Dlatego jest szczególnie trudnym wyciągnięcie już dzisiaj pewnych wniosków – wytycznych dla prób kontynuacji.

Głównym materiałem budowlanym Podhala jest drzewo, którego konstrukcyjne opracowanie jest wysoko rozwinięte i równocześnie wykształcone pod względem wyrazu formy architektonicznej. Rzut chałupy góralskiej wykazuje najprostsze formy naszych wiejskich drewnianych domostw z drzewa, wiązanych na węgiel. Główna jednostka kilku typów i wariantów to izba mieszkalna z sienią i komorą. Zawsze ujęte jako konsekwencja smreka wiążanego na węgiel, tworzące zamkniętą przestrzeń prostokąta. Rozwój idzie od najprostszego założenia jednej izby z sienią do domu mieszkalnego posiadającego dwie izby i dwie komory, przedzielone podłużną sienią między izbami. W konsekwencji daje to przewagę prostokątowi nakrytemu jednolitym dachem, tutaj przyźbowym. Szopa i budynek inwentarski posiadają z reguły, w starszych zagrodach, cofnięcie lica w jednej części ściany, uzyskując przez to tzw. wypust, tworzący znaczne nadwieszenie, niezależne od zwykłego okapu. Dawniej istniały szczyty, gdzie wypust był na całej długości budynku. Tworzenie nadwieszeń jest jedną z bardzo charakterystycznych cech domu góralskiego. W małych, o prostokątnym rzucie np. przydrożnych kuźniach lub składach można spotkać nadwieszenie czołowe bardzo znaczne, bo dochodzące do jednej trzeciej całej długości zadasszonego prostokąta. Jest to tak silne i śmiałe, iż patrząc z profilu nie bardzo wierzy się, że konstrukcja i proporcje dachu wytrzymują to bez zachwiania zwykłej równowagi. Należy dodać, iż to nadwieszenie nie jest podparte piętrzącymi się wspornikami, jak to można było widzieć na Huculszczyźnie, ale powstaje przez wysunięcie belki wieńczącej pod okapem. Wymiary belek są znaczne, lecz to nie zmniejsza śmiałości konstrukcji. Dążność do nadwieszenia wynika z potrzeby zabezpieczenia się od długotrwałych deszczów i plut, które nie powinny nadto przeszkadzać w zajęciach gospodarskich. Zadanie jest tutaj podjęte ze śmiałością i siłą, boć jedna trzecia dachu jest nadwieszana. Urozmaica to bryłę budynku w zamaszysty i zadzierzasty sposób; charakteryzuje ducha konstrukcyjnego, jaki kierował tymi poczynaniami. Można przypuścić, iż poza potrzebą, geneza nadwieszenia w ogóle – to sposób samego rozwiązania szerokiego okapu wokół domostwa, który jest uzyskany za pomocą nadrzucenia ściany wieńcowej jedną lub kilkoma belkami pod samym okapem, a ściślej pod samą krokwią. Tylko takie rozwiązanie, niezwykle ekonomiczne i przemyślnie, dawało dla wieńcowej ściany i człowieka ochronę od deszczu, dając równocześnie dla strychu zwiększenie kubatury użytkowej. Nadto krokiew okapowa nie musiała być zbyt długa i wystawać daleko poza punktem oparcia, a zatem była narażona mniej na złamanie wichrem lub osuwającym się śniegiem. Ten pomysł nadwieszenia, jego konstrukcyjna konsekwencja i przywiązanie do niego przebija się również w wysuniętych

belkach poniżej okapu, zwanych ocapem, które służą tutaj już tylko wtórnie do zawieszenia drabiny, ułożenia długich tyk itp. Dla ścisłości należy dodać, iż jest to przede wszystkim pozostałość momentu konstrukcyjnego, gdzie przez tak silne wystawienie belki uzyskujemy silniejszy zamek. Te wystające belki, widoczne w ortogonalnym rzucie, dają ścianie znaczne urozmaicenie i ten sam zadzierzasty charakter, jaki posiadają silne, lecz już stosunkowo rzadkie, nadwieszenia czołowe.

Ściany wieńcowe, wiązane zawsze na węgiel, dochodzące do wysokości 3 m, wykonane są z 7, 6 lub nawet 5, a zupełnie wyjątkowo z 4, ogromnych płazów. Nadaje to starym zagrodom specyficzny charakter mocy w widoku zewnętrznym, a także i ogromnej siły w wyglądzie wnętrza, gdy całą wysokość izby modeluje 6 względnie 5 gładkich płazów. Ściany wieńcowe nie posiadają słupa. Słup jest używany zupełnie wyjątkowo i w zasadzie nie mieści się w ramach konstrukcji i myślenia góralskiego budowniczego. Ogólnie w architekturze słup jest ogromnie ważnym elementem i podlega tak znacznej szerokiej i bogatej ewolucji we wszystkich stylach, iż nie wymaga to żadnych objaśnień. Brak jednak rozwinięcia słupa w góralszczyźnie, choćby w najskromniejszym zakresie, jest dla kontynuacji znaczną trudnością, którą należy właśnie dlatego z całą ostrożnością i oględnością w miarę ewentualnego rozwinięcia pokonać. W pewnej tradycji faktów należałoby to traktować możliwie najskromniej i jedynie fragmentarycznie, tak właśnie jak sam góral to traktował, używając słupa jedynie jako jednostronnego sumika, dla przedłużenia ściany. Gdzie indziej słup jest elementem konstrukcyjnym i architektonicznym. W zakopiańszczyźnie nie posiada ani wyraźnego charakteru, ani obywatelstwa. Tą najogólniej naszkicowaną całość nakrywa dach w zasadzie dwuspadowy, będący zatem z kolei najważniejszym punktem dla naszych rozważań i podjętego zadania.

Dach góralski, a w szczególności zakopiański, rozstrzyga o charakterze wszelkiej podhalańskiej architektury. Wymaga więc omówienia ze szczególniejszym naciskiem na te cechy, które także przez mieszkających w Zakopanem, a nawet przez zakopiańczyków dzisiejszych, bywają nienależycie dostrzegane, a w konsekwencji dowolnie zmieniane. Na wstępie należy podkreślić pierwszą cechę – dach zakopiański jest zawsze dwuspadowy o daszkach pod szczytami, tj. przyźbowy. W Zakopanem dach brogowy, choć kryty gontem, po sposobie pokrycia i linii profilowej wyraźnie jest widoczny jako przybysz z dolin, a poza tym jest tak rzadki, że można go nie brać w ogóle pod uwagę. Dach ściśle dwuspadowy bez nakrytej przyźby można spotkać dzisiaj nawet w Poroninie, lecz trzeba zaznaczyć jak najdobitniej, iż to nie górala budownictwo. Zabytki drewniane, które jeszcze przed 50 laty opisuje Władysław Matlakowski, dzisiaj nie istnieją. Domy Poronina w obecnym zagęszczeniu to w znacznej mierze architektura ceperska. Wobec dworców „tyrolskich” rozrzuconych na całym Podhalu, nic dziwnego, iż między czysto góralskie domostwa wkrada się kształt prostszy, lecz niewątpliwie obcy. Druga cecha ogólna i często

interpretowana niewłaściwie, to szczyt dachu góralskiego, który w autentycznej góralszczyźnie jest ledwie cofnięty poza czoło budynku. Pochodzi to stąd, iż krokiew nie może być przybita na samym narożniku, lecz musi być nieco odsunięta poza zamek ściany wieńcowej. Szczyt często czyni wrażenie, iż zachowuje wspólne lico ze ścianą, co z kolei jest konsekwencją oszalowania krokwi szczytowej. Natomiast nie jest nigdy silnie cofnięty poza lico czołowej ściany budynku. Wyraźne i łatwo widoczne cofnięcie poza czoło jest charakterystyczne dla chaty huculskiej, w dachu której widać raczej echa namiotu, a nie dachu dwuspadowego. Dach góralski na pochyłości zawsze biegnie po przysuwnicy rozpiętej mniej więcej od połowy wysokości. Przysuwnica jest poprowadzona w taki sposób, iż połać czyni wrażenie jednej, nie złamanej płaszczyzny. Podkreślenie dachu zbyt krótką i zbyt silną przysuwnicą jest wynaturzeniem i zmianą najbardziej charakterystycznej cechy, i to tak ważnej, iż pominięcie jej zbliża nas formą do dachu przyżbowego krakowskiego i ogólnopolskiego. Krakowskie ma dwa typy dachu charakterystycznego dla swego regionu, dach brogowy i przyżbowy. Dachem, który wędruje – powiedzmy przez Bochnię, Myślenice – na Podhale i do Zakopanego, jest przede wszystkim dach przyżbowy. Za nim idący dach brogowy jest w górach zupełnym wyjątkiem. Formą, którą spotykamy, zbliżoną do dachu brogowego, jest dach dwuspadowy z zadaszonymi szczytami, który jednak jest tylko maksymalnym rozwinięciem dachu przyżbowego. Spotykamy go na halach i w dolinach gór, w szałasach lub rzadziej na szopach w Zakopanem. Najczęściej spotykany na Podhalu jest (na rzucie raczej wydłużonego prostokąta) dach przyżbowy, który tutaj na skutek specjalnych warunków i innego podłoża nabiera specyficznych cech niespotykanego gdzie indziej rozwiązania, będącego dla Podhala i Zakopanego tak bardzo charakterystycznym. Dokładniej: przyżba zakopiańska to połać dachowa szczytu, poprowadzona mniej więcej od połowy tego szczytu do krawędzi zasadniczego okapu, obiegającego całość chałupy czy zagrody. W ten sposób otrzymuje przyżba nachylenie znacznie silniejsze od głównych połaci dachu. Wszystko inne posiada już cechy drugorzędne. To specjalne rozwinięcie szczytu i przyżby dachu góralskiego jest dla tego regionu charakterystyczne i obowiązujące. Sylweta i przekrój dachu jest główną dominantą, która nadaje charakterystyczny wyraz chałupie i zagrodzie góralskiej. Jest to cecha tak silna, i tak charakterystyczna, że chata góralska pozbawiona swego dachu traci swą główną i najbardziej czytelną cechę i formę. Wymienione wyżej punkty wykreślają zasadniczą formę, sylwetę i charakter dachu. Te najprostsze cechy powinny być traktowane omal ortodoksyjnie, jeśli nie chcemy całkowicie zamazać właściwych regionowi form.

Okap i nadwieszenie dachu przeprowadzone zostały [tutaj] z rozmachem i przemyślnie. Celem jest umożliwienie ciągłości obejścia wokół zagrody. Zagadnienie tak ważne w tym klimacie, zostało podjęte śmiało, i to tak dalece, iż nabiera nowych specjalnych cech charakterystycznych, zależnych od klimatu i człowieka. Dalszym szczegółem dachu góralskiego, ale już

wyłącznie w samym Zakopanem i jego najbliższym regionie, jest dodatkowy daszek powyżej połaci przyźby, tzw. strzeska, niejako bliźniaczy, lecz na skutek zbiegania się szczytu znacznie mniejszy. Prawdopodobnie geneza tego ciekawego daszku wiąże się z silnymi wiatrami i długotrwałymi deszczami, które tutaj – pod samymi górami – zmuszały do zabezpieczenia ścian szczytowej przed zamknięciem poprzez dach, w miejscu załamania się szczytu i przyźby. Wskazywałoby na to i pochodzenie nazwy strzeska, którym to mianem ochrzczona jest deseczka podokienna, służąca odprowadzaniu wody. Miejsce między połacią przyźby a strzeską jest zwykle wypełnione szeregiem drobnych łupków wyciętych w desce, w których niekiedy znajdujemy otwory oświetlające strych, względnie najprostsze pionowe deskowanie z jednym otworem lub rzadziej okienkiem. Kilka chałup w Witowie oraz odleglejszym Czarnym Dunajcu posiada między dwoma daszkami na czole dachu przepracowane i wykształcone pod względem formy okienka strychowe. Najczęstsze jest oświetlenie strychu otworami wentylacyjnymi ponad strzeską, przy pozostawieniu części wyższej wypełnionej jedynie ornamentem. Dla rozwoju formy mieszkalnego poddasza ma to ważne znaczenie. Oświetlenie strychu jest z reguły od szczytu, a zupełnie rzadkie w połaci. Oświetlenie od głównej połaci dachu przeprowadza góral prostokątnym okienkiem pod tzw. łatą. Rozwiązanie takie jest dobrze w charakterze przeprowadzone. Wyjątkowo można spotkać półkoliste otwory względnie wycinki koła przykryte gontem. Tworzą one falistą formę zlewającą się z dachem. Tych ostatnich otworów raczej należałoby unikać z uwagi na rozwinięcie ich, zwielokrotnienie i omal podniesienie do elementów dachu architektury niemieckiej. Przy sposobności należy zauważyć, że ogromna część naszych terenów nad Odrą (lewo i prawobrzeżnych) posiadających słowiańskie, drewniane tradycje dostaje się na szereg pokoleń w ręce niemieckie. Niemcy mają zawsze szacunek także i dla cudzej pracy i cudzych wyników, a zatem próbują i kontynuują miejscowe formy. Formy miejscowe rozwijają się, przechodząc w formy budownictwa i architektury najpierw drewnianej, a potem murowanej. Tą przemianę formy można dzisiaj oglądać na terenach, które obecnie wróciły w nasze posiadanie. Kościółki drewniane Górnego i Dolnego Śląska, przyźbowe dachy i inne nam tylko właściwe formy i szczegóły nie kłamią i nie dały się zniweczyć. Obok ostatnich okruczeń, jakie możemy spotkać dziś jeszcze, reszta cała ginąc zastygła w kształtach murowanych, niestety wznoszonych ręką niemiecką, wprawdzie na starym podłożu, lecz w duchu nowych doświadczeń niemieckich regionów, krócej – w duchu „nowego budowniczego”. Odróżnienie polskiego charakteru od architektury niemieckiej jest dlatego szczególnie trudne. Klimat nawet w szerszym zasięgu podobny względnie prawie identyczny. Materiał podobny lub również autentyczny. Tradycje polskie, kontynuacja niemiecka. Ścisłej – z natury rzeczy forma niemiecko-polska. Ogólnie można by się zgodzić, iż cechy ilustrujące najbardziej to, co odczuwamy jako niemczyznę – choćby połowicznie, wyrosłe z naszego gruntu i nawet naszego ducha – powinny być przyjmowane z daleko idącą ostrożnością.

Ta próba rozróżniania jest odrębnym i niezwykle ważnym zagadnieniem, które może być podjęte jedynie osobno w zespole tez, które by nas miały zbliżyć do świadomego poszukiwania charakteru naszej architektury. Nie będzie to efemerydalne dopiero wtedy, kiedy zostanie przyjęta zasada mówiąca, iż architektura i budownictwo, powinno być świadomym poszukiwaniem charakteru a nie jedynie przetrwaniem, względnie naśladowaniem obcych form. Jeżeli ma być poszukiwaniem charakteru – to chyba tylko własnego. Zamykając ogólne uwagi o dachu należy wyjaśnić, iż zasadniczym pokryciem połaci jest gont, względnie deski zwane dranicami lub kombinacje tychże. Pokrycia strzechą nie spotyka się w ogóle na Podhalu z powodu braku słomy. Gdybyśmy wyobrazili sobie nawet dach słomiany, łatwo przypuścić, iż nie wytrzymałby nawet jednego halnego wiatru, któryby go rozrucił.

Z dachem i okapem jest jeszcze związana – jednak zupełnie wyjątkowo, o czym wspomina jedynie Matlakowski – deska przybita do krokwi, dołem wycięta we wzory. W ten sposób zostały zasłonięte rysie, dając drugi rytm zębów, poniżej zębów okapu. Przy kontynuacji, przy braku drzewa, a zatem i braku rysy, może to być pomocnym w uzyskaniu formy miejscowej, choć pewnie już w innym materiale. Można jedynie przypuścić, iż wobec znacznego wysiłku artystycznego, jakim obdzielał góral rzeźbione łyżniki, mogła się narodzić i przejść na architekturę analogiczna forma. Wobec zupełnego jednak braku na całym Podtatrze choćby jednego przykładu, o którym wspomina Matlakowski, trudno snuć domysły. Można spotkać jedynie analogiczne rozwiązanie, ale raczej już rozwinięte w bardziej cywilizowanej architekturze góralskiej – pod oknami tzw. górki, na styku połaci i pionu okna. Wobec uwagi, jaką poświęcono łyżnikom góralskim, dość prawdopodobne, że to raczej upodobanie dla ornamentyki góralskiej było przyczyną powstania deski, aniżeli sam rozwój podhalańskiej ciesiołki budowlanej.

Ostatnim uzupełnieniem formy dachu są kominy, które wobec początkowych, jeszcze do niedawna, chat bez kominów nie posiadają swych tradycji. Najwcześniejsze, z kamienia łamanego, poprowadzone są zewnątrz chałupy, często nawet aby zaoszczędzić fundamentu na wspornikach drewnianych, budowanych dopiero na wysokości wlotu kominowego. To ściśle ekonomiczne zagadnienie jest raczej wyrazem pewnej tymczasowości, krystalizowania się formy i umiejscowienia komina. W obecnym rozwoju, komin wychodzi całkowicie z wnętrza, wychodząc ponad kalenicę. Kominy zewnętrzne nie nabrały cech obywatelstwa, chociaż sporadycznie – szczególnie przy prostych szałasach, będących na pograniczu prymitywnej chaty – można je zupełnie wyjątkowo napotkać.

Następna ważna cecha dachu góralskiego – której nigdzie nie udało się znaleźć zanotowanej, a która jest ważna szczególnie przy rozwoju zakopiańszczyzny, to rozwiązanie szczytów i narożników dwu spotykających się traktów. Góral każdy prostokąt kryje dwuspadowym dachem z przyźbą sobie właściwą. Przy dwu traktach pod kątem zestawionych do siebie pozostawia

zawsze szczyt i sylwetę sobie właściwą. Ani ich nie zmienia, ani nie opuszcza. Co więcej, aby czoło frontowego budynku w połączeniu i zestawieniu dobijającego traktu nie uległo zmianie ani zniekształceniu, wydłuża nieco połać i okap dla otrzymania koniecznego naroża, jak gdyby poza tym narożem już nic się nie działo. Nadrzucenie okapu i wytworzenie w ten sposób małego i nieznacznego kosza nie jest idealnym rozwiązaniem, jednak widocznie dla górala sylweta dachu i czystość rysującej się tutaj formy architektonicznej ma tak wielkie znaczenie, że po raz pierwszy może godzi się na pewne jakby naciągnięcie, aby być w zgodzie z główną i zasadniczą logiką dachu, którą uznaje w duchu dla siebie za obowiązującą. Na wszystkich starszych zabudowaniach można to napotkać. W nowszych drewnianych zabudowaniach można zauważyć niestety zanikanie kosza. Opis słowny może być tutaj niedostatecznie jasny, wobec czego należy rozpatrzyć odnośną ilustrację. Niezauważenie tego szczegółu w góralszczyźnie daje w konsekwencji, w zetknięciu się dwu traktów, naroże dachu brogowego, związanego już z charakterem innego regionu. Ponieważ cechą kapitalną góralszczyzny w ogóle jest przede wszystkim dach, zlekceważenie tego szczegółu jest zmianą samego rdzenia formy.

Ogólnie można zauważyć, gdy przy szosie (niekoniecznie konsekwentnie wobec stron świata) ustawione są budynki i z różnych stron dobijają nowe zabudowania, zawsze jest dominującą zasadniczą sylwetą dachu w swym profilu. Daje to nawet w zabudowie chaotycznej, przy ustawieniu licznych domostw obok siebie, wyraźną czytelność formy zgoła kapitalną, szereg wielkich, wysokich, ostro spadających przyźb jakby wielkich toporzysk góralskich. Ogólne to spostrzeżenie daje poczucie formy, która współgra z duchem górala, ukształtowanym przez ten szczególny klimat pełen silnych kontrastów, a w sumie pełen poezji. Nachylenie dachu zwykle nie przekracza 60°, a już nigdy nie schodzi poniżej 55°. Jest to więc już najwyższe nachylenie do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni. Niemniej przyźba, właściwa dla domu górala, została podniesiona do 70°, a nieraz jeszcze stromiej, a zatem kąta raczej już niepotrzebnego dla odprowadzenia deszczu i śniegu. Tak silne nachylenie nie jest spotykane u nas w budownictwie, z wyjątkiem nachylenia dachu nad absydą kościelną, wyraźnie potraktowane jako rozwinięcie architektoniczne. Oczywiście i konieczność zabezpieczenia się od deszczów zachodnich mogła równolegle do strzeski spowodować tak znaczne nachylenie (a potem w konsekwencji przejść na stronę wschodnią po prostu dla symetrii), niemniej nie umniejsza to jędrności w przeprowadzeniu tego szczegółu. Równie bowiem logicznie i prawdopodobnie wystarczające byłoby pozostawienie tutaj nachylenia głównych połaci. To zacięcie jest widoczne w każdym ważniejszym ujęciu budownictwa góralskiego. Jest ono tym bardziej widoczne, im mniej będziemy zwracać uwagę na góralskie zdobnictwo. Jest to niewątpliwie ważne, lecz nie decydujące i w hierarchii architektonicznej już tylko drugorzędne. Ta decyzja tak prostej ostatecznie formy musiała nastąpić jako połączenie klimatu, człowieka, szerzej – podłoża z duchem, który to urabia i tworzył.

Śmiałość potraktowania formy i sylwety dachu – który otrzymał w swej formie jakby cięcie, śmiałość i ostrość skalnych żlebow, na tle urozmaiconych sytuacyjnie brył, domostw lub szop – przypomina tę samą prostotę, która patronowała powstaniu piramid egipskich. Porównanie to często narzuca się w wieńcu szałasów lub szop górskich, rozpatrywanych pod światło wczesnego dnia lub późnych wieczorów. Jedne i drugie, choć tak proste w swych kształtach, posiadają tak mocny wyraz, iż choć jest to najdalej idąca synteza kształtu i formy, przecież posiada sobie tylko przynależny charakter, a nawet styl. Jest to wiele.

Najtańszym i wobec tego najczęstszym pokryciem dachu są obok gontu dranie, które w sposób charakterystyczny, o dużym wyrazie estetycznym, cieniują górskie połacie. Nowoczesna dachówka cementowa – wypierająca w dolinach słomę i dachówkę czerwoną, tutaj, na Podhalu, harmonizująca z krajobrazem i formami budownictwa, poważnie raczej nie wchodzi w rachubę. Wiemy już z doświadczenia. Wiązanie dachówki przed halnymi wiatrami jest trudne i technicznie sztuczne, wobec tego, iż dachówka cementowa jest niewypalona i krucha. Łączenie grupowe szeregu dachówek również sprawy nie rozwiązuje. Wystarczy poderwanie jednej tylko dachówki na połaci, aby halny mógł dosłownie rozwiać całą resztę. Dachówka cementowa ma wszelkie widoki i słuszne powody – za wyjątkiem formy, która powinna jeszcze ulec dopracowaniu – aby rozejść się po dolinach naszego kraju, ale na Podtatrze raczej nie zda egzaminu. Dachówka czerwona wypalona, a zatem łatwa do przewiązania, wyraźnie klóci się z kolorytem patynującego się drzewa, klóci się z pozostającym w zimnych gamach kolorystycznych krajobrazem. Mogłaby wchodzić w rachubę dachówka czerwona palona dymna, lecz raczej zupełnie wyjątkowo, dla szczególnego podkreślenia usytuowania budynku. Na tle ostatnich zdobyczy strunobetonu i możliwości uzyskania desek betonowych należy mieć nadzieję, iż zadanie zostanie rozwiązane najbliżej tradycyjnemu pokryciu z dranic.

Cechy drugorzędne zakopiańszczyzny, odrzwia, sprzęt, ornamenty, zostały opisane i sklasyfikowane w szerszym zasięgu. Są one znane tak dalece, iż często formy nawet nie mieszczące się w syntezie form zasadniczych góralszczyzny, ale wyraźne i podkreślone jedynie ornamentálnymi szczegółami, np. sławnym słoneczkiem – uchodzą już za stylowe. Można zaryzykować uwagę, iż zajęcie się zbyt szczegółowe ornamentem, dekoracją – wynikające zresztą z epoki – zajęcie się zatem charakterystycznymi, ale drugorzędnymi cechami architektury, przyniosło wiele nieporozumień samej góralszczyźnie, bowiem odwróciło uwagę od cech najbardziej zasadniczych, które od zarania swego rozwoju i przy kontynuacji jeszcze w drzewie, były zbyt dowolnie interpretowane. Rozwinięcie ornamentów (np. w poręczach, meblach itp.), dodając do tego specyfikę epoki, z natury rzeczy nie mogło wpłynąć na rozwinięcie zasady góralszczyzny, a zmieniło cechy najbardziej zasadnicze i istotnie reprezentujące odrębność góralszczyzny. Na tle znacznej uwagi, jaka została poświęcona sprzętarstwu, posiadamy dokładne opisy wnętrza izby góralskiej.

Tutaj dla naszego zadania należy tylko podkreślić punkty zasadnicze. Izby góralskie to gładkie lub kryte szalowaniem płazy. Jednolitość ścian rozbijają architektonicznie małe otwory okienne i drzwi z sieni. Nad całością skromną, podniesioną jedynie fakturą drewnianego materiału, góruje i zamyka ją powałą z belkowaniem, rozwiązana wg tradycji budownictwa ogólnopolskiego, gdzie beleczki podtrzymujące powałę z kolei są podtrzymane na całej swej długości sosrębem o przekroju belki, szczególnie prostokątnej. Sosręb ten jest tutaj ekonomicznie i niepowszednio dla takich wzorów założony, biegnie on bowiem zwykle przez całą długość budynku, czyli łączy powały dwu izb i sieni w jedną konstrukcyjno-architektoniczną całość. Tworzy się w ten sposób ściśle ekonomicznie i statycznie pracujący zespół belek, który w tej koncepcji może być daleko bardziej zwarty i wydajny, gdy chodzi o całość budynku, a zatem i odporność na porywiste i często niezwykle silne wiatry. To omal krańcowo ekonomiczne i statyczne rozwiązanie ma szczególny urok piękna konstrukcyjnego i posiada duże wartości artystyczne. Dopiero obecne, nowoczesne konstrukcje belek ciągłych i przewieszonych pozwalają oceniać istotną głęboką wartość i śmiałość rozwiązania. Na tle tak rozwiniętej konstrukcji rysuje się samo deskowanie. Deski ułożone są obok siebie równolegle, lecz zachodzą jedne na drugie bez użycia listew uszczelniających lub jako deski fazowane w jodełkę. Ta szerokość o charakterze dekoratywnym, choć równie ekonomicznie jak konstruktywnie przeprowadzona, jest jedynie wypełnieniem głównej zasady sosrębu góralskiego. Z uwagi na pewne podobieństwo konstrukcyjne między drzewem a najbardziej nowoczesnym materiałem – żelazobetonem, nawiązanie i równoległość podobnych rozwiązań wydają się możliwe do rozwinięcia.

Przechodząc teraz do najogólniejszej sylwety domu góralskiego, przypomnieć należy, że jest to prostokąt nakryty dwuspadowym dachem przyźbowym. Dłuższa ściana jest frontem domu. Dobudowania stanowią elementy niewiele się różniące, a to znów ogólnie prostokąty więcej lub mniej wydłużone, nakryte dachami dwuspadowymi. Rozwojowi nowoczesnemu ulega przede wszystkim część mieszkalna domu górala, która służy nowym potrzebom przyjezdnych. Trudno ściśle ustalić, kiedy rozpoczyna się rozwój, a raczej zmiana wyglądu chałupy góralskiej, lecz łatwo przypuścić, iż równolegle z postępującym zainteresowaniem Zakopanem lub jeszcze wcześniej, w związku z pewnymżywieniem komunikacyjnym. Ta zmiana dość znaczna, gdy chodzi o urozmaicenie frontowej ściany domu, to daszek ze słupkami, jako rodzaj otwartej werandy przed głównym wejściem, nakrytej odrębnym daszkiem góralskim. Działa tu wpływ gotowych form naszych dworów i budownictwa wiejskiego podkrakowskich regionów. Jest to pierwszy moment, gdy zatraca się wyraźny spokój fasady frontowej, dotychczas akcentowanej jedynie przez silnie rozwinięte ornamentalnie drzwi, odrzwia wejściowe. Przy tej przebudowie została wyznaczona linia rozwoju dla mniejszych i większych werand, które często pod wpływem nagle powstałych potrzeb rozrastają się do znacznych rozmiarów. Równocześnie dotychczasowe skła-

dziki na górze oświetlone zwykle tylko od strony czoła budynku rozrastają się w liczne wyloty, najrozmaiciej konstruowane, tych wszystkich ubikacji, jakie są wbudowywane w pomieszczenia dachów. Ta równoległa rozbudowa zapoczątkowana dobudowaniem i rozbudowaniem werandy powoduje znaczną zmianę dotychczasowej tradycyjnej formy wydłużonego prostokąta, ku formie już piramidalnej, wprowadzie jeszcze ciągle w stylu form dotychczasowych, lecz już o odmiennym charakterze. Wobec tego, iż nad werandą jest skonstruowany dach prostopadle do istniejącego domu, tworzy się w miarę rozrastania się werandy coraz silniejszy dach nowy, często już współzawodniczący z głównym dachem domostwa, razem tworząc już formę nową. Jeśli jeszcze doda się do tego inne dodatki i zmiany zadaszenia wynikające z dodatkowych wejść, dodatkowych pokoi w strychu, otrzymujemy formę niespokojną, wprowadzie jeszcze w „języku góralskim”, lecz już odległą od prostoty i spokoju, a co najważniejsze – od sylwety jeszcze tak niedawnego wzoru powszechnie obowiązującego na Podhalu. Dotychczasowy rozwój poszedł, jakbyśmy to mogli określić, nie po warstwiczy. Wobec do pewnego stopnia ograniczonej rozpiętości traktu, a zatem i wysokości dachu, jedynie racjonalnym wydaje się rozwinięcie bryły domostwa wzdłuż. Nawet nazbyt wydłużony prostokąt jest ciągle najbliższy pierwotnym, długim szopom i stodołom. Rozbicie architektoniczne, powiedzmy, jakiejś nadmiernie długiej fasady jest zadaniem plastycznym do rozwiązania i nie należy się tego obawiać. Wyraźnym wskaźnikiem są tu właśnie stare szopy góralskie. Ale rozpatrując góralszczyznę w samym Zakopanem, obecnie najwięcej posiadamy rozwiniętych domostw o sylwecie przypominającej raczej zespół centralny niż budowlę wydłużoną. Należy pamiętać o pierwowzorze tych wszystkich poczyniń i zmian. Domostwa wymieniane przez Władysława Matlakowskiego nie istnieją. To, co widzimy obecnie, jest samorzutnym rozwojem, który narósł w tempie zbyt szybkim. Oczywiście fakty, choćby najbardziej niewłaściwe mają nieodwracalne konsekwencje, lecz przypomnienie tego mało szczęśliwego kierunku, w którym ewoluowała forma chałupy góralskiej (jeszcze w wątku czysto drewnianym) jest konieczne dla rozeznania się w dzisiejszym stanie rzeczy. Stanisław Witkiewicz, kontynuator zakopiańszczyzny w drzewie, podnosząc ją na wyższy stopień architektoniczny, nie we wszystkich swych budowlach zachował tę właściwą drogę rozwoju. Na marginesie dyskusji zakopiańszczyzny można uznać za zasadę dla wszystkich budowli krytych dachem, iż właściwie taki dwuspadowy dach nie może przekroczyć pewnej granicy ani rozpiętości, ani wysokości. Zatem automatycznie poza pewną granicą rozwój bryły uwarunkowany formą dachu musi iść po linii wydłużonego prostokąta. Nie ma to nic wspólnego z szerokością traktu, albowiem znamy przykłady rzutów, które w swym rozwoju brakiem światła dla pomieszczeń wewnętrznych wcale się nie krępują. Być może, przyczyną letniskowego rozwoju góralskiej chałupy był przypadek, a nie świadomie zamierzony cel. Lecz to jest już raczej wynikiem zbyt krótkiego czasu, jaki temu został poświęcony. Dla formy dachu, która w głównych rysach przychodzi z innych regionów, a swe odrębne właściwości ustala z kolei przez kilka wieków, ostatnie przemiany dokonały się zbyt szybko.

Sumując cechy najbardziej charakterystyczne dla góralskiej architektury, trzeba podkreślić ich oryginalność i znaczne wartości artystyczne. Mogło to narastać jedynie w warunkach tradycji miejscowej. Główne elementy przychodzą z zewnątrz, wykształcone i krystalizujące się w dłuższym czasie. Wątek konstrukcyjny ustala się także poza zakopiańszczyzną. Nie potrzeba dowodu naukowego na to, iż tereny na Podtatrze, stosunkowo do innych obszarów, są obejmowane i karczowane najpóźniej, a zatem przychodzi tutaj osadnik, nowy cieśla ze znajomością sztuki budowlanej z nizin. Tym oczywiście tłumaczy się analogia zupełnie wyraźna, która jedynie na skutek specyficznych warunków miejscowych nabiera nowych cech. Tradycja w ogóle, w obecnej, może nieco krańcowej pogoni za ostatnim wyrazem nowości, nie jest mile widziana. Można jednak zaryzykować twierdzenie, iż wszelka ciągłość, w szerszym lub węższym kontekście, dąży do ustalenia pewnej hierarchii wysiłków poprzednich (któż bowiem, zechciałby pozbawić się doświadczenia poprzednich pokoleń) – a zatem jest zawsze zamierzonym wysiłkiem, aby ustalić pewne formy, które by można uznać za obowiązujące dla zachowania ciągłości pracy. Każda ciągłość, nawet ta najkrótsza, to ta sama droga, której większy odcinek możemy uważać za tradycję. Nie należy tylko tradycji rozumieć zbyt ciasno.

W budownictwie i architekturze, wobec narastania nowych materiałów zmienia się wątek, lecz metody powinny pozostać te same. Budownictwo w samej swej naturze jest konserwatywne i wymaga narastania bez zrywów. Oczywiście wprowadzenie pewnych nowych materiałów powoduje swoiste sprymityzowanie. Jest to zwykły los i początek wszelkiego budownictwa. Wprowadzenie do architektury z dużą siłą czynnika funkcjonalno-konstrukcyjnego odwróciło uwagę od elementów tradycyjnych, które teraz, po uspokojeniu, w pewnym stopniu wróca, jak łatwo przewidzieć, do swego znaczenia. Oczywiście jest, że przoduje tak zwana zagranica. Chcąc dostrzymać kroku temu postępowi, ulega się zbyt łatwo sugestii form innych ośrodków, które mają własne podłoże. Trudno szczegółowo dociekać powodów takiego stanu. Ogólnie można powiedzieć, iż są to przede wszystkim skutki kiedyś utraconej niepodległości.

Przy każdym postępie decyduje metoda myślenia, którą można naśladować. Na formę architektoniczną jednak składa się coś więcej, niż tylko sposób myślenia. Branie czegoś z drugiej ręki, bez przetrawienia tego na tle własnego dorobku, aby nie powiedzieć tradycji, jest ułatwieniem, za które płaci się cudzym obliczem, a co najmniej obcym charakterem. Dla najbardziej niewprawnego oka, nasze inwestycje w Zakopanem, wykonane na międzynarodowy FIS nie zachowują rodzimego charakteru – np. schronisko na Kalatówkach jest po prostu tyrolskie.

Tradycji, która pozwala skrystalizować się szeregowi stylów, w ogóle w architekturze nie potrzeba udowadniać. Tylko narastanie wysiłków, tylko powtarzanie jednej i tej samej rzeczy, lecz coraz lepiej, może doprowadzić do wyników. Na tle tak ujętego rozumowania, trudno

lekceważyć własny na ten temat dorobek. W pochodzie postępu XX wieku musi odpaść i odpadnie wszystko, co nie jest zgodne z istotną treścią tego postępu. Dlaczego jednak nie używać materiałów, a zatem i form związanych z tymi materiałami, które mimo całego postępu nie zdezaktualizowały się. Zadanie nasze jest łatwe. Ściśła kontynuacja nie jest już dzisiaj dla nas możliwa. Za dużo błędów i faktów, które są nie do przeskoczenia. Jednak nawiązanie jest zawsze jeszcze możliwe. Należy jedynie przyjąć i uznać za obowiązującą zasadę, iż praca architekta powinna być świadomym poszukiwaniem charakteru architektury. A jeśli tak, to chyba tylko własnej. Chodzi tutaj oczywiście nie tylko o samą zakopiańszczyznę, lecz także o poszczególne charakterystyczne regiony i całość, która jest naszym krajem.

Wiele z tego, co nas otacza jest, w szerszym ujęciu, architekturą. Zespół domów, ulica, szereg drzew, poprowadzona droga, most, szereg słupów, latarni ulicznych, parki, zieleńce, krajobraz z całym bogactwem szczegółów. Wszystko to, co moglibyśmy określić architekturą przestrzeni, architekturą krajobrazu, powinno być kształtowane świadomie, z zachowaniem cech typowych, charakterystycznych tak dla całości, jak i szczegółów. Dzięki postępowi technicznemu, znacznie wydłużył się krok nowoczesnego człowieka. Zaczynamy rozpatrywać już całą architekturę krajobrazu w tej nowej skali. Rozpatrujemy to już dzisiaj na linii horyzontu nie tylko człowieka, lecz i aeroplanu – nowego horyzontu XX wieku. Znacznie został podniesiony, rozszerzony i przyspieszony sposób i kąt patrzenia człowieka na otaczającą go przyrodę i architekturę w tym nowym tego słowa znaczeniu. Pierwszą konsekwencją takiego spojrzenia o znacznie szerszym niż dotychczas zasięgu jest to, że już na znacznie szerszej przestrzeni będziemy żądać harmonijnej zgodności cech krajobrazu, dróg bitych i wodnych, zalesień, budownictwa i architektury. Trudno byłoby zatem zgodzić się na tworzenie form niezgodnych z danym podłożem i wynikłych nie z tego, ale z innego podłoża. Początkowym wyrazem takiego spojrzenia na architekturę są właśnie biura przestrzennego planowania regionów i nawet kraju, mające dawać, na razie ogólne, dyspozycje dla ujęcia dzisiaj jeszcze zróżnicowanej, jutro harmonijnej całości. Harmonijnej – a zatem i pięknej. Dzięki naszym nowym horyzontom i równolegle biegnącym pomocom technicznym, będziemy żądać, aby architektura była w zgodzie z krajobrazem, otoczeniem, w zgodzie ze skalą krajobrazu i wymienianym, a decydującym podłożem. Wszystko, co spotykamy w terenie danego regionu, począwszy od ochrony przyrody, krajobrazu, poprzez drogi, obiekty przemysłowe, budynki, osiedla, a skończywszy na przydrożnej kapliczce, powinno być nie jednakowe, lecz zharmonizowane jako całość.

Czy jednak jeśli będziemy żądali harmonijnego ujęcia całych przestrzeni kraju, jest w ogóle miejsce na regionalizm. Czy regionalizm nie jest zaprzeczeniem postępu. Gdzie ustalić granice, które ściśle przecież nigdzie nie istnieją. Można dać najogólniejszą odpowiedź. Klimat, materiał i ostrość cech charakterystycznych będzie tutaj decydująca. Jesteśmy wprowadzić w okresie,

gdy mówi się poważnie nawet o możliwościach zmiany klimatu, lecz to raczej jest już w sferze katastrofy, co możemy pominąć, albowiem zamyka wszelką dyskusję. Na tle naszych znacznych zdobyczy XX wieku w dziedzinie techniki, na tle naszego wydłużonego, siedmiomilowego kroku z łatwością można przyjąć, iż jesteśmy w przededniu daleko idącej normalizacji, wynikającej z typu naszej pracy technicznej i naszych nowoczesnych możliwości. Obecnie np. mamy do odbudowania ze zniszczeń wojennych około 550 000 zagród wiejskich. Nie jest istotne, w jakich odsetkach są reprezentowane poszczególne regiony. Jest jednak oczywiste, iż może wchodzić w rachubę jeden lub kilkanaście typów odbudowy. W jednym i drugim wypadku będą to dziesiątki tysięcy – identycznych omal zagród. Wtedy powstanie pytanie – jak one będą wyglądać. Funkcja, materiał i konstrukcja nie wyznaczają jeszcze ostatecznie charakteru formy. Zagadnienie formy wyrasta do zagadnienia decydującego. Tylko forma będzie reprezentować ostateczny wysiłek. Forma jest zawsze wyrazem architektury, jutro syntezą jakiejś nowej urbs architektury. W naszych nowych czasach nabiera szczególnej wagi pytanie: jak i w jaki sposób ustalić tę pieczęć formy, która rozejdzie się po kraju i krajobrazie.

Przy sposobności należy podnieść, iż stała obawa przed normalizacją jest nieżyłowa. Nowe metody pracy nie dadzą się zmienić, bo byłoby to nieekonomiczne, a to decyduje przede wszystkim o przeprowadzaniu zadania. Sama przyroda normalizuje. Las, łąn zboża, morze tworzą całość, złożoną z jednakowych elementów. Architekturą w budownictwie i przestrzeni jest to, co nas wzrusza. Nie przeszkadza w tym normalizacja. Często, np. w osiedlu projektowanym przez poszczególnych architektów, jest trudną i niepokojącą właśnie indywidualność poszczególnych obiektów, zamiast podporządkowania się jednej idei, która mogłaby być obowiązująca dla danego założenia. Poprzestaniemy na stwierdzeniu, iż jesteśmy w okresie, kiedy przed architektem staje zadanie rozstrzygnięcia masowej budowy, a zatem i znormalizowanej formy. Będziemy musieli sobie postawić pytanie: w jakim charakterze zostanie ustalona ta forma. Jest oczywiste, że decyzja taka może zmienić całkowity obraz nie tylko naszej architektury, ale i kraju. Kilka takich niewłaściwych decyzji w rozmiarze nowych zdobyczy techniki, na przestrzeni krótkiego stosunkowo czasu, może cały nasz własny dorobek i tradycję przekreślić. Ukazują się na dłuższą metę poważne konsekwencje, lecz i ogromne możliwości. Chodzi o charakter i własne oblicze. Cechy naszej kultury są wypracowane przez wieki wysiłku przebiegającego w znacznej ciągłości. Żadna cegła w tym gmachu własnej kultury nie może być pominięta, jeśli może być podjęta i jeśli może być dla całości choćby najskromniejszym wkładem. Zadanie ani nie jest beznadziejne, ani niewykonalne. Chodzi o zaznajomienie z tym społeczeństwa i o wychowanie elity zawodowej, która będzie w tym wielkim znormalizowanym warsztacie decydować. To zagadnienie rozszerza się już na zagadnienie odbudowy całego kraju, a zatem wychodzi poza ramy niniejszej pracy. Należy nam powrócić do punktu wyjściowego, to jest próby kontynuacji w ogóle, a w

naszym przypadku, kontynuacji zakopiańszczyzny. Ogólna cecha zakopiańszczyzny poza wymienionymi – należy to powtórzyć – to oryginalność formy o znacznej wartości artystycznej. Jest to cecha każdej wielkiej i dobrej architektury. Na tym tle należy zauważyć dalsze cechy, już bardziej charakterystyczne.

Decydujący dla charakteru i jakby wieńczący całość jest przede wszystkim dach i jego osobiście przeprowadzone śmiałe nadwieszenia. Pewne szczegóły i pewne specjalne rozwiązania formy dają tutaj możliwość rozwoju dalszych, a zatem kolejnych nowych form, czyli naszej głównej formy. Przy omawianiu dachu należy jeszcze zauważyć dotychczas pokutującą obawę, iż podniesienie dachu góralskiego na większą wysokość jest niemożliwe bez zmiany najogólniejszej cechy góralszczyzny. Obawa niesłuszna wynikająca z przyzwyczajenia i braku rozwiniętej formy. Najłatwiej odwołać się niestety do przykładów tyrolszczyzny, która była rozwijana nie tylko w Tyrolu – u nas wielokrotnie się z nią spotykamy. Problem wyjścia ze skromnej chaty w Tyrolu był znacznie wcześniej podjęty. Pierwsza lepsza ilustracja z Tyrolu, na której będzie znajdować się mniejsza i większa budowla stylowo przepracowana, poucza, iż decydującym jest sposób przeprowadzenia, a nie wielkość absolutna. Podobne, choć już odleglejsze porównanie formy jest związane z rozmiarami placów urbanistyczno-architektonicznych. Jest udowodnione, że nie wymiar jest sprawą najważniejszą, lecz proporcje, a zatem jedynie sposób, w jaki zostało to przeprowadzone. Na terenie Zakopanego, na stokach Gubałówki jest dom, którego dach posiada dwie kondygnacje mieszkalne, nie będąc jeszcze niczym monstrualnym, mimo że nakrywa jedynie dom na podmurówce, nadto nie odbiega charakterem od formy dachu góralskiego.

Resztę problemów trudno omawiać i precyzować bez jakiejś próby plastycznej. W tym miejscu należy uznać, iż przede wszystkim takie próby powinny być pomocne i powinny być główną częścią podobnej pracy. Można by ująć w kilka uwag najbardziej ważne punkty oprócz wymienionych, które nie powinny być pominięte w takich próbach. Z warunków sytuacyjnych wynika rozwój raczej po warstwicę i po skali krajobrazu. Na tle ogólnych form dach wybija się na pierwsze miejsce. Nachylenie połaci, okapu i charakterystyczne nadwieszenie – a zatem zabezpieczenie budynku i człowieka przed opadami atmosferycznymi, tutaj większymi jak w innych rejonach kraju – to przede wszystkim główne dyspozycje, w ramach których dopiero może odbywać się poszukiwanie i cała trudność uzyskania zbliżonej, a może nawet rozwiniętej formy. Nie koliduje to z nowoczesnymi wymogami werand, leżalni itp., które potrzebując powietrza i słońca, muszą posiadać zabezpieczenie od deszczów i śniegu. Na tle ogólnej charakterystyki architektury Zakopanego, tak pod względem rzeczowym, jak i formalnym, należałoby dachy płaskie uznać za najbardziej niewłaściwe dla tego regionu i dopuszczalne zupełnie wyjątkowo. Stronę rzeczową można podeprzeć choćby tylko przykładem, iż dach płaski wiatr halny łatwiej zrywa jak stromy. Dach płaski w swej konserwacji jest znacznie droższy od dachu stromego. Jest to obowiązujące

nie tylko dla Zakopanego, ale nawet dla schroniska na samym wierzchu Kasprowego, gdzie ostatnio zapadła decyzja zmiany obecnego dachu na dach stromy. Dotychczas konserwacja dachu płaskiego, wobec znacznych różnic temperatury i nasłonecznienia, przekracza opłacalne środki techniczne, jakimi w ogóle dla tego zagadnienia dysponujemy. Krycie dachu powinno odbywać się chyba za pomocą desek ze strunobetonu, najbliższych pokryciu dranicami i gontem. Mało prawdopodobne jest, aby dachówka cementowa zdołała utrzymać się i uzyskać prawo obywatelstwa. Jednak w razie dostosowania się technicznego łączy się z kolorytem krajobrazu. Na tle tych uwag, dachówkę czerwoną z kolei należy uważać za niewłaściwą dla Zakopanego.

Konstrukcyjność drzewa jest zbliżona do konstrukcji, choć nie faktury, żelbetonu. W duchu ściśle konstrukcyjnego myślenia górala możliwe jest dopuszczenie równolegle tych obu materiałów. Wobec ścisłości ujmowania zagadnienia i analogii między myśleniem górala a funkcją właściwą tym materiałom, analogie wydają się możliwe. Wątek murowany, jako najmniej rozwinięty na Podhalu, powinien być traktowany przede wszystkim w duchu góralszczyzny. Jest to punkt szczególnie trudny. Murarka góralska to przede wszystkim dobrze ujęte budownictwo, w sposób bezpośredni i konstrukcyjnie wysublimowany, jak zresztą wszystko, co tworzy góral-budowniczy. Bezpośredniość ta oznacza krystaliczność formy wynikającą z konstrukcji materiału. Ogólny charakter muru i wątku drewnianego to niewątpliwie echo gotyku. Mogłoby to wystarczyć na pierwsze kroki kontynuacji, aby nie zatracić z miejsca pewnych cech charakterystycznych, jeżeli mają być one kontynuowane. Resztę całą mogą określić jedynie niezliczone próby, które przed podjęciem powinno się zweryfikować, czy rzeczywiście są w duchu góralszczyzny i ogólnym charakterze budownictwa góralskiego. Jeżeli nie będzie można postawić zarzutów, jakie stawia się schronisku na Kalatówkach, będzie to już znacznym ułatwieniem sprawy. Z kolei należałoby dla naszych rozważań określić np. schronisko na Hali Gąsienicowej za udane w charakterze, jednakowoż stylowo odległe.

Ktoś powiedział, że łatwiej napisać uczoną księgę o tworzeniu niż stworzyć nową formę. Nie powinno to być jednak hamulcem dla próby i tezy, iż budownictwo i architektura powinny być w zgodzie przede wszystkim z podłożem i otoczeniem, w szerszym i głębszym tego słowa znaczeniu. Na tym tle, nie wchodząc w szczegóły i zamykając uwagi w sposób najbardziej uproszczony, można zauważyć, iż nie jest wszystko jedno, czy np. w Zakopanem postawimy zagrody krakowskie, a w krakowskim zagrodę zakopiańską. Ta najprostsza prawda, jeśli zostanie przeprowadzona w sposób już bardziej zróżnicowany, nie tylko w tych dwóch charakterystycznych regionach, stworzy zasadę, o którą właśnie chodzi.

Ogólnie wydaje się najważniejsze, aby kontynuacja następowała do pewnego stopnia w izolacji od innych regionów i wpływów postronnych i była najbliższa duchowi góralszczyzny. Dzisiaj

trudno już kontynuować samą formę wobec przejścia w inny materiał. Można kontynuować przede wszystkim sposób myślenia góralszczyzny, który dla nowych materiałów powinien dać nowe kształty, nie pomijając w ten sposób nawiązania. Teoretycznie można przyjąć za wysoce prawdopodobne, iż góral rodowity, który potrafi dotychczas skryzalizować sobie właściwe formy, rozszerzając swój widnokrąg i potrzeby kulturalne dla swego domostwa, kontynuując swe dotychczasowe wyniki, prawie na pewno stworzyłby nowe kształty, ale w zgodzie z dotychczasowym przyzwyczajeniem i tradycją. Formy regionu zakopiańskiego zostały uzyskane poprzez powoli i w długim czasie narastającą ewolucję. Przybycie nowych materiałów (np. żelbetonu) sprawę utrudnia, lecz jej nie uniemożliwia. Dawniejszą tradycję, jaką przyjmowali miejscowi budowniczowie góralszczyzny i architektury wiejskiej w ogóle, muszą z kolei przejąć architekci, którzy będą dzisiaj i jutro wyznaczać i formować nie tylko poszczególne domy lub zagrody, lecz oblicze całych osiedli i regionów. Wątek drewniany jest bliski żelbetowi. Jest to fakt, na który godzi się wielu teoretyków literatury [sic!]. Należy mieć nadzieję, iż wobec czystości konstrukcyjnej góralszczyzny wyłonią się analogie, jeśli analogiczne stworzymy założenie. Czystość motywów będzie przeniesiona, jeśli nie zatraciła się ich pierwotna aktualność. Całe sprzętarstwo podąży za ogólną dyspozycją, jeśli otrzymamy i ustalimy wyniki zasadnicze. Należałoby jednak zadaniu pomóc, przede wszystkim w uznaniu, iż jest koniecznym, mówiąc lapidarnie, aby w regionie góralskim zaprzestano budować w obcym kształcie i charakterze. Za taką dewizą musiałyby nadążyć odpowiednie przepisy, a zatem wytyczne i ograniczenia materiałów i form. Jest wysoce prawdopodobne, iż w najbliższym czasie mogą nastąpić znaczne ograniczenia użycia samego drzewa na krycie dachu i nawet dla samej konstrukcji dachowej. Kontynuacja, względnie przejście z wątku drewnianego na murowany nastąpi automatycznie w znacznym skoku i w zbyt krótkim czasie, a zatem jeśli bez kontroli, to w sposób oderwany i odległy od dotychczasowych zwyczajowych form. Wydaje się niezmiernie pilnym, aby przede wszystkim i przynajmniej na tle przepisów i szkoły ustalić pierwsze wytyczne jako podstawę dla głównego zagadnienia budowania w zgodzie z naturą ziemi i człowieka, na której stawiamy nasze budownictwo; w tej chwili na naszym przykładzie Zakopanego, jutro w całym kraju. W najbliższym czasie w zasięgu bardziej zróżnicowanym, jutro w zasięgu szerszych regionów i dyspozycji.

Sztuka jest próbą harmonii w materiale i środowisku. A styl jest już osiągnięciem wartości nieprzemijających. Styl jest najwyższym odznaczeniem, jakie może uzyskać zbiorowość. Wielkość stylu, jego rozpiętość w ramach ludzkich osiągnięć decyduje o jego miejscu w historii. Styl to wyraz zbiorowej duszy, gdzie każda silniejsza indywidualność jest stopniem i cegłą w tym gmachu własnej sztuki. Czy nie należałoby pokusić się w obecnych czasach właśnie o bardziej świadome jak dotychczas narastanie i sublimowanie własnego wyrazu, a zatem i formy. Do tego potrzebna jest przede wszystkim ciągłość. Powtarzanie pewnych wyników, których aktualność się

nie zatraciła, i tychże wyników rozwój. Wszystko jednak bardziej pod kątem osiągnięć własnych. W dziele np. literatury, forma jest zamknięta elementami słowa. Tutaj makaronizm łatwiej jest dostrzegany i wręcz niedopuszczalny. Język architekta jest wprawdzie międzynarodowy, podobnie jak w muzyce, jednak więcej mówi się na arenie międzynarodowej o muzyce polskiej jak o współczesnej architekturze. Do tego jednak potrzebna jest pewnego rodzaju dobrowolna i świadoma izolacja od wpływów zewnętrznych. Izolacja potrzebna dla skryzalizowania formy, a nie przejmowania wyników i zdobyczy. Nie jest potrzebne wyzbycie się poczucia korzyści z techniki i ducha człowieka XX wieku. Jak dotąd jednak bardziej przerabiamy nasze własne wyniki na nowoczesność zamiast po prostu nam właściwe formy modernizować. A nie odwrotnie.

Obecnie nie jest możliwa, i nie jest potrzebna, izolacja, jaka wytworzyła style poprzednie. Coraz bardziej zaczynamy być jedną rodziną świata, z pewnymi lokalnymi różnicami. Wpływy krzyżujące się, bez przerwy i bez końca, nie zostawiają oddechu na oderwanie się od tej dużej wspólnoty. Niemniej jednak, jeśli jesteśmy w przededniu jednego wielkiego stylu świata z różnicami nawet tylko klimatu, nie powinniśmy uchylać się od ogólnego wkładu do tego międzynarodowego dorobku – wkładu pewnej własnej odrębności. Na razie w naszym nowoczesnym życiu z natury rzeczy żyliśmy w znacznej mierze obcymi sokami. Są to tragiczne skutki kiedyś straconej niepodległości. Lecz negacja istniejącego stanu może być właśnie próbą pozytywnej zmiany. Oczywiście nasze wyjątki niczego nie udowadniają, gdy może chodzić o styl i o charakter całości nowego tworzywa. Pewne cechy, które otrzymujemy jako nieświadome własnych tradycji, wobec tego, iż są nieuświadomione, a zatem i drobne, przy większej jutrzejszej normalizacji mogą zostać zamazane, a nawet stracone. Jesteśmy ciągle jeszcze daleko od zmiany klimatu, który rzeźbi nasze budownictwo. W jutrzejszej zbiorowości świata powinniśmy posiadać własny, a zatem odrębny, wkład w tej jednej rodzinie narodów. Liczą się tylko fakty. Jeśli nie utrzymamy oblicza własnego, będziemy posiadali cudzą fizjonomię. Nie ma tutaj innej alternatywy.

Charakter obok tonu kantyleny i harmonii jest w architekturze równie ważny, jak w muzyce. Najprostsze melodie mogą być natchnieniem jutrzejszych *Harnasi* i w architekturze, lecz na to należałoby wsłuchać się w ciągle jeszcze żywe melodie polskiej architektury.

Włodzimierz Gruszczyński

Architektura wzruszeniowa

[Wybrane fragmenty wypowiedzi Włodzimierza Gruszczyńskiego]

(wg: *Twórczość Włodzimierza Gruszczyńskiego*, Opole 1976, katalog wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej Biura Wystaw Artystycznych)

Architektura musi być podbudowana rozległą wiedzą i różnymi dyscyplinami — nie jest nauką, lecz sztuką i to jedną z najtrudniejszych.

Na gruncie funkcjonalizmu tym razem chodzi o funkcjonalizm estetyczny.

Cały postęp i współczesny rozmach techniczny wpływa także na ogólny charakter architektury.

Daleko idąca technizacja i urbanizacja przestrzeni, jaka nastąpi w perspektywie, nie może zgubić piękna i formy samej przyrody jako podstawy bytowania, ale także właściwych podstaw należytego odczuwania estetycznego.

Zespół architektury, który byłby zgodny całkowicie z formą swego tła, powinien rozwijać się w ramach architektury w strukturze krajobrazu.

Zaczynamy rozpatrywać już całą architekturę krajobrazu (...) na linii horyzontu nie tylko człowieka, lecz i aeroplanu – nowego horyzontu XX w. (...)

Będziemy żądali harmonijnej zgodności cech krajobrazu, dróg bitych i wodnych, zalesienia, budownictwa i architektury (...), tworzenia form zgodnych z danym podłożem, wynikłym z tego, a nie innego podłoża (...).

(...) Klimat, materiał i ostrość cech charakterystycznych będą decydujące (...). Funkcja, materiały i konstrukcja nie wyznaczają jeszcze ostatecznie charakteru formy (...). Forma jest zawsze wyrazem architektury (...).

Włodzimierz Gruszczyński

Nowy typ miasta sprzężonej komunikacji

(wg: „Sprawozdania z Posiedzeń o/PAN w Krakowie” IX, 1965 –
tekst autorski uzupełniony przez Redakcję Działu Wydawnictw o/PAN)

Współczesne procesy urbanizacji, wynikające z rozwoju demograficznego, zmian struktury gospodarczej wsi, powodują dynamiczny rozrost aglomeracji miejskich, stwarzających niemożliwe do rozwiązania problemy komunikacyjne, techniczne, społeczne. Ludzkość w najbliższym czasie w ogromnym procencie zamieszkiwać będzie wielkie miasta, odcięta od kontaktu z przyrodą w sztucznych, ahigienicznych warunkach bytowania, powodujących występowanie społecznych chorób, takich jak choroby krążeniowe, nerwowe, psychiczne, nowotworowe itp.

Do końca naszego wieku Polska liczyć będzie około 100 mln mieszkańców, z czego przynajmniej 80 mln zamieszkiwać będzie w warunkach zurbanizowanego środowiska. To stawia budownictwu zadanie realizacji takiej kubatury budowlanej w ciągu 35 lat, jaka powstała w ciągu całych dziejów ludzkości. Ta gigantyczna kubatura musi być uporządkowana w sposób zapewniający odpowiednie warunki bytowania ludzkości przyszłych miast.

Analizując dzieje urbanistyki, możemy stwierdzić, że szachownicowy plan od starożytnego miasta greckiego, przez rzymski obóz i miasto średniowieczne przechodził ewolucję pozytywną do momentu, gdy miasto wychodziło ze skali pieszego człowieka i konnego pojazdu, a stawało się tworem wymagającym szybkich środków masowej komunikacji. Na tym samym schemacie oparli plany swoich wielkich metropolii Amerykanie, dodając, podobnie jak Haussmann przy przebudowie Paryża, arterie poprzeczne do siatki kwadratowej lub prostokątnej podstawowej struktury szachownicowej planu. Na tym samym schemacie oparli swoje rozwiązania najnowsi urbaniści, tworząc, jak Le Corbusier, plan Chandigar lub plan nowego miasta angielskiego „Motopia”, gdzie innowacją jest jedynie przesunięcie szlaków komunikacji na dachy budynków mieszkalnych, tworzących regularną szachownicę zielonych wnętrz. Rozwój dawnych miast średniowiecznych, z reguły fortyfikowanych w miarę rozwoju arterii w coraz szerszym promieniu, tworzyły koncentryczne

układy promieniste opasane systemami obwodnic, jak np. plan Moskwy lub współczesnego Krakowa. Był to ten rodzaj planu, w którym warstwy terenów urbanistycznych narastały jak słoje na pniu drzewa, zacieśniając centra starych ośrodków miasta średniowiecznego.

Konieczność rozwiązania problemu miasta przyszłości, nowego układu zabudowania terenów zurbanizowanych wiąże się przede wszystkim z nadaniem im cech pełnego kontaktu z przyrodą i otwartym krajobrazem, z zachowaniem warunków ciszy, czystości powietrza, bezpieczeństwa poruszania się. Miasto takie musi być oparte o złożony system komunikacji wewnętrznej i tranzytowej, osobowej i towarowej. Miasto takie musi wyjść z istniejącej aktualnie struktury osadniczej, związać się z systemem szybkiej komunikacji transkontynentalnej, której przyszłością jest – wg własnych badań autora – szybka kolej, będąca krwiobiegiem przyszłego zagospodarowania kontynentów. Samochód stanie się środkiem komunikacji indywidualnej o bliskim zasięgu, komunikację wewnątrzmienską rozwiąże kolej jednoszynowa nadziemna oraz kolej podziemna, przeznaczona głównie dla transportu towarowego.

Podstawowa struktura mieszkaniowa nowego miasta to pasma pięcioletnich jednostek mieszkalnych zaopatrzonych w podstawowe usługi, takie jak przedszkola, szkoły, handel drobny, obiekty kulturalno-rozrywkowe, sportowe itp. Pasma bloków wzniesione na trzonach konstrukcyjno-komunikacyjnych na wysokości około 30 m ponad gabaryty koron drzew, będą posiadać wysokość około 100 m i będą ustawione odpowiednio do stron świata w odległości 400 m jeden od drugiego. Pozwoli to zachować w nienaruszonym stanie zielone pokrycie terenu, pozwoli dać pełną izolację mieszkaniom zgrupowanym w układach pionowych, mieszkaniom o stypizowanym wyposażeniu i elastycznej funkcji, wykonywanym metodami uprzemysłowionymi. Usługi handlowe znajdą pomieszczenie w dzielnicowych domach towarowych, zaś centrum dyspozycyjne i kulturalne miasta znajdzie się w środku ciężkości układu miejskiego.

Prelegent zilustrował koncepcję licznymi planami, schematami komunikacyjnymi i funkcjonalnymi, obliczeniami oraz studiami krajobrazu i architektury, będącymi bądź dorobkiem autorskim, bądź też pracami magisterskimi, wykonanymi pod jego kierunkiem.

Nowa wizja miasta sprzężonej komunikacji jest ukazaniem metody rozwiązania problemów współczesnej urbanistyki. Teoretyczny plan może być interpretowany zależnie od szczegółowych warunków środowiska, daje możliwość rozwiązywania nowej struktury osadniczej w sposób bezkolizyjny z istniejącym zagospodarowaniem i przyrodą.

Ludźność musi się przygotować nie tylko materialnie, ale i intelektualnie do czekających ją zadań. Stworzenie nowej struktury osadniczej i nowego systemu komunikacji to sprawa całej ludzkości, sprawa ponadnarodowa. Aby nie być skazanym na naśladownictwo, polskie środowisko architektów musi wnieść swój wkład do rozwiązania koncepcji świata XXI wieku.

Włodzimierz Gruszczyński

Miasto wstępowe sprzężonej komunikacji

(wg: „Architektura” XX, nr 6, 1966)

Założenia i koncepcja „miasta wstęgowego sprzężonej komunikacji” dla jednego miliona mieszkańców powstały jako podsumowanie długoletnich rozważań i opracowań autora na ten temat. Pierwsze wyniki przedstawione były w Instytucie Urbanistyki i Architektury w roku 1952 w formie założenia dla błyskawicznej komunikacji kolejowej tranzytowej. Temat ten, będący jedną z podstaw koncepcji miasta, był następnie referowany w Naczelnej Organizacji Technicznej w Krakowie w 1956 r. Rozszerzając podstawowy schemat nowego układu miasta i przechodząc do zagadnień architektury urbanistycznej, opracowane w Katedrze¹ elementy miasta w ramach prac dyplomowych w roku 1956 i następnie w okresie 1962–1965. Koncepcje te zostały przedstawione w odczycie zorganizowanym przez Komisję Urbanistyki i Architektury oddziału PAN w Krakowie w grudniu 1965 r. (ilustrowane schematami i planami nowego miasta, makietą uproszczoną, studiami architektury i cyklem akwarel na temat polskiego krajobrazu). Podstawą założenia planu nowego miasta jest projekt błyskawicznej komunikacji kolejowej, przejmującej główny rozrząd transportu. Uwarunkowany jest on realizacjami technicznymi, jak poszerzenie torów, oraz szeregiem nowych rozwiązań technicznych dla szybkości kilkuset kilometrów na godzinę i przebiega pomiędzy stacjami oddalonymi od siebie 200–300 km, co dla warunków europejskich wynosi średnio 250 km/godz. Masowość i szybkość tego nowego środka transportu pozwolić może na ograniczenie w perspektywie jego realizacji roli transportu samochodowego (tak osobowego, jak i towarowego) do odległości dojazdów około 100 km i nadto, co ogromnie ważne, rozrząd komunikacji lotniczej przesunie na większe odległości.

W rezultacie tego możemy przyjmować jeden samochód na 6 osób zamiast na 4 osoby. Określa to liczbę samochodów dla milionowej jednostki urbanistycznej na około 125 tysięcy. Przystę-

¹ Projektowania Architektury w Regionie Politechniki Krakowskiej.

pując do głównego tematu, musimy zwrócić uwagę na fakt, że – zgodnie z powszechnie znaną opinią demografów – pod koniec bieżącego wieku populacja wzrośnie o około 100%, co stanie się dopiero początkiem procesu eksplozji demograficznej, narastającej w postępie zbliżonym do geometrycznego. Próg tego wzrostu ilościowego wyznaczają możliwości wyżywienia, pozwalające na bytowanie jednocześnie na naszym globie około 30–40 mld ludzi.

Liczyby te, jako hipotetyczne, nie wymagają szczegółowego precyzowania. Waga tych prognoz w ocenie urbanistycznej wymaga spojrzenia perspektywicznego przynajmniej w skali 80–100 lat. Okres perspektywy 35-letniej (do roku 2000) jest bez wątpienia niewystarczający dla dalekowzrocznych koncepcji urbanistycznych. Staje się to w pełni zrozumiałe wobec faktu konieczności wzniesienia do 2000 r. kubatury budowlanej równej tej, jaką ludzkość zrealizowała od początku swych dziejów. Przewidywanie całkowitej urbanizacji ludności cywilizowanego świata do tego bliskiego już terminu stawia zagadnienie budowy nowych miast jako jedno z najpilniejszych i najważniejszych zagadnień bytowych i kulturalnych naszej epoki. Pełna urbanizacja wyeliminuje napływ ludności wiejskiej, wychowanej w warunkach przyrodniczych, która odświeża biologiczne społeczeństwa miejskie.

Wobec tego warunki bytowania i zdrowotności mieszkańców muszą być podstawą nowych układów miast i muszą być postawione w sposób klarowny, jeśli miasta nie mają się stać obszarami psychofizycznej degeneracji człowieka. Istnieje rażąca dysproporcja pomiędzy niedorozwojem cywilizacyjnym i kulturalnym małych miast w stosunku do wielkich miast i metropolii, a te ostatnie są już chore, czasem ciężko chore. Dotychczasowy i obecny rozwój miast, szczególnie większych, w ramach tzw. aglomeracji, należy uznać za spontaniczne narastanie na zasadzie organizmu ameby, idące zwykle po linii najmniejszego oporu. Taka zasada budowy miast dla przyszłego rozwoju ludności jest nie do utrzymania.

Zasada planu miasta ukształtowana na wzór planu Miletu, przez obóz rzymski, miasto średnio-wieczne i renesansowe, pomijając inne mniej ważne, służyła po dzień dzisiejszy. Wiek XIX i XX spełniły już swoją rolę i w tej chwili stwierdzamy nieprzydatność tej zasady budowy miast dla współczesnego rozwoju. Gorączkowe poszukiwania nowego planu miasta, planu, który by spełniał nowe, współczesne i przyszłościowe warunki – zrodziły w ostatnich latach wiele ciekawych propozycji. Możemy tu przytoczyć przykłady, jak miasto linearne Le Corbusiera, które nie zaspokaja wszystkich potrzeb, i dalej, rozwinięcie ewentualnego układu linearnego w miasto pasmowe, które niesie zarodki przyszłych konfliktów i awarii w spięciach komunikacji. Znakomity, w swoim czasie rewelacyjny, projekt przebudowy nowego centrum Paryża, otwierający problematykę współczesnego centrum niezależnie od stosunkowo małego obszaru w odniesieniu do całości miasta, nie został oparty na nowych zasadach planu. Podobnie rzecz się ma z ostatnimi próbami i realizacjami, jak np. w wypadku planu nowego miasta Chandigar, który nie wykracza

poza osiągnięcia miast średniowiecznych i nie daje możliwości rozwiązania alternatywnego ujęcia ewentualnej eksplozji demograficznej. Jako najważniejszą z tych propozycji projektowych należy uznać angielską „Motopię”, która jednak w swym nadmiernie schematycznym i identycznym układzie elementów stwarza układ nie zbliżający się nawet do walorów reprezentowanych przez miasta średniowieczne. W przypadku zmniejszenia się ruchu samochodów – prowadzenie komunikacji kołowej na dachach może się okazać niepotrzebne, w przypadku zaś wzrostu tego ruchu – może się ono okazać niewystarczające. Powstają tu trudności w orientowaniu się w mieście, zmuszające do numeracji skrzyżowań. Całkowicie utopijny projekt spiętrzenia Paryża został zaproponowany przez architekta Friedmana. Projekt ten powoduje poważne konsekwencje, wynikające z nieuniknionych konfliktów spiętrzenia komunikacji, zmniejszenie przenikania słońca, jest wreszcie całkowicie nierealny nawet dla pierwszej fazy.

Wszystkie te poszukiwania, podobnie jak proponowane układy satelitarne, przy przewidywanym wzroście demograficznym rozwijałyby się na zasadzie procesów aglomeracji, tworzących jeszcze większe kłębowiska zagadnień urbanistycznych możliwych już dziś do oceny na przykładach wielu współczesnych miast, odrębną pozycją jest rewelacyjny projekt rozbudowy Tokio (wchodzący na wody zatoki) zaproponowany przez architekta Kenzo Tange. Lapidarnie tłumaczące zagadnienie partie sektorów mieszkalnych są porywające od strony formy i podkreślają przynależność kulturową tego miasta. Plan ten, który można porównać do pnia drzewa z rozrastającymi się gałęziami, jest prawidłowy jedynie dla ruchu docelowego. Ruchy zwrotne powodować będą nadmierne przeciążenia komunikacji. Układ ten jest zbudowany jakby na zasadzie unerwienia liścia, ściągającego tutaj ruch pięciomilionowego miasta bez obrzeżnego zamknięcia. W specyficznych warunkach Tokio propozycja projektowa Kenzo Tange jest jedną z najmocniej postawionych tez dla miasta przyszłości.

Zanim przystąpimy do omówienia koncepcji projektowej miasta pasmowego, będącej istotą tych rozważań, należy ustosunkować się do zasadniczego problemu w każdym układzie urbanistycznym, to jest do samego mieszkania. Zarysowują się dwie główne podstawy i dwa różne założenia. Pierwsza – to zasada indywidualnego domu z indywidualnym ogródkiem na drogo zainwestowanych terenach, ciągnących się bez końca; druga zasada – używając schematycznego określenia – to mieszkanie w społecznie zorganizowanym „ulu”. Słowem, mieszkanie indywidualne na drogo zainwestowanym terenie, z licznymi perspektywami samych domów indywidualnych z ogródkami, albo w skupisku, sąsiad pode mną, sąsiad nade mną, natomiast nikt przede mną i nikt za mną, z nieograniczonymi widokami.

Pośrednie stanowiska w tym zakresie wymagają odrębnych rozważań, które dla omawianej tu problematyki nie są jednak istotne. Z przytoczonych rozważań i ocen wynikają postulaty, które perspektywiczne miasto przyszłości musi realizować niemal w 100%. Są to:

- 1) zieleń i zadrzewienie, niezakłócony mikroklimat oraz warunki przyrodnicze otwartego krajobrazu,
- 2) pełna deglomeracja,
- 3) sprzężenie wszystkich środków komunikacji: kolejowej, monorails, metra, autostrad i dróg ruchu kołowego oraz ciągów pieszych,
- 4) centrum miasta, jako miejsce relaksu,
- 5) ekonomiczność, prostota i elastyczność realizacji,
- 6) stosunek układu miasta do warunków krajobrazu i optymalna, właściwa kompozycja oraz charakter plastyczny.

Uchwycenie sumy tych warunków w długim ciągu logicznym wyłania już pożądaną formę przyszłego miasta. Obszar przyszłych miast w stosunku do powierzchni kraju nie jest jeszcze groźny, jak to ukazuje załączony grafikon, należy jednak koniecznie dążyć do zachowania maksymalnej powierzchni obszarów nieurbanizowanych i areału rolnego. Także terenów miast dla obszarów leśnych, zadrzewienia, obszarów w mieście, ogrodów działkowych, sadów i przestrzeni otwartego krajobrazu.

Przyszłe miasta powinny uwzględniać maksymalny stopień zachowania przyrody, ze względu na warunki zdrowotności jego mieszkańców. W propozycji projektowej, jaką tu przedstawiono, cała zabudowa miasta zaczyna się od ok. 30 metrów wysokości ponad zadrzewieniem. Moduł wysokościowy dla zabudowy wynosi: 30, 100, 150, 200, 250 m. Podstawową i wiążącą sprawą jest tu zadrzewienie, które niestety, powstaje najdłużej. Zatem trzeba będzie dobierać nie tylko szybko rosnące gatunki, jak np. topola czy kasztanowiec, lecz również dążyć do lokalizowania miasta na terenach posiadających już pełne zadrzewienie. Istotą miasta jest przede wszystkim mieszkanie. Inne elementy, poza miejscem pracy, to uszeregowane usługi, od podstawowych, umiejscowionych w budynkach mieszkalnych, aż po usługi komunalne zlokalizowane osobno. Bliższego omówienia wymaga więc przyjęta jednostka mieszkalna dla 5000 osób. W planie miasta połączono jednostki podstawowe, stwarzając ciągi mieszkalne długości 3 km, o wysokości 22 kondygnacji i ustawione w równoległych pasach co 400 m. Kwartał mieszkaniowy tworzy średnio 5 bloków trzykilometrowych o łącznej liczbie 150–180 tysięcy mieszkańców na 1 ha.

Usługi dzielnicowe usytuowano w obrębie kwartałów mieszkalnych, zaś usługi ogólnomiejskie i specjalne, jak obiekty służące nauce, kulturze, administracji itp., rozmieszczono na zewnętrznym obrzeżu miasta, wyodrębniając szczególny rodzaj usług dla *forum* – centrum kulturalnego i wypoczynkowego. Miejsca pracy produkcyjnej, jak nieuciążliwe zakłady wytwórcze, mogą

znaleźć się w niewielkiej ilości w obrębie miasta. Większe fabryki i zgrupowania urządzeń produkcyjnych muszą być wydzielone z organizmu miejskiego w jego pobliżu lub powiązane z nim liniami kolei jednoszynowej dla większych odległości.

Organizm miejski usytuowano równolegle do głównych ciągów komunikacji przelotowej, kolejowej i kołowej, przebiegającej bezkolizyjnie na obrzeżu miasta. Wprowadzono niektóre połączenia diagonalne, skracające pewne przebiegi pomiędzy obiektami o większym stopniu atrakcyjności. Wewnętrzną komunikację masową rozwiązano przy zastosowaniu pięciorzędowego monorailsu prowadzonego wśród zadrzewienia, z których jeden wybiega obustronnie poza obszar miasta. W poziomie terenu przebiega umiarkowany ruch samochodowy, na ciągach którego obowiązuje jazda tylko wprost i tylko na prawo, co wyklucza możliwość kolizji z ruchem pieszym. Zupełnie dowolny wybór kierunku w mieście zapewniają węzły, ale bezkolizyjne. Przewóz towarów w mieście odbywa się za pomocą podziemnej kolei o rozstawie szyn równym mniejszemu rozstawowi szyn kolei błyskawicznej. Długość miasta przewidziana w granicach 25 km jest oczywiście zależna od przyjętej powierzchni mieszkalnej na 1 mieszkańca, co skłania do wnikliwych studiów w tym zakresie. Wystarczy zauważyć, że zwiększenie tej powierzchni tylko o 1 m² w mieście milionowym powoduje wzrost kubatury obiektów mieszkalnych o około 3 mln m². Moduł szerokościowy 400 m gwarantuje młodzieży i dzieciom przebywanie na poziomie terenu w dostatecznej odległości od dróg kołowych, a więc pełny relaks i pełne bezpieczeństwo.

Nie wnikając w szczegóły rozwiązania, które ilustruje sam plan i zdjęcia modelu, należy stwierdzić, że nowy typ miasta jest organizmem urbanistycznym pełnej deglomeracji. Wielkość miasta przyjęto dla jednego miliona mieszkańców jako optymalną z tego względu, że przy takiej liczbie można już realizować usługi komunalne i kulturalne takie jak: uniwersytet, uczelnia medyczna, teatr muzyczny itp., jako usługi możliwe do utrzymania w wielkiej jednostce miejskiej. Pozornie decentryczne usytuowanie *forum* w zaproponowanym projekcie miasta wynika właśnie z przewidywania możliwości rozbudowy przez dodanie jeszcze jednego kwartału mieszkalnego, co stanowiłoby próg możliwości rozwoju takiego miasta. Doświadczenia lat ostatnich wykazały, że realizacja takiego miasta w ramach jednego pokolenia jest oczywista i całkowicie realna, zwłaszcza że plan operuje jedynie wypróbowanymi i sprawdzonymi elementami technicznymi.

W projekcie starano się przedstawić wnioski z nowych faktów, a przede wszystkim także z siedmiomilowego kroku nowoczesnego człowieka w komunikacji kołowej i lotniczej, które dają także i nowe spojrzenia w ocenie architektury dzięki szybkościowemu oglądaniu z jadącego pojazdu i z lotu ptaka. Są to fakty. Obowiązują i wytyczają nową skalę założeń i wzruszeń. Wyjaśniają to ciągi autostrad, obrzeża uregulowanych rzek, zapory wodne i potężne przęsła mostów oraz wiele innych dzieł inżynierii, które sięgają problemów estetyki przyszłości, prowadząc do

architektury urbanistycznej, rozwiązywanej w łączności i zgodności z przestrzeniami otwartego krajobrazu. Krajobraz otwarty i jego charakter powinien być pierwszą dyspozycją dla mającego powstać w jego obszarze dzieła architektury, także architektury urbanistycznej. Zespół architektury winien się całkowicie zgadzać z formą swej przestrzeni i jej rozmachem, a w strukturze krajobrazu powinien stanowić kontynuację ewolucyjnego rozwoju osiągnięć kulturalnych danego terenu i narodu. Należy z naciskiem podkreślić, że choć zostało jeszcze kilkanaście lat na przemyślenie problemu zagadnień nowej urbanizacji, to dla takich państw jak np. ZSRR i USA – gdzie jest pod dostatkiem wolnych przestrzeni nawet przy nadmiernie rozwijającej się aglomeracji – możliwe będzie przyjęcie nowych rozwiązań, ale dla krajów o stosunkowo mniejszych obszarach podjęcie decyzji zbyt późno może już w bliskiej przyszłości prowadzić do groźnych problemów.

Włodzimierz Gruszczyński

Architektura współczesna budynków z dużym przeszkleniem przegród zewnętrznych

(wg: *Izolacyjne przegrody szklane jako przegrody zewnętrzne w nowoczesnej architekturze i budownictwie* (zestaw referatów), wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 1962)

Symposium naukowe w sprawie użycia szkła w budownictwie i architekturze jest nie tylko jak najbardziej na czasie, ale nawet konieczne. Wymiana między specjalistami poglądów na temat fizycznych i technologicznych zagadnień jest prostą koniecznością współpracy, która z dawna zachodzi w problematyce objętej naszym tytułem.

Rozległe to zagadnienie zostało potraktowane za granicą przez przemysł szklarski w sposób nowoczesny i oparte na podstawach naukowych dopiero od lat 50., zresztą także w tym samym czasie i u nas. Posiada już ono ogromny asortyment faktów, doświadczeń i kosztownych pomyłek, na podstawie których należy obecnie na tle syntezy dotychczasowych wysiłków ustalić wytyczne dla naszej dalszej pracy.

Wyniki, którymi obecnie dysponujemy, nie zjawily się ani nagle, ani dopiero od niedawna. Kilkadziesiąt bowiem wieków minęło od wytopienia pierwszej grudki szkła, kilka tysięcy lat jeszcze sprzed naszej ery dzieli nas od tych odkryć.

Na podstawie współczesnych faktów użycia szkła w budownictwie i architekturze, związanych zresztą w całości z ogromnym dzisiejszym ogólnym rozwojem techniki i nauki, jako przewodnią myśl i tezę naszych rozważań można zaryzykować twierdzenie, iż wkraczamy obecnie w okres architektury szkła.

Nie zawsze zdajemy sobie sprawę, że omal na każdym kroku spotykamy się z użyciem szkła w jego najrozmaitszych formach, od zwykłej szklanki i okiennej szyby, poprzez soczewkę mikroskopu, aparatu fotograficznego i kinowego, do płyt polerowanych, luster i szkła hartowa-

nego. W budownictwie będą to szkła pozwalające na płyty o rysunku falistym, płyty zbrojone, szkła matowe, kolorowe, ornamentowe i możliwe już konstrukcje ze szkła we wnętrzach witryn sklepowych. Zarysowują się także poważne możliwości użycia włókna szklanego od zadań układowych statycznych. Posiadamy znajomość rodzajów szkła, które może nas odgradzić od promieni cieplnych lub przepuścić je w sposób selektywny lub ograniczony. Najważniejsze jednak jest to, że posiadamy już realne doświadczenia dotyczące oszkleń hermetycznych, pozwalających w warunkach naszego klimatu umiarkowanego stworzyć właściwe warunki dla współczesnego ogrzewania i klimatyzacji.

Na tle dokonanego rozwoju należy zwrócić uwagę na problem samej architektury szkła, która najpewniej będzie w znacznej mierze ilustracją naszych nadchodzących realizacji. Szkło jest materiałem stosunkowo trwałym, i jakkolwiek łączy się ono z pojęciem przeźroczystej błony przepuszczającej światło, posiada duże możliwości w zakresie jego rozpraszania, odbicia, zmiany przepuszczalności i eliminacji barw. Światło można łączyć, można się od niego odgradzić. Szkło zbrojone może być użyte także jako ochrona. Właściwie zastosowane może być pomocą nawet dla zagadnień akustyki w architekturze. Szkłem można podkreślić piękno czystej konstrukcji, względnie z kolei stonować ją, aż do zupełnej redukcji jej kształtu plastycznego. Całość zagadnienia, związana z użyciem dziennego, a potem sztucznego światła, dzieli problematykę architektury na dwie odrębne gamy odczuwania estetycznego. Ta sama za dnia architektura, w nocy we właściwym oświetleniu jest z kolei nową kompozycją. Nie umiemy, niestety, jeszcze dostatecznie świadomie władać tymi możliwościami, wyrażającymi w przemożny sposób nasz wiek dwudziesty. Rozwój współczesnej architektury bez pełnych możliwości użycia szkła, czy to jako elementów wielkich przestrzeni, np. dla pawilonów wystawowych, hal fabrycznych, świetlików, kopuł, różnych zadaszeń, czy w końcu nawet przeźroczystych podłóg, jest już nie do pomyślenia. Oczywiście, przejaskrawienia są tutaj równie łatwe jak w każdej kompozycji, w której maleją trudności techniczne, lecz jest to jedynie sprawa istotnie właściwego użycia szkła w miarę potrzeb nie tylko wiedzy, ale i koniecznej ekonomii. Równowaga między warunkami fizyczno-technologicznymi i technicznymi, dalej zamierzeniami kompozycji, musi zachodzić na tle możliwie pełnej znajomości tych faktów. Coraz bardziej zdajemy sobie sprawę, iż dobra architektura to przede wszystkim dobre budownictwo. Prawdy w sztuce wypływają z warunków właściwego użycia materiału i możliwości technicznych. Nowoczesny architekt musi znać przedmiot, za pomocą którego rozpoczyna swe zadania kompozycyjne. Jest już truizmem, że zagadnienie sztuki otwiera się dopiero po pełnym opanowaniu problematyki materiału, jego technologii i techniki zesumowanych doświadczeń. Czynniki te same nie wyznaczają jeszcze dostatecznie problemu.

Ewolucja form musi odbywać się tutaj w sposób rzetelnie harmonijny, tak jak przebiega twórczość w zagadnieniach matematycznych. Precyzowanie warunków samej kompozycji architek-

tonicznej nie jest w tej chwili na czasie. Należy jedynie zdać sobie sprawę z dokonanego już postępu i dalszych możliwości rozwoju w tej dziedzinie.

Znaczne osiągnięcia współczesnej architektury współpracującej ze szkłem są konsekwencją dawnego, i niełatwego rozwoju zagadnienia. Obszerna literatura przedmiotu jest dziś łatwo dostępna. Poprzez nowoczesne ilustracje, książki, kolorowe tygodniki, odbierane z ekranów panoramicznych wrażenia przedmiotu poszerzamy, jeśli nie samą o nim wiedzę, to podświadomość zarysowującego się tu rozwoju.

W części uwag historycznych należy podkreślić znakomite osiągnięcia płomiennego gotyku, na który pracował szereg wieków, a który został podbudowany oczywiście przez cały świat antyczny. W naszych rozważaniach właśnie gotyk poprzez czystość rozwiązań konstrukcyjnych użytego materiału – mimo estetycznego tylko stosowania w nim szkła – jest nam pokrewny. Osiągnięcia doprowadzające tutaj konstrukcję do jej szczytów, otrzymały w pełni równorzędną pomoc w szkłe. Katedry kolorowych witraży oddzielały nas od świata zewnętrznego, co zresztą wynikało z programowych warunków wznoszonych budowli.

Na przedpolu naszych czasów, dopiero w renesansie i baroku, pojawiają się partie przeszklone, całkowicie przeźroczyste, z wnętrzami pełnymi luster, ukazujące po raz pierwszy możliwości wzbogacenia na szerszą skalę i wewnętrzną architekturę.

Wiek nasz pozwala korzystać ze szkła, które ma albo podkreślać wartość dziennego otworu, jeśli je pozbawimy refleksów, albo też może podejmować inne zadania w zależności od sposobu jego użycia. Architekturę możemy wzbogacać refleksami, złączyć ją nieomal z przyrodą, a co najważniejsze, wiązać nasze wnętrza z przedpołem drzew i zadrzewieniem, ukazując równocześnie pełną i szeroką perspektywę rozległych pejzaży, zacierając niejednokrotnie granice budynku i jego wnętrza z nie zabudowaną przestrzenią.

Powiązanie przeszłych doświadczeń z nowymi i otwarcie perspektyw dla zagadnienia poprzez współpracę z zakładami produkcyjnymi przy tak współczesnym materiale jakim jest szkło, jest garścią uwag, którą pragniemy zapoczątkować dyskusję naszego sympozjum.

Dla budownictwa i architektury – podkreślmy ponownie – zasadnicze zalety szkła to: jego duża trwałość, znaczna wytrzymałość na narastające ciśnienie, lekkość i taniość. W zasadzie procesy technologiczne są już w świecie opanowane, ale w naszych warunkach wymagają spieszego uzupełnienia ogólnych rezultatów. Przeszkody natury psychologicznej a często konserwatywna ocena propozycji architektury, w której szkło jest przemożnym elementem wystroju plastycznego, są także do przezwyciężenia. Mamy poza sobą także fakty sprzeciwów, nawet w wypadkach propozycji czysto projektowych, mających wytyczać nową problematykę, zrywającą z dotych-

czasowym sposobem myślenia kategoriami minionych okresów, w których szkło pojawiło się jedynie jako wypełnienie choćby największego otworu, a nie było wartością nową i zasadniczą dla samej architektury szkła. W przeciwstawieniu się temu powinna pomóc wiedza o przedmiocie i odpowiednie jej propagowanie.

W skali międzynarodowej nasze realizacje przy użyciu szkła posiadają inne warunki, wynikające z pilności podstawowych inwestycji. Z dawna posiadamy także szereg poważnych pozycji projektowych i realizacji, pozwalających na traktowanie nas jako równorzędnych partnerów zagranicy. Do produkowania szkła dla potrzeb budownictwa w coraz to szerszym asortymencie i ilościach posiadamy w kraju odpowiednie warunki materialne, gospodarcze i naukowe.

Po świetnych osiągnięciach gotyku następuje długi okres ciszy wynikający zresztą z niedorozwoju ówczesnego świata technicznego. Pierwszą wielką realizacją architektury przy użyciu szkła jest Szklany Pawilon J. Paxtona na wystawie w Londynie, wzniesiony jeszcze w r. 1851. Po tym znacznym jak na owe czasy osiągnięciu następuje znowu kilkudziesięcioletnia przerwa w użyciu szkła. Na przełomie wieku dwudziestego należy zanotować osiągnięcie w kilku obiektach w Chicago, przy realizowanych magazynach mody i wystawach w Paryżu i Brukseli. W początkach wieku dwudziestego otrzymujemy w ramach budownictwa przemysłowego osłonową ścianę Gropiusa, a także i koncepcyjne propozycje Miesa van der Rohe.

Jest godne podkreślenia i w ramach obiektywnych faktów konieczne podanie, że w roku 1925 na światowej wystawie w Paryżu posiadamy pierwszą realizację użycia szkła nie jako wypełnienie architektury, lecz jako problem architektury ze szkłem. Autorem jej jest J. Czajkowski. Mimo stosunkowo niewielkich rozmiarów pawilonu, faktowi temu nie można odmówić znaczenia, a to z uwagi na eksponowane miejsce realizacji.

Za pierwszy projekt o szerszym znaczeniu, rewolucjonizujący przede wszystkim problem samej architektury, a w jej ramach równocześnie problem przeszklenia – także i na tle nowych zasad konstrukcyjnych – należy uznać konkursowy projekt Le Corbusiera na Pałac Ligi Narodów w Genewie, przedstawiony w roku 1927. W sposób nowatorski zaproponowano tutaj przeszklenia dla wysokich parterów i dla wnętrz biurowych, dalej śmiałe przeszklenia dla wielkiej sali posiedzeń. Projekt, jakkolwiek nagrodzony, nie był w istocie doceniony i w konsekwencji nie zrealizowany. Realizacja jego wytyczałaby w sposób kategoryczny nowy okres architektury, zaproponowanej tutaj w sposób znakomity, odkrywczy i klasyczny. Na szczęście, na skutek reprodukowania projektu przede wszystkim we własnych wydawnictwach Le Corbusiera, został on nam przekazany nie tylko jako problem nowej architektury, lecz także i szerokiego użycia szkła. Warto zanotować, że pierwszym uznaniem dla Corbusiera, poza realizacją jego gmachu dla Armii Zbawienia w Paryżu, jest jego zrealizowany gmach „Centrosojuzu” w Moskwie jeszcze

w roku 1928. Dwie główne, zresztą równorzędne fasady gmachu są zaprojektowane i wykonane w ogromnych dwuwarstwowych przeszkleniach osłonowych. Niezależnie od wymienionych pozycji Corbusier ukazał jak najszersze możliwości stosowania szkła jeszcze w projektach przebudowy centrum Paryża w roku 1925.

Od Paxtona, Gropiusa, Czajkowskiego i Corbusiera problem został otwarty. Pierwszy wielki okres stosowania przeszkleń w budownictwie przynosi też takie koncepcje, jak drapacza chmur Miesa van der Rohe z roku 1920 i realizacje, jak szczególnie śmiała Ośrodku Badawczego F-my Johnson w Racine U.S.A. z roku 1947, której autorem jest F.L. Wright. W latach 1948–1952 w Nowym Jorku powstaje porywający w skali i w swej prostocie gmach O.N.Z., w roku 1956 w Paryżu powszechnie znany gmach UNESCO, a następnie zasługujący na najwyższe pochwały zespół Zakładów General Motors Michigan Eero Saarinen. Z mniejszych pozycji, lecz sławnych – realizacja oszklenia wysokiego parteru jednego z banków w Nowym Jorku, zrealizowana w 1954 r. W ramach polerowanego aluminium osadzono tam znacznych rozmiarów tafle szkła w grubości 13 mm, wytrzymujące napór wiatru o szybkości do 160 km/godz. Przy budowie Lever House przy Park Avenue dla ochrony wzroku pracowników przed blaskiem słońca oraz zmniejszenia insolacji cieplnej zastosowano zielone płyty szklane.

Klimat, różnorakie programy i charakter poszczególnych regionów narodowych wzbogacają całość zagadnienia do rozmiarów dotąd niespotykanych. Nawet dla zorientowanego w przedmiocie ilość realizacji, które powinny się znaleźć na liście wyścigu do coraz lepszych rezultatów, jest trudna do wyliczenia.

W Polsce jeszcze w roku 1948 realizujemy czołowy dla tego zagadnienia projekt Centralnego Domu Towarowego w Warszawie autorów: Z. Ihnatowicza, J. Romańskiego. Okres socrealizmu zmniejszył na jakiś czas znaczenie tego osiągnięcia, ostatnie jednak lata, choć jeszcze skromne, reprezentują już nasze wysiłki teoretyczne, projektowe i realizacyjne na właściwym i niejednokrotnie wysokim poziomie.

Z uwagi na miejsce naszego sympozjum należy również odnotować opracowaną od lat tematykę architektury szkła w Katedrach Projektowania Politechniki Krakowskiej. W środowisku tym został opracowany przez autora konkursowy projekt kościoła w Nowej Hucie, w którym znacznych rozmiarów, dochodzącą do 100 m wysokości bryłę architektoniczną zaproponowano w trzywarstwowych osłonowych przeszkleniach. Z projektów przeznaczonych w najbliższym czasie do realizacji, to projekt Domu Leczniczego „Hutnika Szkła” w Krynicy (autor Z. Solawa) i projekt palmiarni dla ogrodu botanicznego w Krakowie (autor S. Juszczak).

Po tym wstępie należałoby dodać jeszcze kilka uwag, które powinny stać się przedmiotem szczegółowej dyskusji. W oparciu o nową dyscyplinę naukową „fizyki ustrojów budowlanych”

architekt musi bezwzględnie znać odnośne normy i parametry fizyczne szkła budowlanego, którym będzie się posługiwał. Dane te dotyczą nie tylko światła, którego nadmiar jest często źle przyjmowany, ale również i wnikania promieni ultrafioletowych i podczerwonych. Ważnym zagadnieniem dla ukształtowania plastycznego i higienicznego wnętrza są ścisłe dane techniczne wartości liczbowych, związanych z izolacyjnością cieplną i akustyczną przegród szklanych zewnętrznych. Każdej propozycji przeszklenia czy osłony powinny towarzyszyć właściwe normy i zasady projektowania. Dzisiejszy architekt musi posiadać pełne wiadomości z zakresu fizyki, konstrukcji budowlanych oraz własności technicznych ścian osłonowych, niezależnie od tworzyw, z jakich są wykonane. Celuje w tym, jak na razie, Ameryka, której architekci zanim przystąpią do realizacji, przeprowadzają szereg kosztownych doświadczeń laboratoryjnych i materiałowych oraz dokonują analizy szeregu innych czynników, mających wpływ na ukształtowanie i usytuowanie bryły budynku. Z ważniejszych z uwagi na rozkład ciśnień wymienia się: optymalny rozkład naprężeń na jego ścianach i dachu, dalej warunki sytuacji w stosunku do stron świata, wpływ położenia geograficznego i parametrów hydrologiczno-meteorologicznych. Wszystko to zmusza do precyzyjnego przemyślenia detalu budowlanego, zanim wybierze się pożądane i praktyczne w warunkach amerykańskich realizacji tworzywo oraz uformuje się z niego ekonomiczny prefabrykat.

Przemysł zagraniczny opracował skomplikowaną technologię zestawów jedno czy wielowarstwowych. Używane tam szkło posiada nieraz niezwykle cechy fizyczne. Spotyka się całe elewacje ze szkła niebiesko-zielonych, jasnobrązowych, przydymionych lub srebrzących się.

Dzisiejsze postulaty komfortu wewnątrz to nie tylko wymaganie wygody i przyjemności, lecz także sprawa warunków zdrowotności dla organizmu człowieka. Dotyczy to zarówno budownictwa mieszkaniowego i usługowego, jak też przemysłowego. Pierwszym zadaniem było uzyskanie lepszego oświetlenia wewnątrz, a zatem i lepszych warunków pracy. Dzisiejsza architektura w ogóle wymaga studiów naukowych wielu działów specjalistycznych i znajomości wyników prac naukowo-laboratoryjnych, programowanych dla budownictwa i architektury. W naszych biurach projektowych powinny się znaleźć właściwe normy i wskaźniki, przepracowane przez fizyków, chemików i technologów. Idąc jedynie po linii wyobraźni i intuicji, narażamy się na zbyt kosztowne błędy. Samo naśladowanie zagranicy w formie szeroko i z rozmachem proponowanych przeszkleń, które spotykamy na ilustracjach, musi być zawodne. Niektóre z naszych realizacji okazały się droższe w wykonawstwie i eksploatacji, a także w funkcjonowaniu, wywołując narzekania użytkowników. Warunki naszego klimatu umiarkowanego z jego dużymi amplitudami temperatur, ciśnień i wilgotności, wymagają przemyślenia zagadnienia jako całości oraz pełnej współpracy wszystkich projektantów, przygotowujących całość danej realizacji. W obecnej chwili projektujący są trochę bezradni wobec braku pomocy ze strony przemysłu. Ogólnie dobrze roz-

wijający się nasz przemysł szklarski powinien wprowadzić dla potrzeb architektów nowoczesne prefabrykowane zestawy szklane, które będą oni mogli z zaufaniem przekazywać do realizacji.

Parametry i normy otrzymane od przemysłu winny być ustalone na podstawie ścisłej i szerokiej współpracy zespołu zainteresowanego tym zagadnieniem w skali krajowej. Indywidualne wysiłki muszą uzyskać pomoc czynników nadrzędnych w ramach dobrze przemyślanego schematu organizacyjnego.

Prace Instytutu Szklarskiego oraz Centralnego Laboratorium Przemysłu Szklarskiego w zakresie ceramiki budowlanej i budownictwa ogólnego należałoby powiązać z pracami laboratoriów zakładów naukowych szkół wyższych.

Powstają ogromne ośrodki przemysłowe. Wielkie zagadnienia urbanistyczne, które znajdują nowe formy w kształtowaniu miast, otrzymują wydatną pomoc dzięki możliwości użycia szkła w budownictwie i w architekturze. Szkło kształtuje i współtworzy nowy wyraz architektury od domu szeregowego po ogromny blok mieszkaniowy. Różnice i nowe wartości będą się rodzić w warunkach danego mikroklimatu i ośrodka regionalnego. Zalety szkła pozwalają nam łatwiej komponować obiekty w krajobrazie, a te jako wtopione w podłoże, mniej będą naruszać jego najistotniejsze wartości.

Zmonumentalizowany i wydłużony krok towarzyszący tym realizacjom dyspozycji społecznej posiadającej z natury skalę urbanistyczną, jest już faktem. Z lotu ptaka łatwo ocenić, jak całkowicie przełamuje się dziewiętnastowieczna zasada kształtowania osiedli, ośrodków i całych miast. Współczesne zaś szkło – także i w naszych warunkach – w rękach nowoczesnego architekta i urbanisty staje się pierwszorzędny i realnym materiałem budowlanym w dobie ogromnego rozwoju, który przyniósł nasz okres. Z naszych rozważań winniśmy wynieść to przekonanie.

Włodzimierz Gruszczyński

Wprowadzenie do własnej wystawy

(wg: „Echo Krakowa”, nr 282 z dn. 4 XII 1958)

W Domu Plastyków została otwarta wystawa akwarel pod hasłem „Krajobraz i jego architektura”. Na wystawie znajdują się napisy: „Jutro architektury to już problem architektury przestrzeni w zgodzie z klimatem, człowiekiem i jego dotychczasową kulturą”; „Czysty krajobraz jest sam w sobie wielką architekturą”.

Nie spotkamy na wystawie architektury, gdyż to będzie tematem drugiej części wystawy. Ekspozycja pragnie przez wzruszenie na temat czystego krajobrazu podkreślić z największą siłą, iż przyroda nie tylko jest podstawą wszelkiego działania człowieka, ale także podstawą wszelkiej jego sztuki. Po październiku wytworzył się u nas egzaltowany stosunek do architektury zagranicznej, która przecież jest z innych rejonów geograficznych i transponowana omal bezkompromisowo na nasz teren może być jedynie dowodem bezwładu na ten tak ważny temat.

Wartość krajobrazu, mówiąc najkrócej, lecz w skali ciężaru piramidy, wymaga także ewolucji własnych osiągnięć. Oczywiście łatwiej jest być architektem z cudzego żurnalu, lecz to zagraża już naszej własnej kulturze. Dla każdego problemu najistotniejsze jest nie hamletowskie pytanie „być albo nie być”, lecz: kim być – i na to przede wszystkim trzeba dać odpowiedź.

Problem krajobrazu został potraktowany także jako problem malarski w bieżącej nowoczesnej sztuce. I to jest próba postawienia drugiej tezy wystawy. Po czterdziestu z górą latami i kilkunastu zimach doszliśmy już także do obrazów – automatyzmów technicznych. Malarstwo, aby nie zgubić swego sensu, powinno już chyba wrócić do przedmiotu i zamierzonego czytelnego wzruszenia. Powyższe wcale nie oznacza ani naturalizmu, ani nawet realizmu istotnego. Widz w sztuce poszukiwać jest jednak zbyt często zarzucony wieloraką problematyką. Selekcja powinna odbywać się na posiedzeniach fachowców, a dopiero wyniki powinny trafiać na ekspozycje sztuki.

Czy oznacza to, że cała najnowocześniejsza sztuka powinna być wylana z przysłowiową kąpielą? Nie. Wystarczy zwrócić uwagę na ilustrację książek i nasze afisze, aby zrozumieć, że wszelkie poszukiwania są potrzebne i wnoszą nowe wartości. Modny obecnie taszyzm i abstrakcjonizm posiada przed sobą jeszcze jakże wielkie możliwości.

W okresie, gdy sputnikom i szybującym ponad oceany samolotom towarzyszy najwnikliwszy rachunek, gdy samochody choć są maszynami, posiadają poetyczne kształty, w malarstwie nowoczesnym w znacznej mierze biegają pojedyncze słowa, z których nie sposób ułożyć jednego zdania, czytelnej myśli. Z najnowocześniejszego malarstwa większość społeczeństwa omal nic nie rozumie. Czy wszyscy nie akceptujący są tylko tak bardzo ograniczeni? Nic chcemy naturalizmu, gdyż bliższa tutaj jest artystyczna fotografia. Malarstwo ma jednak inne zadanie. Powinno budzić nowe wzruszenia dla nowych powiązań już rozumowych.

Problem malarski na omawianej wystawie został potraktowany w różnych konwencjach artystycznych, gdyż wystawa jest także problemem swych tytułów. Nadto tematy są podane często jako tria danej myśli, aby nie zachodziła dyskusja co do ewentualnie jakiegoś nowego automatyzmu. Mówiąc ogólnie, w ramach dyskusji wydaje się, że w najnowocześniejszym malarstwie i rzeźbie nie obudziła się jeszcze metoda dla skrzydeł Iłkara, która tuż obok, w technice i nauce, została już zrealizowana. W dziedzinie architektury o znacznym wpływie krańcowego malarstwa, lepsze formy tworzą sami konstruktorzy. Ich dzieła wzruszają, choć są niby tylko rzeczowe. Zyski w malarstwie nie są równoległe do świata technicznego i nowoczesnej nauki. Czy można sobie wyobrazić zaprojektowany aparat radiowy, a nawet jego obudowę w sposób automatyczny?

Sztuka jest przede wszystkim zamierzoną twórczością, a liczyć się powinny tutaj już istotne osiągnięcia. Nie są ważne środki, lecz skutki. Oko, które jest wręcz cudownym aparatem w powiązaniu z kliszą psychiczną i wyobraźnią, często jest także okiem, które nie widzi. Ale na tej zbieżności rozwojowej zbyt długo utrzymuje się w skrajnie nowoczesnym malarstwie może przypadkowy, lecz utajony katastrofizm. To, że w malarstwie zostało już ogromnie wiele problemów rozstrzygniętych jeszcze przed nami, oznacza jedynie, że im dalej, tym tylko trudniej. Jak w najwyższych górach, w samotnym, choć świetnie przygotowanym, spacerze na Nanga Parbat – jeden krok na siedem oddechów.

Zasadnicza teza, jaka przyświecała autorowi problemowej wystawy, to ta, że Polacy nie gęsi i swój język mają. Sztuka zaś nigdy nie zwalnia od trudności.

Album ilustracji



INDEKS Nr 5

*Włodzimierz
Gruszczyński*

STUDENTA WYDZIAŁU
ARCHITECTURY
AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH
W
KRAKOWIE

IMATRYKULOWANEGO *sem. 31/3 1925*

REKTOR
Adolf Szyszko-Bohusz

1. Indeks Włodzimierza Gruszczyńskiego z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po prawej u dołu podpis JM Rektora Akademii – prof. Adolfa Szyszko-Bohusza.



2. Prof. Włodzimierz Gruszczyński w emocjonalnej rozmowie ze swym asystentem mgr. Wojciechem Kosińskim w klubie pracowniczym Politechniki Krakowskiej.



3. Czarny Dunajec, wiata do składowania torfu. Projekt i realizacja Włodzimierz Gruszczyński, ok. 1940.



4. Czarny Dunajec, wiata do składowania torfu, wewnątrz. Projekt i realizacja Włodzimierz Gruszczyński, ok. 1940.



Stanisław Witkiewicz, projekt pensjonatu „Koliba” w Zakopanem z r. 1892.

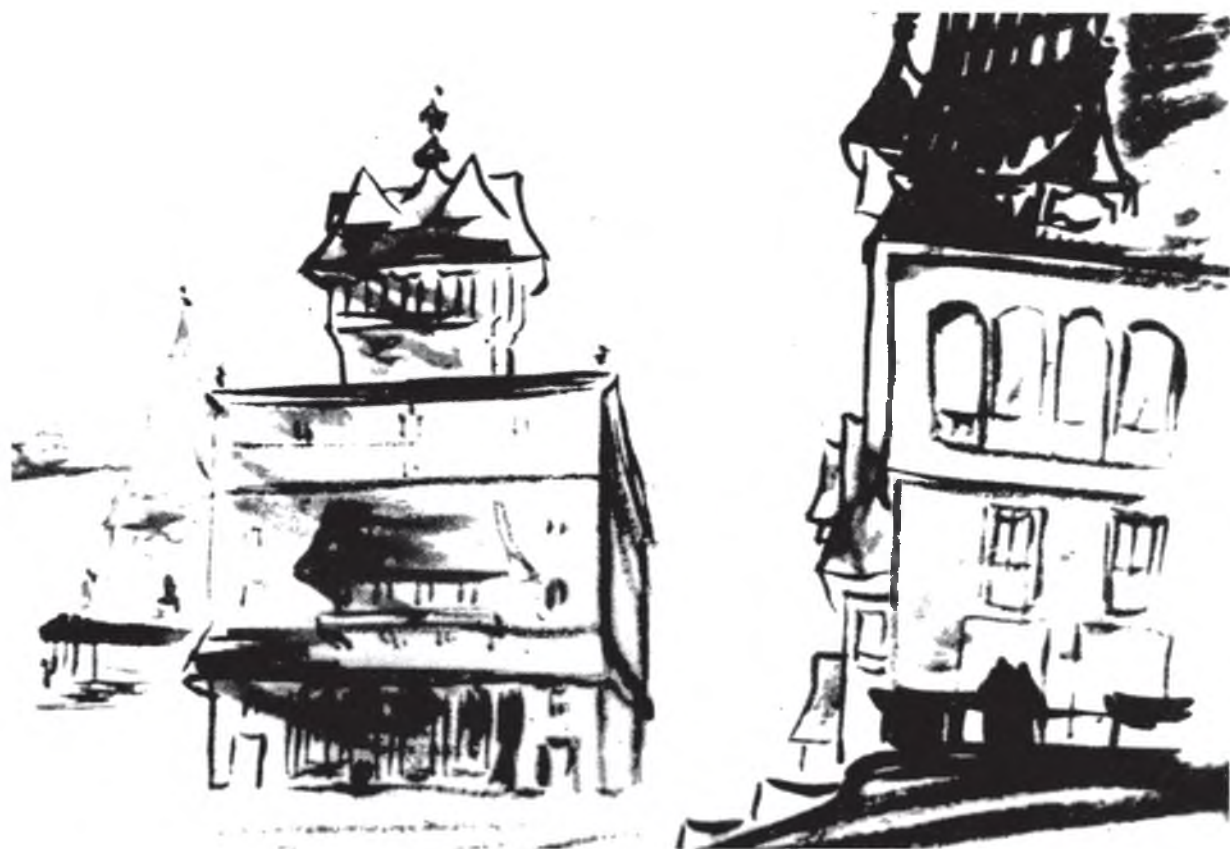
5. Stanisław Witkiewicz, projekt pensjonatu „Koliba” w Zakopanem z r. 1892.

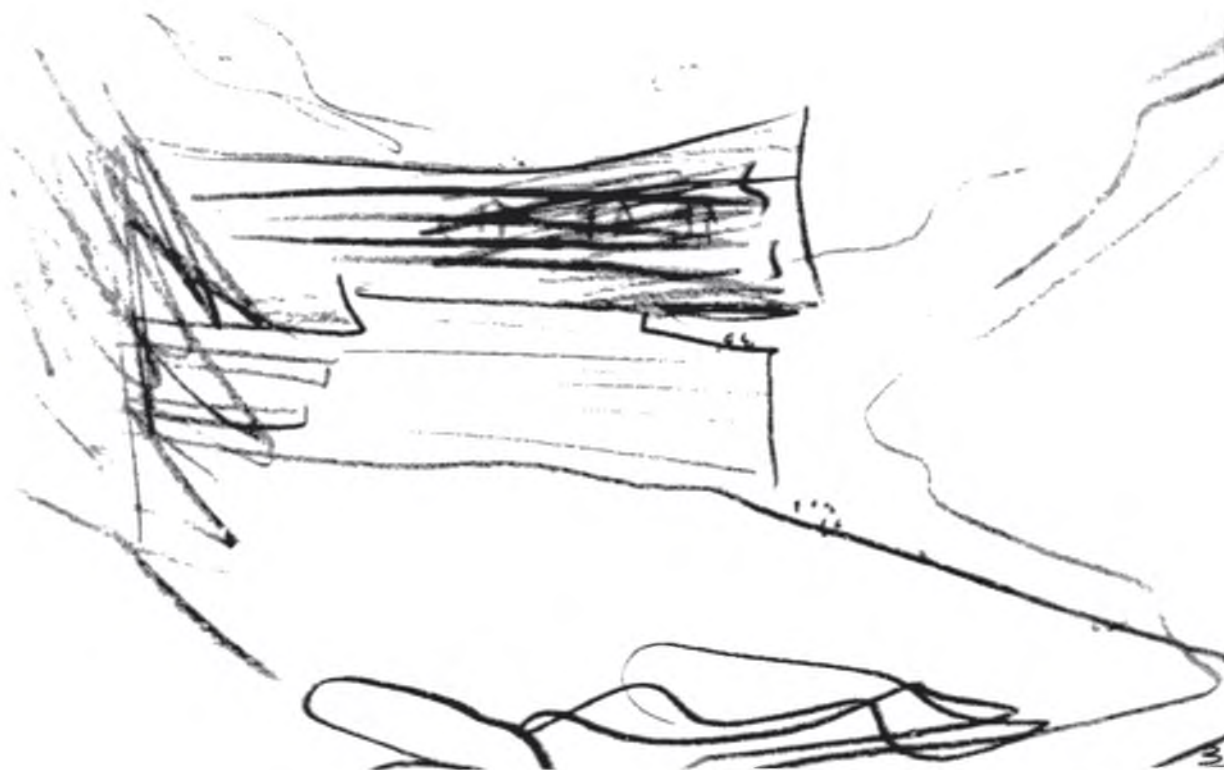


6. Włodzimierz Gruszczyński, studia nad formami tradycyjnej architektury regionalnej Podhala;
il. 7, 8 warianty bryły nowego ratusza dla Nowego Targu.

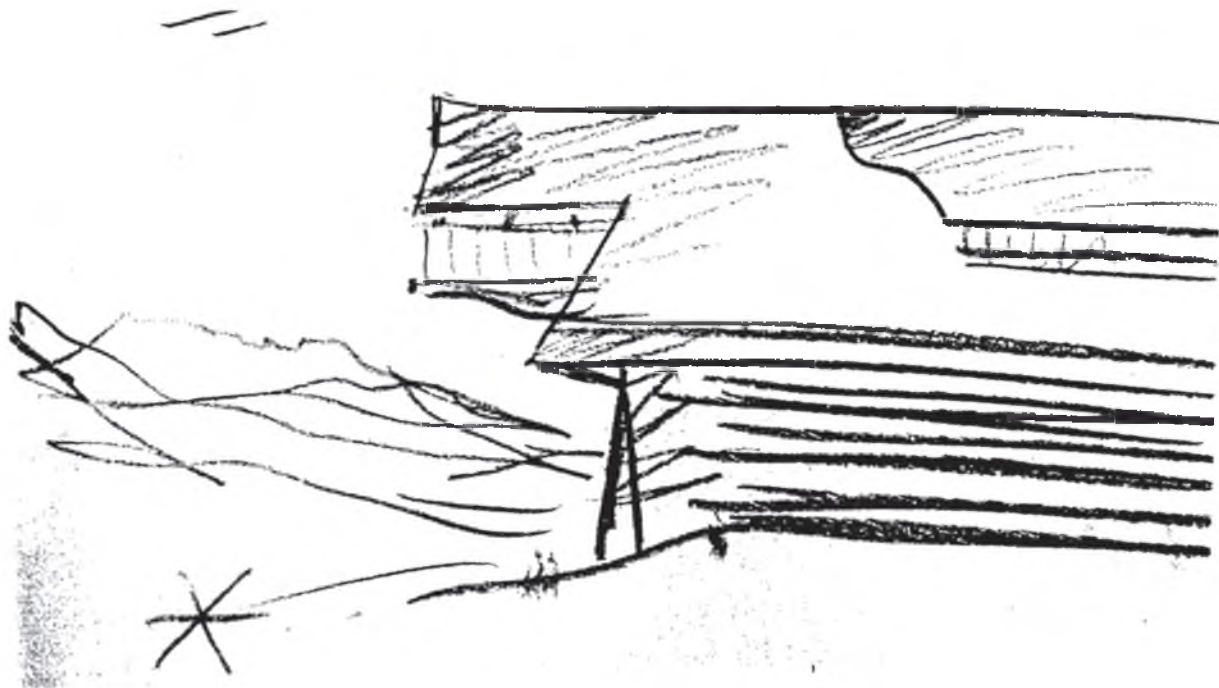


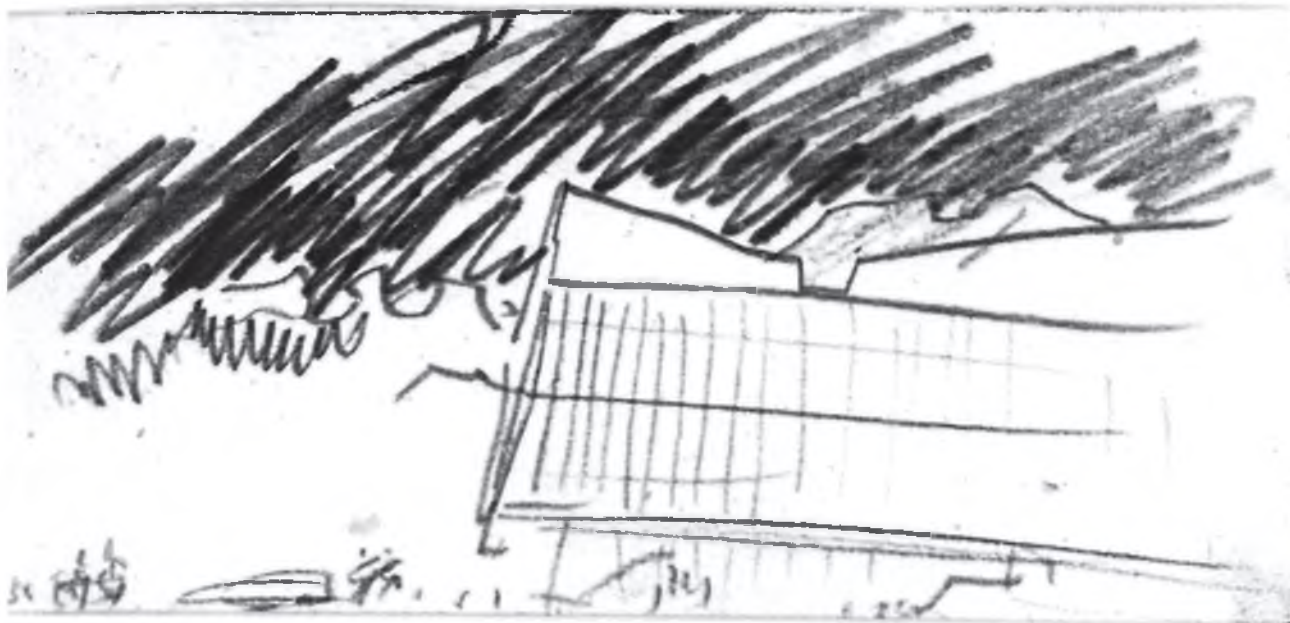
7, 8. Włodzimierz Gruszczyński, studia nad formami tradycyjnej architektury regionalnej Podhala; il. 7, 8 warianty bryły nowego ratusza dla Nowego Targu.





9, 10. Włodzimierz Gruszczyński, studia nad formą współczesnej architektury dla Podhala.





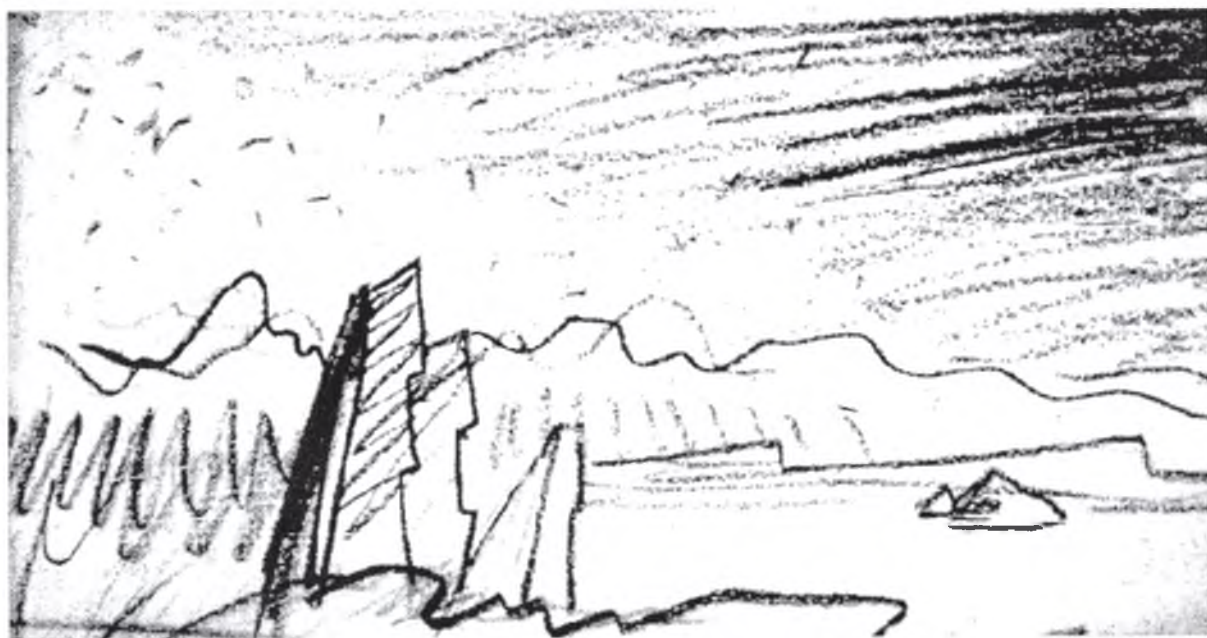
11. Włodzimierz Gruszczyński, alternatywny szkic sylwety domu towarowego Giewont w Zakopanem.



12. Włodzimierz Gruszczyński, szkic koncepcyjny domu wczasowego „Harnaś” w Bukowinie Tatrzańskiej.

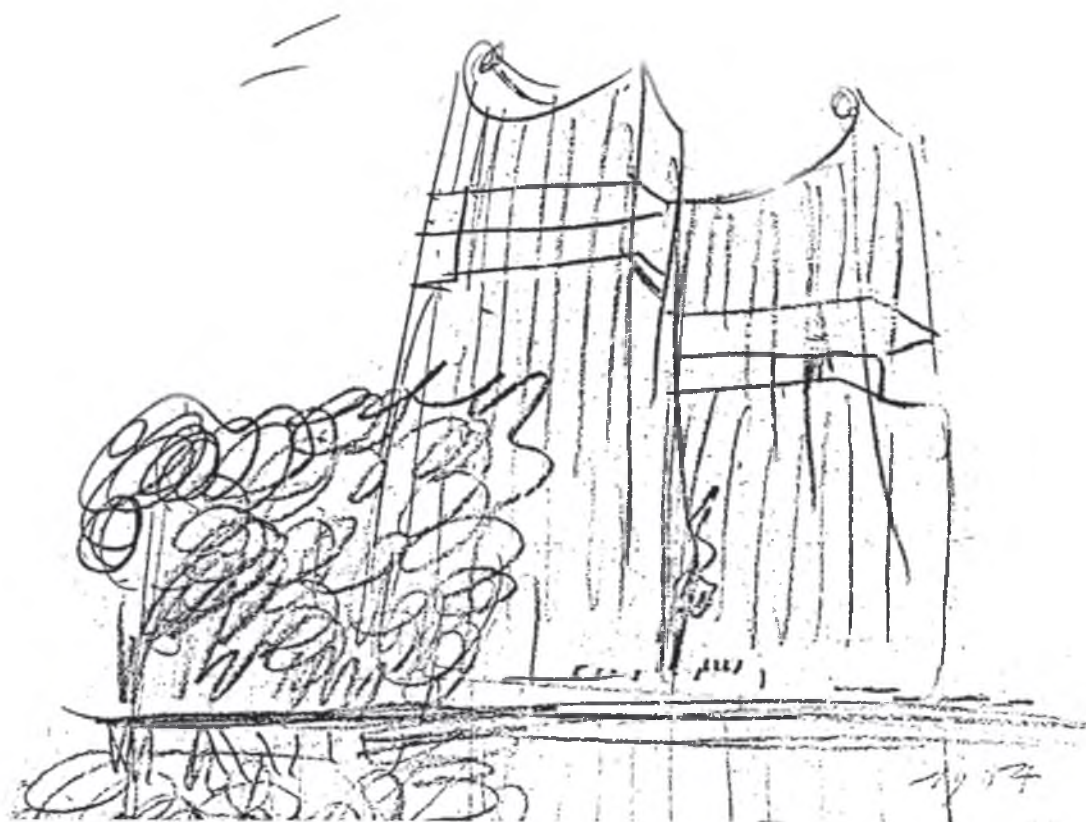


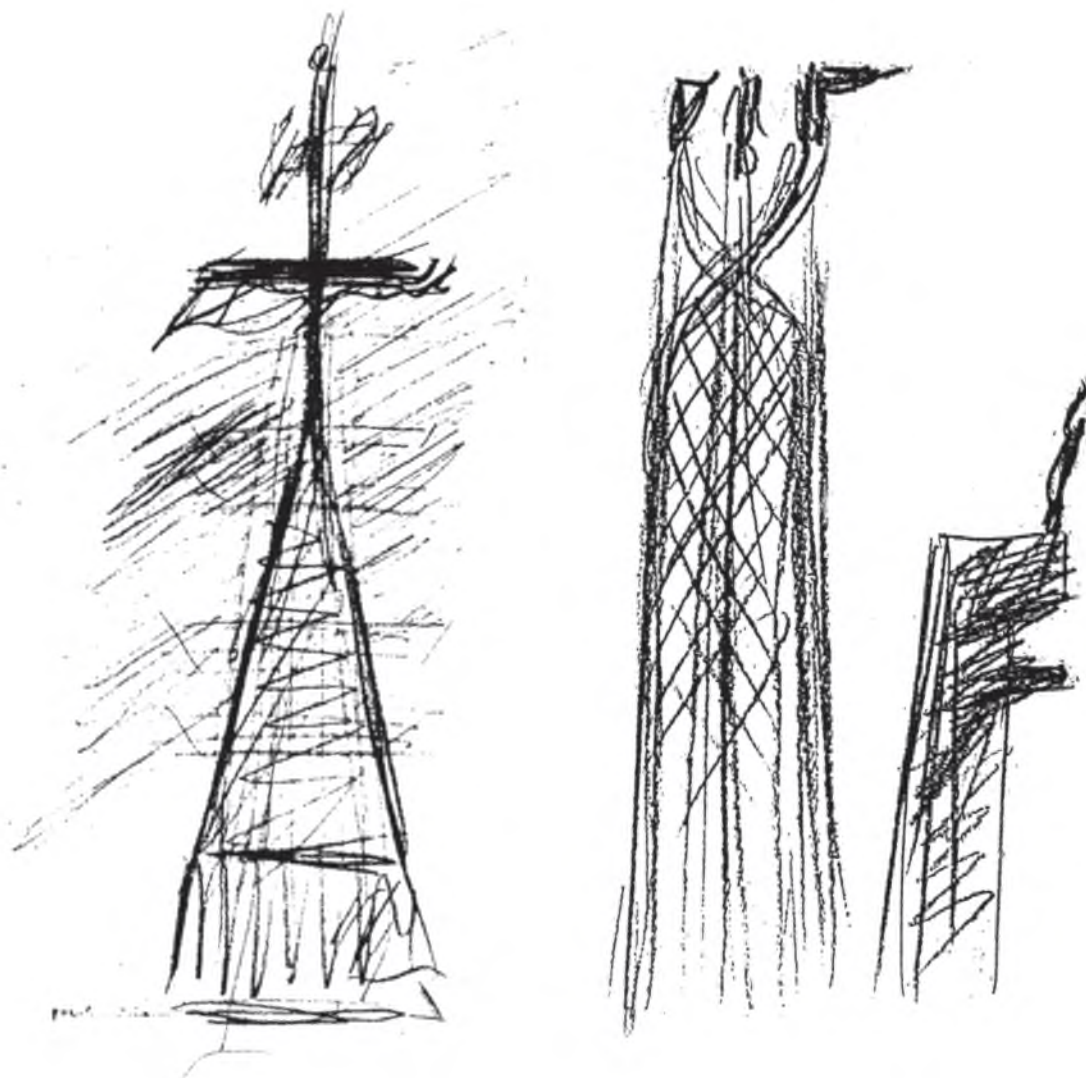
13, 14. Włodzimierz Gruszczyński, studia nad formą współczesnej wielkoprzestrzennej architektury dla Podhala.





15, 16. „Architektura wzruszeniowa”, studia nad formą budowli monumentalnych i wielkoprzestrzennych w miastach przyszłości.



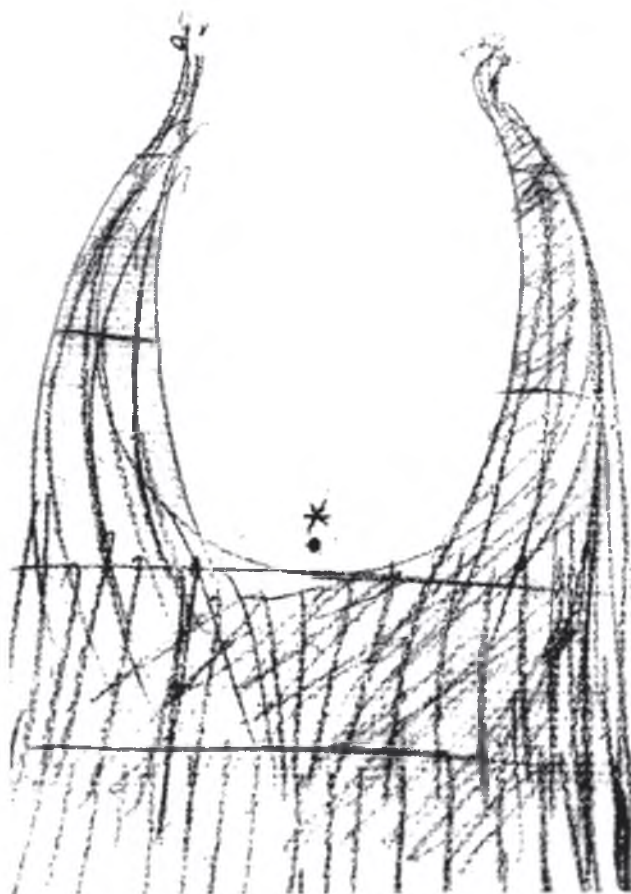


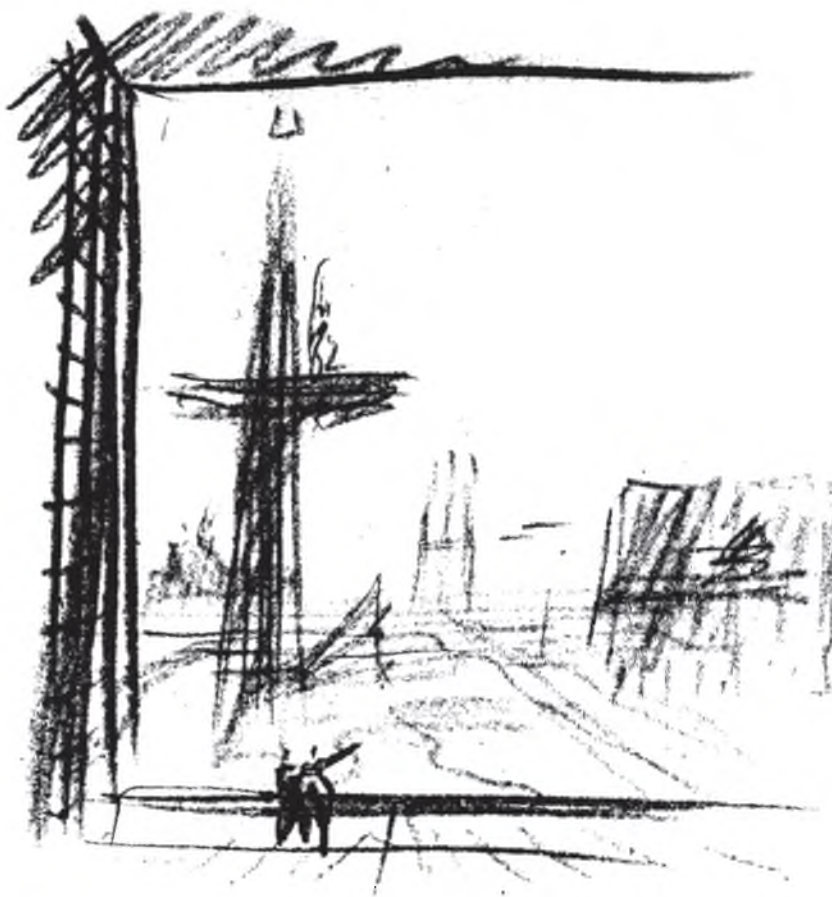
17, 18. „Architektura wzruszeniowa”, studia nad formą budowli monumentalnych i wielkoprzestrzennych w miastach przyszłości.



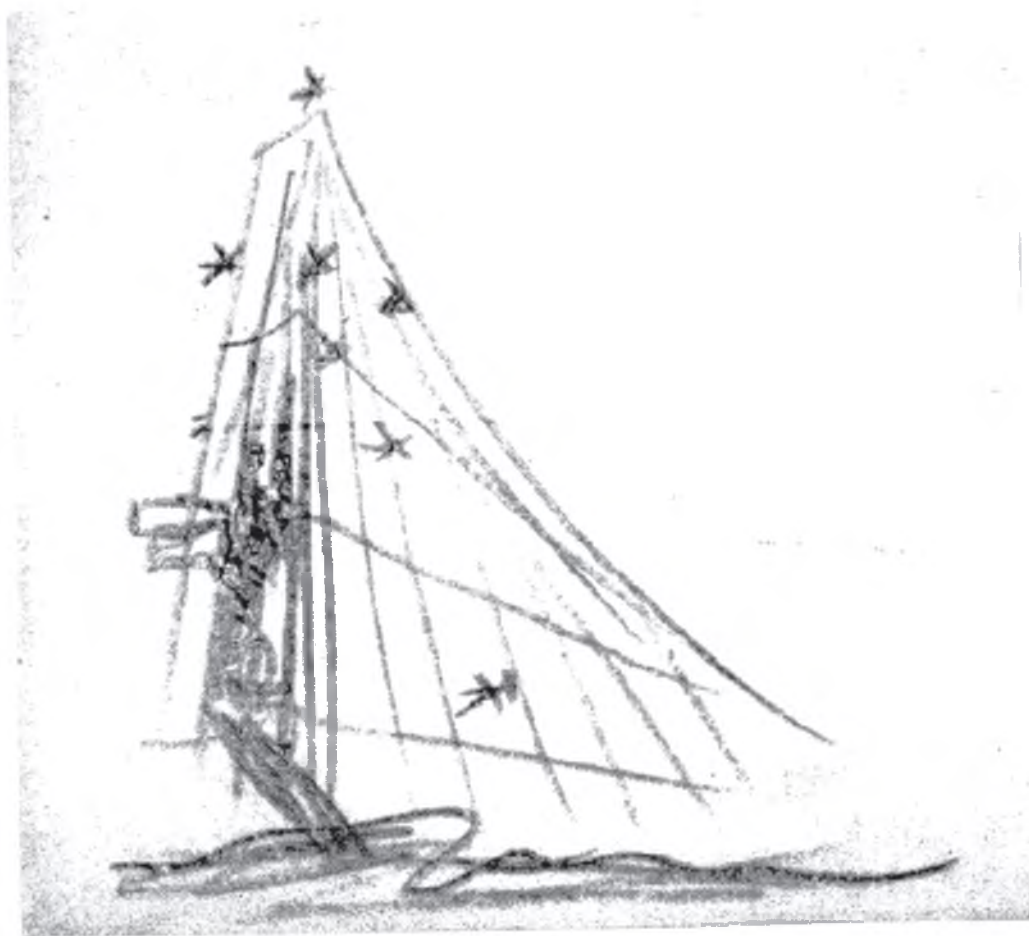


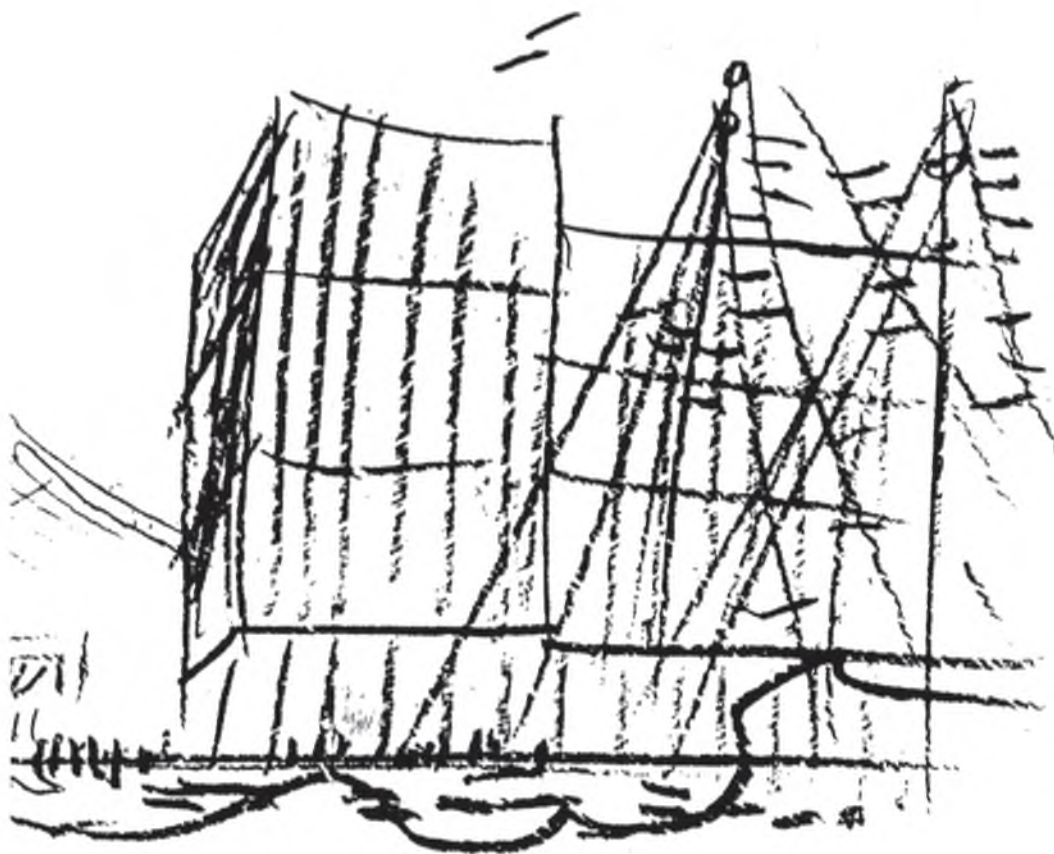
19, 20. „Architektura wzruszeniowa”, studia nad formą budowli monumentalnych i wielkoprzestrzennych w miastach przyszłości.



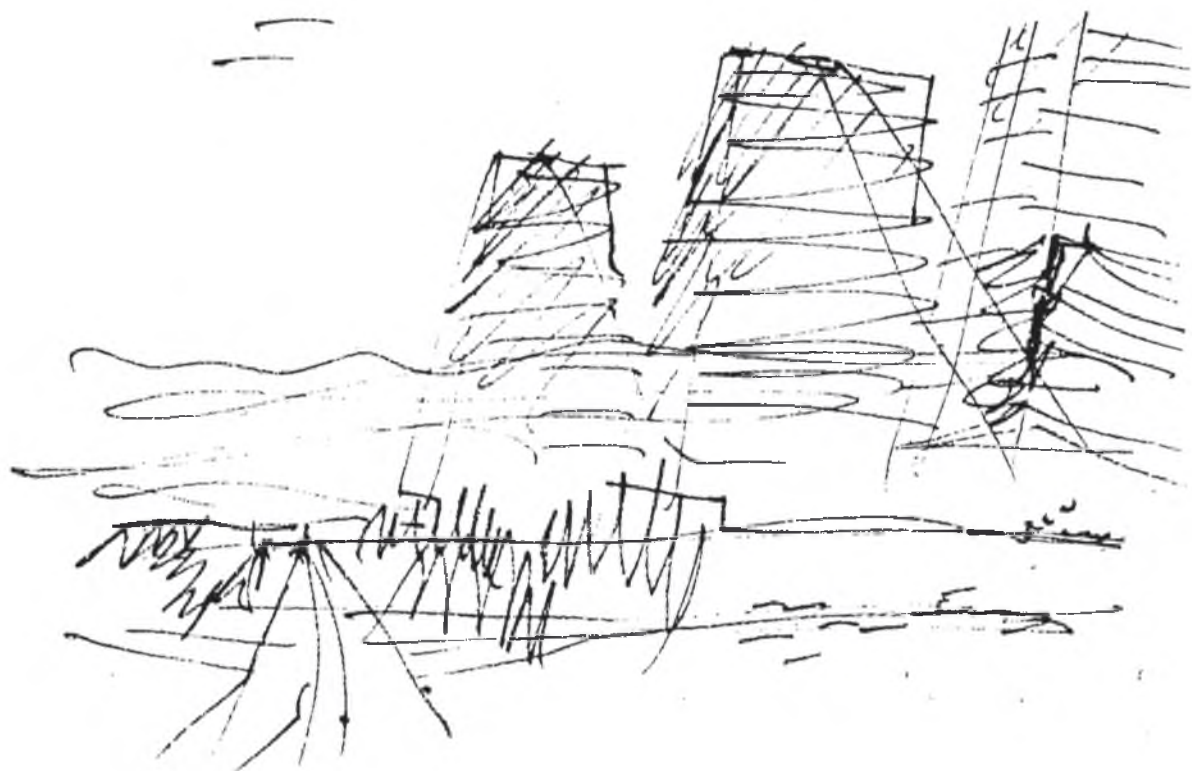


21, 22. „Architektura wzruszeniowa”, studia nad formą budowli monumentalnych i wielkoprzestrzennych w miastach przyszłości.



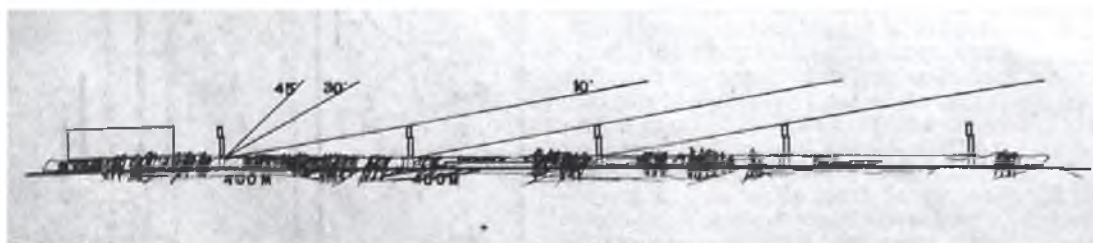


23, 24. „Architektura wzruszeniowa”, studia nad formą budowli monumentalnych i wielkoprzestrzennych w miastach przyszłości.

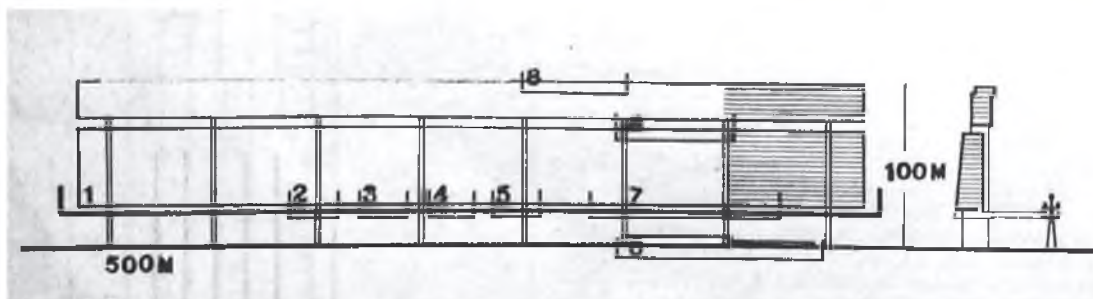




a



b

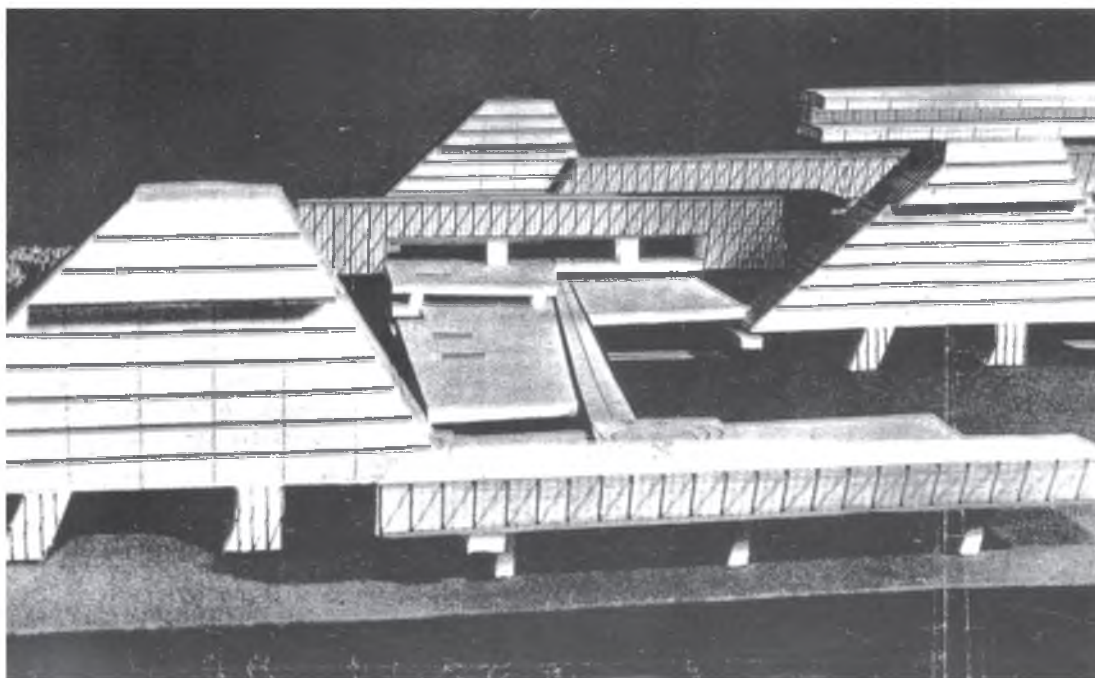


c

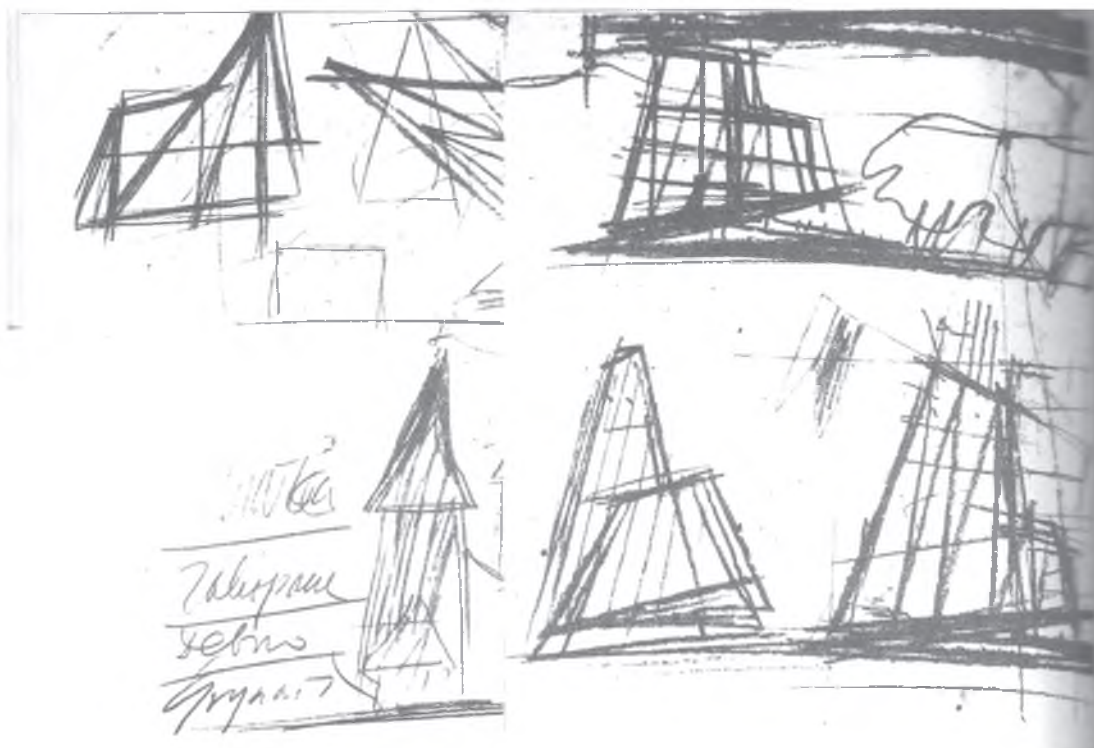
25a. Włodzimierz Gruszczyński, *Miasto wstęgowe komunikacji sprzężonej*, schemat planu.

25b. Włodzimierz Gruszczyński, *Miasto wstęgowe komunikacji sprzężonej*. Odstępy bloków mieszkalnych na 100 m wysokich: odległość 400 m daje dla najniższych mieszkań 10-stopniowy kąt widzenia, zbliżony dla przestrzeni krajobrazu otwartego.

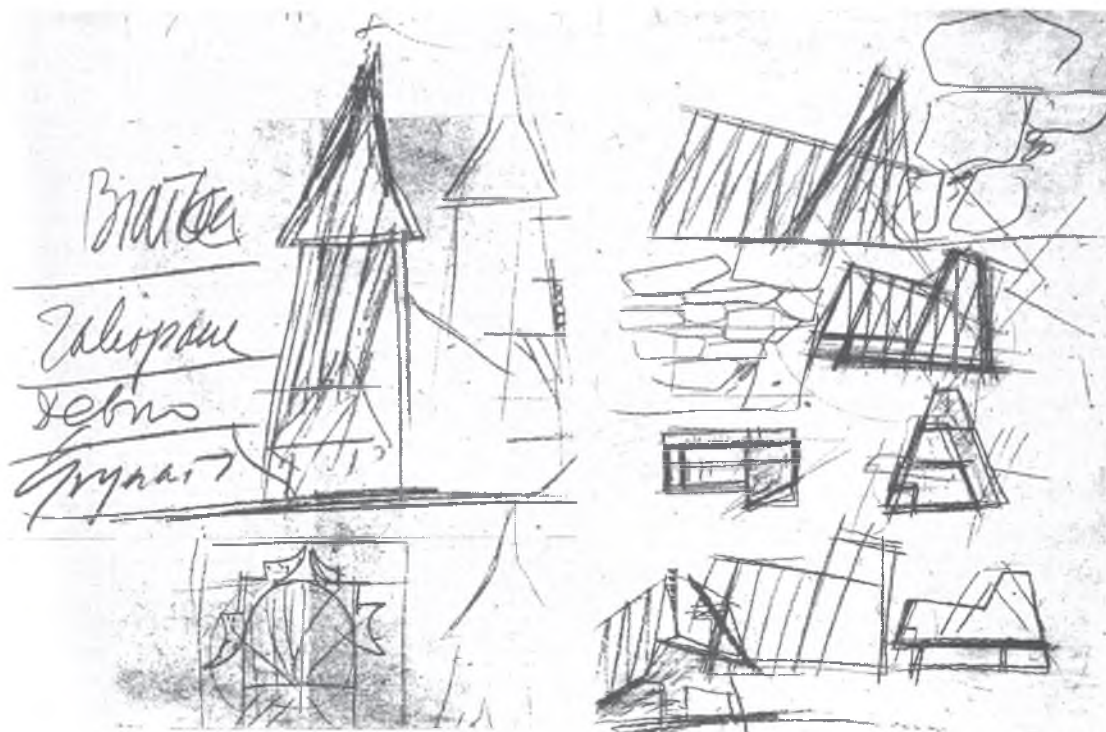
25c. Włodzimierz Gruszczyński, *Miasto wstęgowe komunikacji sprzężonej*, schemat (elewacja i przekrój) oraz program pięciotysięcznej jednostki mieszkalnej o dług. 500 m: 1) hall rozrządczy; 2–3) usługi – sklepy spożywcze, bary, restauracje, kawiarnie; 4) administracja, poczta; 5) usługi społeczne – zdrowie, kultura, sale spotkań; 6–7) usługi oświaty przedszkole i szkoła z lodowiskiem i basenem; 8) tarasy relaksu, sale gimnastyczne, pływalnia.

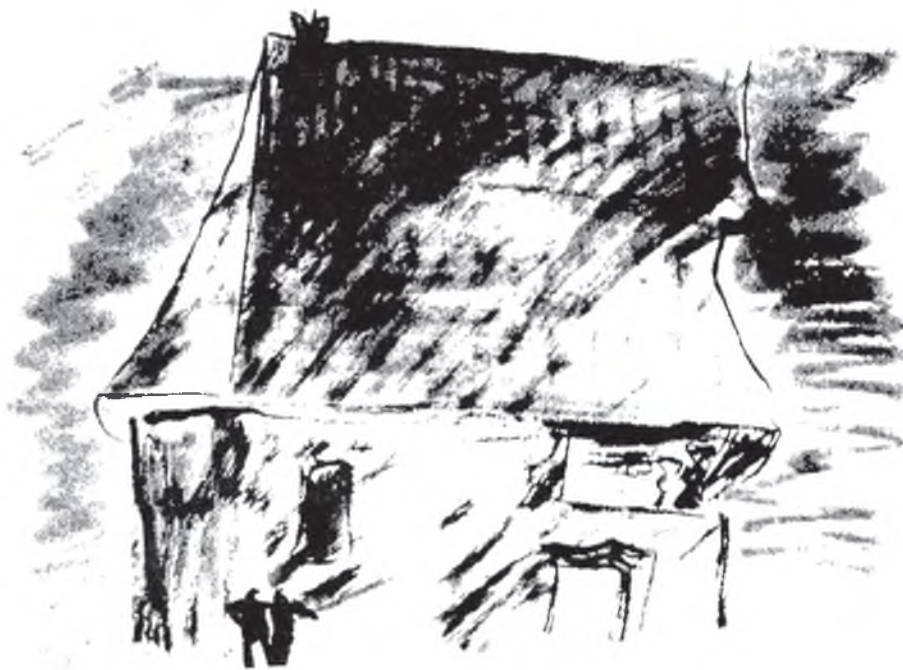


26. Wojciech Kosiński, dominanty wysokościowe *Miasta wstęgowego komunikacji sprzężonej*. Fragment modelu dyplomowego projektu wykonanego pod kierunkiem prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego w roku 1966.



27, 28. Włodzimierz Gruszczyński, szkice form architektury sakralnej wykonane w trakcie korekt studenckiego projektu Wojciecha Kosińskiego. Po lewej – wzory regionalne: wieża i sylweta wejściowa kościołów w Białce, Dębnie, Grywałdzie i w Zakopanem, a na il. 28 u dołu – ozdobny portal; po prawej – szkice możliwości przetwarzania form regionalnych z charakterystycznym dla Gruszczyńskiego jednoczesnym operowaniem tradycją i kreacją.





29, 30a, 30b. Włodzimierz Gruszczyński, impresje kapliczek karpackich.

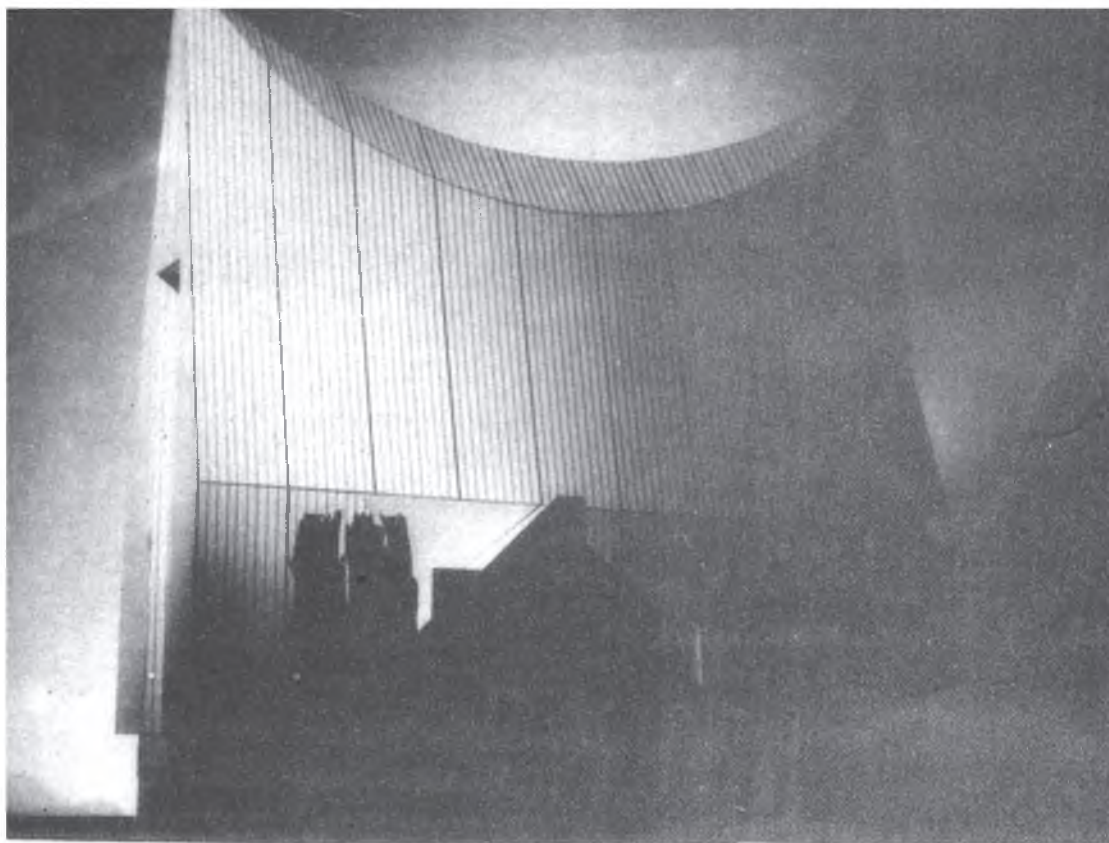




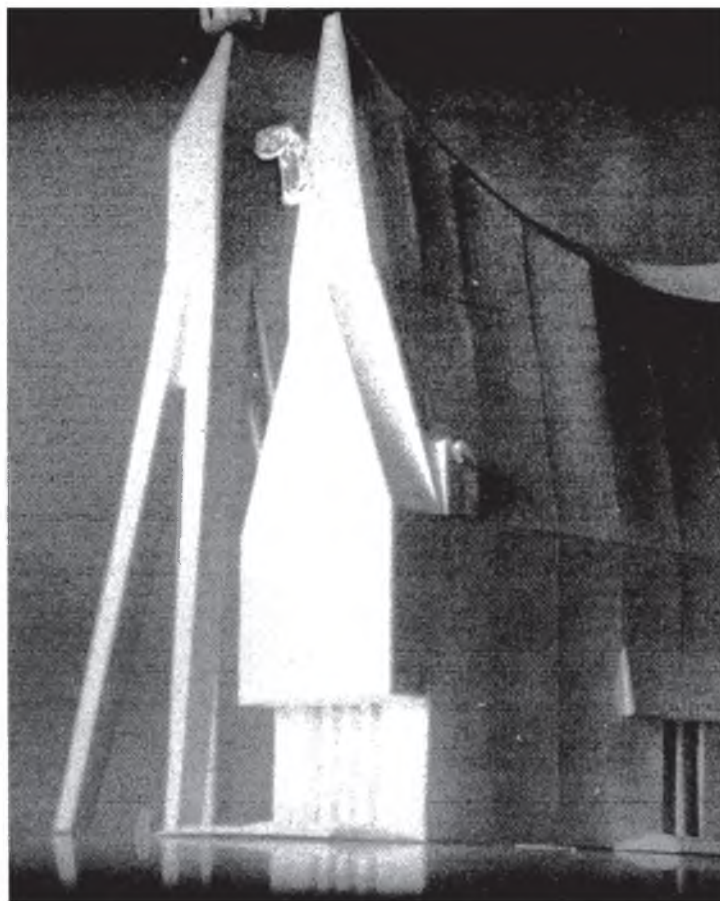
31, 32. Włodzimierz Gruszczyński, studia nad formami tradycyjnej architektury sakralnej Podhala.



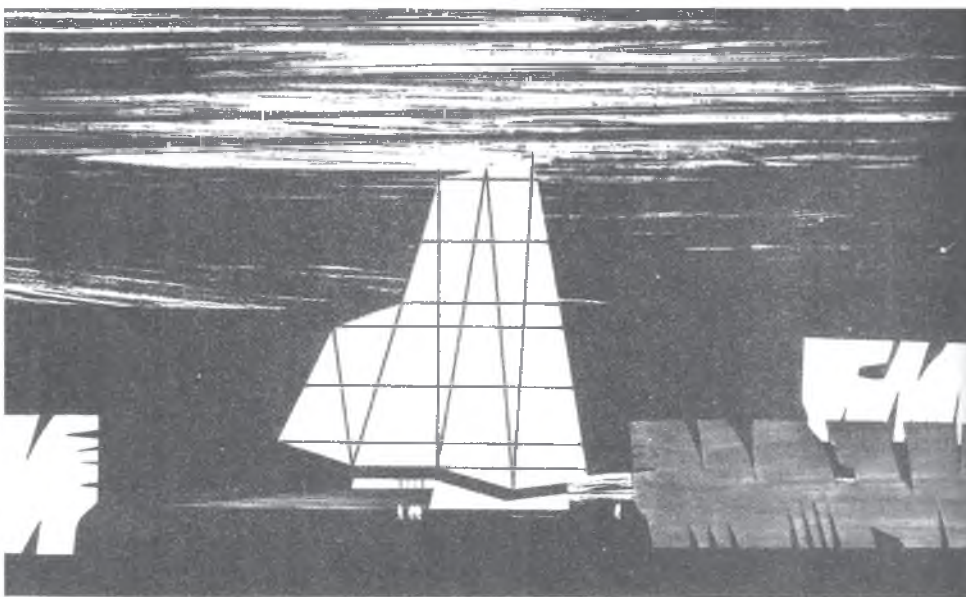
1629



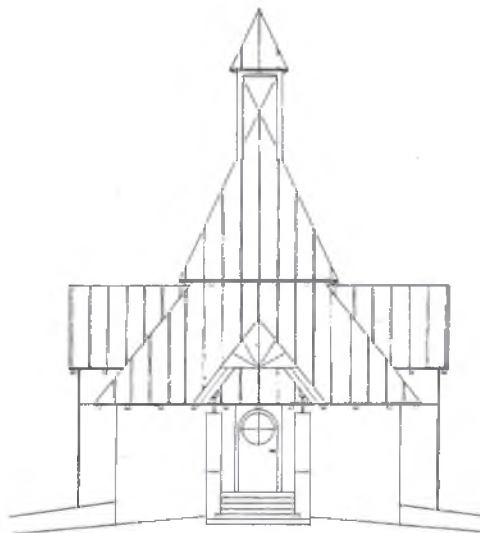
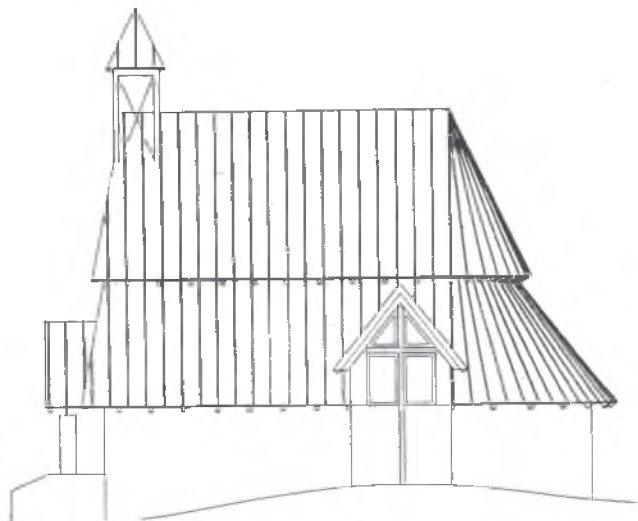
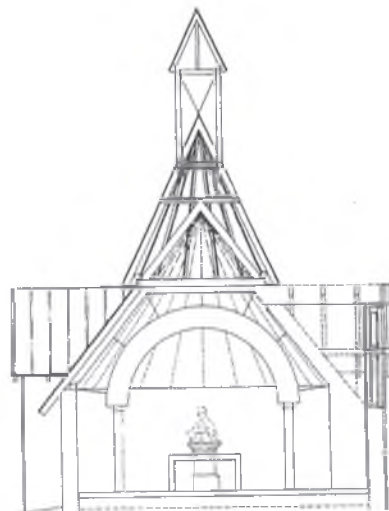
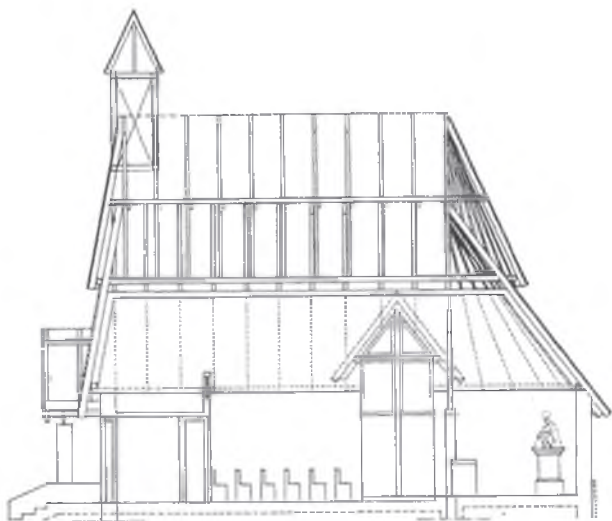
33. Włodzimierz Gruszczyński, Nowa Huta, kościół parafialny w Bieńczycach: widok od południa. Model do projektu konkursowego SARP z roku 1956.



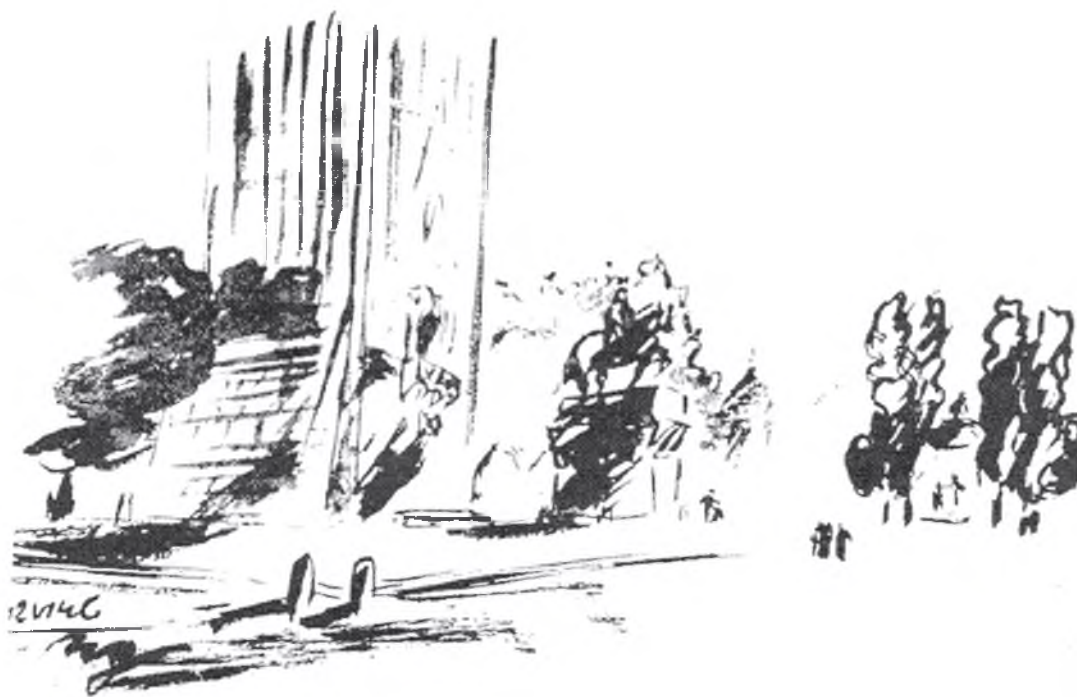
34. Włodzimierz Gruszczyński, Nowa Huta, kościół parafialny w Bieńczycach: widok od południowego zachodu, z dzwonnica przystawioną w narożu północnym. Model do projektu konkursowego SARP z roku 1956.



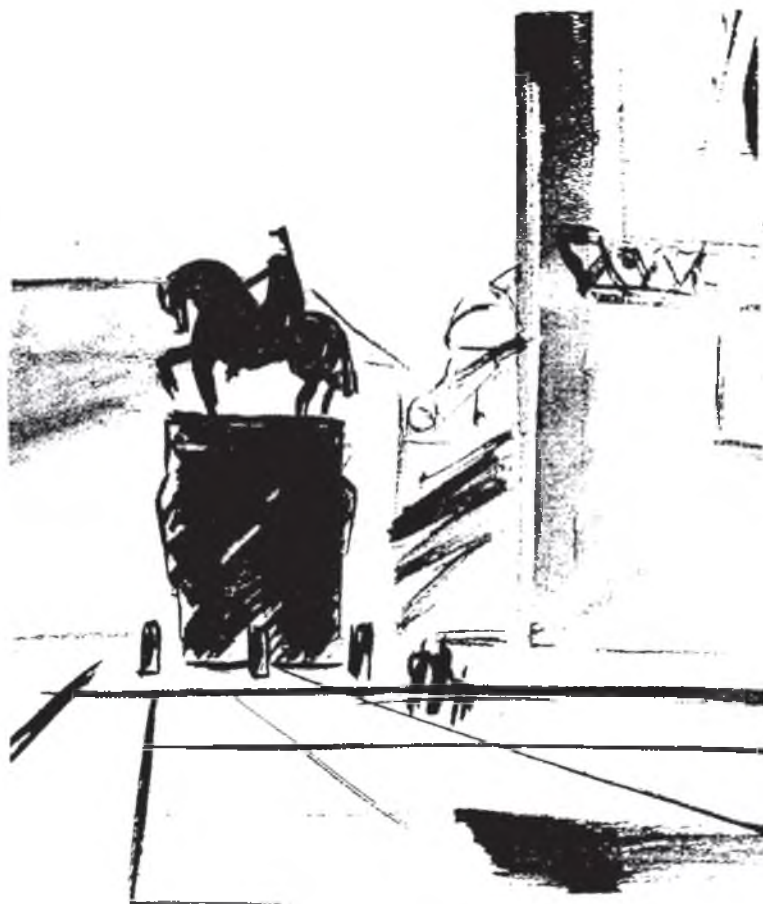
35. Wojciech Kosiński, studium formy kościoła na Podhalu, elewacja boczna, fragment plan-
szy studenckiego projektu wykonanego pod kierunkiem prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego
w roku 1964.

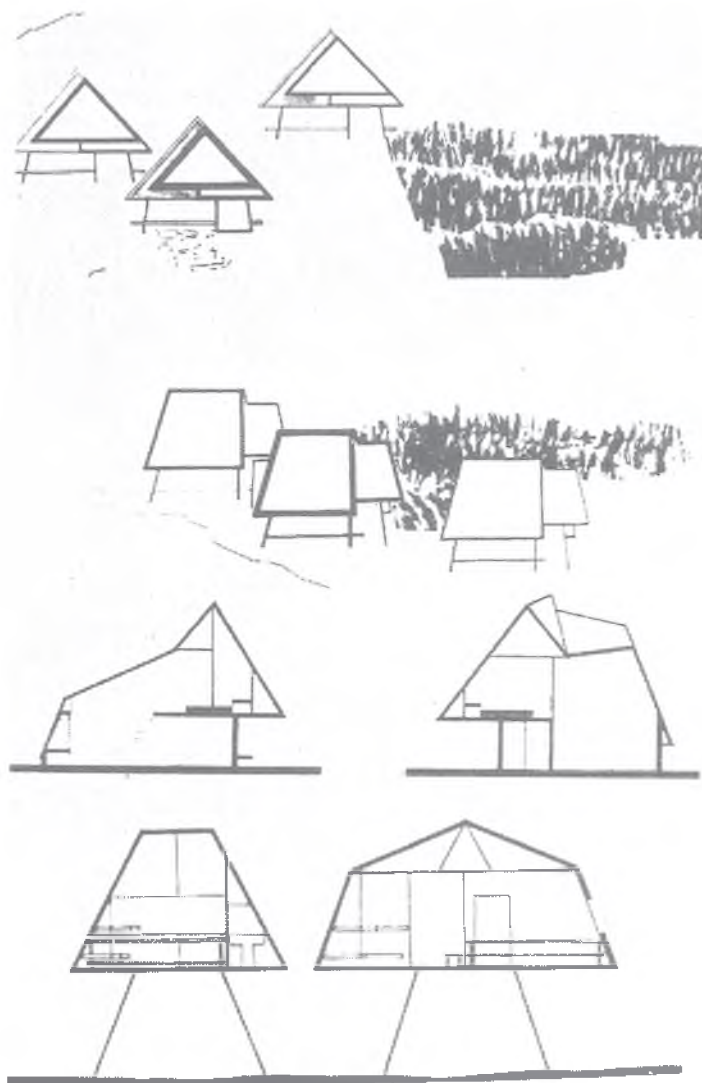


36. Wojciech Kosiński, projekt kościoła pw. Matki Boskiej Bolesnej na przelęczu Danielki na Orawie – realizacja w roku 1994.

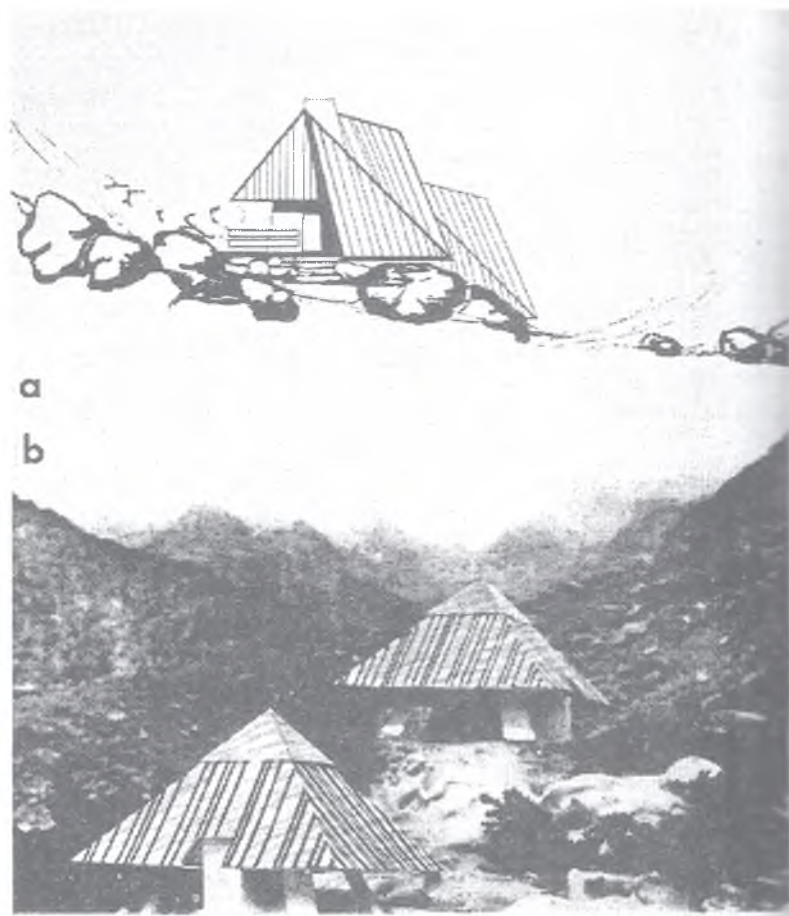


37, 38. Włodzimierz Gruszczyński, Kraków, Rynek Główny, otoczenie Wieży Ratuszowej z projektowanym pomnikiem konnym Bolesława Chrobrego. Szkice koncepcyjne z roku 1946.





39. Studia obiektów powtarzalnych o przełamanej identyczności. Studenckie projekty Magdaleny Marks i Małgorzaty Mazurkiewicz małych schronów turystycznych w górach wykonane pod kierunkiem prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego w roku 1969.



40. Studia formy małego obiektu w krajobrazie górskim prowadzone pod kierunkiem prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego w roku 1969: a. – studencki projekt Małgorzaty Zięcik: forma modelowana w celu upodobnienia do form natury; b. – studencki projekt Stanisława Dudka: forma technologiczna adaptowana do naturalnego krajobrazu.



41. Marek Olas, projekt pierzei placu ratuszowego w Szklarskiej Porębie z r. 1994. Projekt inspirowany koncepcjami prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego.



42. Włodzimierz Gruszczyński, motyw z Podtatrza, ok. roku 1970.



43, 44. Włodzimierz Gruszczyński, studia malarskie krajobrazu polskiego, ok. 1960–1970.





45, 46. Włodzimierz Gruszczyński, studia malarskie krajobrazu polskiego, ok. 1960–1970.





47, 48. Włodzimierz Gruszczyński, studia malarskie krajobrazu polskiego, ok. 1960–1970.





49, 50. Włodzimierz Gruszczyński, studia malarskie krajobrazu polskiego, ok. 1960–1970.



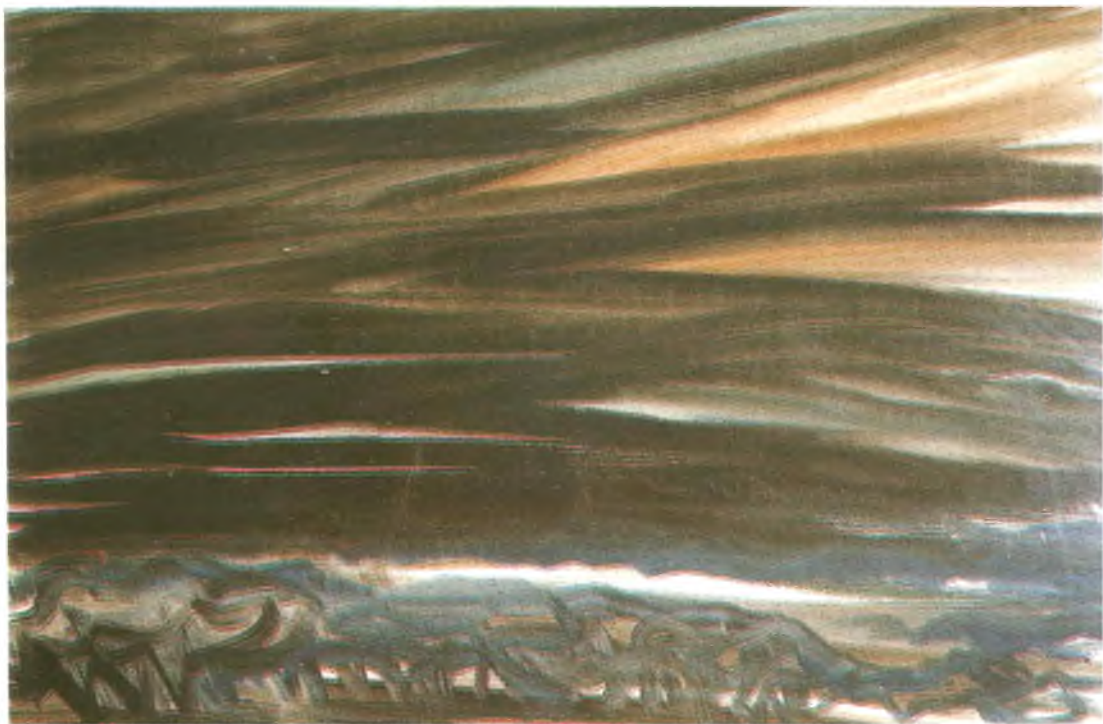


51, 52. Włodzimierz Gruszczyński, studia malarskie krajobrazu polskiego, ok. 1960–1970.





53, 54. Włodzimierz Gruszczyński, studia malarskie krajobrazu polskiego, ok. 1960–1970.



Spis ilustracji

1. Indeks Włodzimierza Gruszczyńskiego z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po prawej u dołu podpis JM Rektora Akademii – prof. Adolfa Szyszko-Bohusza (repr. Tomasz Węclawowicz).
2. Prof. Włodzimierz Gruszczyński w emocjonalnej rozmowie ze swym asystentem mgr. Wojciechem Kosińskim w klubie pracowniczym Politechniki Krakowskiej, ok. 1970 (fotografia z archiwum prof. Wojciecha Kosińskiego).
3. Czarny Dunajec, wiata do składowania torfu. Projekt i realizacja Włodzimierz Gruszczyński, ok. 1940 (fotografia z archiwum prof. Wojciecha Kosińskiego).
4. Czarny Dunajec, wiata do składowania torfu, wewnątrz. Projekt i realizacja Włodzimierz Gruszczyński, ok. 1940 (fotografia z archiwum prof. Wojciecha Kosińskiego).
5. Stanisław Witkiewicz, projekt pensjonatu „Koliba” w Zakopanem z r. 1892.
- 6–8. Włodzimierz Gruszczyński, studia nad formami tradycyjnej architektury regionalnej Podhala; il. 7, 8 warianty bryły nowego ratusza dla Nowego Targu (sepia lawowana na kartonie, ok. 1943–1947; w zbiorach Barbary Krawczyk-Gruszczyńskiej).
- 9, 10. Włodzimierz Gruszczyński, studia nad formą współczesnej architektury dla Podhala (kredka na papierze, ok. 1960–1970; w zbiorach Barbary Krawczyk-Gruszczyńskiej).
11. Włodzimierz Gruszczyński, alternatywny szkic sylwety domu towarowego Giewont w Zakopanem (kredka na papierze, ok. 1965–1970; w zbiorach Barbary Krawczyk-Gruszczyńskiej).
12. Włodzimierz Gruszczyński, szkic koncepcyjny domu wczasowego „Harnaś” w Bukowinie Tatrzańskiej (kredka na papierze, ok. 1965; w zbiorach Barbary Krawczyk-Gruszczyńskiej).
- 13, 14. Włodzimierz Gruszczyński, studia nad formą współczesnej wieloprzestrzennej architektury dla Podhala (kredka na papierze, ok. 1965–1970; w zbiorach Barbary Krawczyk-Gruszczyńskiej).

15–24. „Architektura wzruszeniowa”, studia nad formą budowli monumentalnych i wielkoprzestrzennych w miastach przyszłości (rysunki ołówkiem, kredką i piórkiem na papierze, ok. 1965–1970; w zbiorach Barbary Krawczyk-Gruszczyńskiej).

25a. Włodzimierz Gruszczyński, *Miasto wstępowe komunikacji sprzężonej*, schemat planu (wg Gruszczyński 1966).

25b. Włodzimierz Gruszczyński, *Miasto wstępowe komunikacji sprzężonej*. Odstępy bloków mieszkalnych na 100 m wysokich: odległość 400 m daje dla najniższych mieszkań 10-stopniowy kąt widzenia, zbliżony dla przestrzeni krajobrazu otwartego (wg Gruszczyński 1966).

25c. Włodzimierz Gruszczyński, *Miasto wstępowe komunikacji sprzężonej*, schemat (elewacja i przekrój) oraz program pięciotysięcznej jednostki mieszkalnej o dług. 500 m: 1) hall rozrządowy; 2–3) usługi – sklepy spożywcze, bary, restauracje, kawiarnie; 4) administracja, poczta; 5) usługi społeczne – zdrowie, kultura, sale spotkań; 6–7) usługi oświaty przedszkole i szkoła z lodowiskiem i basenem; 8) tarasy relaksu, sale gimnastyczne, pływalnia (wg Gruszczyński 1966).

26. Wojciech Kosiński, dominanty wysokościowe *Miasta wstępowego komunikacji sprzężonej*. Fragment modelu dyplomowego projektu wykonanego pod kierunkiem prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego w roku 1966 (fotografia z archiwum prof. Wojciecha Kosińskiego).

27, 28. Włodzimierz Gruszczyński, szkice form architektury sakralnej wykonane w trakcie korekt studenckiego projektu Wojciecha Kosińskiego. Po lewej – wzory regionalne: wieża i sylweta wejściowa kościołów w Białce, Dębnie, Grywałdzie i w Zakopanem, a na il. 28 u dołu – ozdobny portal; po prawej – szkice możliwości przetwarzania form regionalnych z charakterystycznym dla Gruszczyńskiego jednoczesnym operowaniem tradycją i kreacją (ołówki na papierze i na kalce technicznej, ok. 1964; repr. w zbiorach prof. Wojciecha Kosińskiego).

29, 30a, 30b. Włodzimierz Gruszczyński, impresje kapliczek karpackich (sepia lawowana na kartonie, ok. 1947; w zbiorach Barbary Krawczyk-Gruszczyńskiej).

31, 32. Włodzimierz Gruszczyński, studia nad formami tradycyjnej architektury sakralnej Podhala (sepia lawowana na kartonie, ok. 1947; w zbiorach Barbary Krawczyk-Gruszczyńskiej).

33. Włodzimierz Gruszczyński, Nowa Huta, kościół parafialny w Bieńczycach: widok od południa. Model do projektu konkursowego SARP z roku 1956 (model odtworzony w roku 1968, fotografia z archiwum prof. Wojciecha Kosińskiego).

34. Włodzimierz Gruszczyński, Nowa Huta, kościół parafialny w Bieńczycach: widok od południowego zachodu, z dzwonnica przystawioną w narożu północnym. Model do projektu kon-

kursowego SARP z roku 1956 (model odtworzony w roku 1968, fotografia z archiwum prof. Wojciecha Kosińskiego).

35. Wojciech Kosiński, studium formy kościoła na Podhalu, elewacja boczna, fragment plan-szy studenckiego projektu wykonanego pod kierunkiem prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego w roku 1964 (repr. w zbiorach prof. Wojciecha Kosińskiego).

36. Wojciech Kosiński, projekt kościoła pw. Matki Boskiej Bolesnej na przełęczy Danielki na Orawie – realizacja w roku 1994 (repr. w zbiorach prof. Wojciecha Kosińskiego).

37, 38. Włodzimierz Gruszczyński, Kraków, Rynek Główny, otoczenie Wieży Ratuszowej z projektowanym pomnikiem konnym Bolesława Chrobrego. Szkice koncepcyjne z roku 1946 (sepia lawowana na kartonie w zbiorach Barbary Krawczyk-Gruszczyńskiej).

39. Studia obiektów powtarzalnych o przełamanej identyczności. Studenckie projekty Magdaleny Marks i Małgorzaty Mazurkiewicz małych schronów turystycznych w górach wykonane pod kierunkiem prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego w roku 1969 (repr. w zbiorach prof. Wojciecha Kosińskiego).

40. Studia formy małego obiektu w krajobrazie górskim prowadzone pod kierunkiem prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego w roku 1969: a. – studencki projekt Małgorzaty Zięcik: forma modelowana w celu upodobnienia do form natury; b. – studencki projekt Stanisława Dudka: forma technologiczna adaptowana do naturalnego krajobrazu (repr. w zbiorach prof. Wojciecha Kosińskiego).

41. Marek Olas, projekt pierzei placu ratuszowego w Szklarskiej Porębie z r. 1994. Projekt inspirowany koncepcjami prof. Włodzimierza Gruszczyńskiego (repr. w zbiorach prof. Wojciecha Kosińskiego).

42. Włodzimierz Gruszczyński, motyw z Podtatrza, ok. roku 1970 (tusz lawowany na papierze, repr. w zbiorach prof. Wojciecha Kosińskiego).

43–54. Włodzimierz Gruszczyński, studia malarskie krajobrazu polskiego, ok. 1960–1970 (akwarela i gwasz na kartonie, w zbiorach Barbary Krawczyk-Gruszczyńskiej).

Indeks nazwisk

- Barucki Tadeusz, architekt i historyk sztuki, 39
Białkiewicz Zbigniew, architekt, prof. 45
Berghauzen Janusz, historyk, dr, 46
Bogdanowski Janusz, architekt, prof., 29, 36, 39
Bolesław Śmiały (Szczodry), król Polski 31
Boratyński Andrzej, architekt, dr, 34
Buszko Henryk, architekt, dr, 29, 39, 44
- Cęckiewicz Witold, architekt, prof., 9
Chopin Fryderyk, kompozytor, 16, 17, 30
Colleoni Bartolomeo, kondotier, 31
Czajkowski Józef, malarz, architekt, grafik, prof. 84, 85
- Debussy Claude, kompozytor, 7, 30
Dobrowolski Witold, dziennikarz Krakowskiej Rozgłośni Polskiego Radia, 37, 39
Dudek Stanisław, student architektury, 131, 149
Dutka Leszek, malarz i rzeźbiarz ceramik, 9, 17, 39
Dvořák Max, historyk i teoretyk sztuki, prof., 9
- Filar Leszek, architekt, taternik, 34
Frazik Józef Tomasz, architekt, historyk sztuki, prof., 29, 40
Friedman Yona, architekt 77
- Gałęzowski Józef, architekt i malarz, prof., 7, 8, 40
Gattamelata (da Narni Erasmo), kondotier, 31
Gawor Przemysław, architekt, dr, 33
Gądek Zbigniew, architekt, prof., 34
Gloger Zygmunt, historyk, folklorysta, krajoznawca, 35, 40
Godula Róża, patrz Godula-Węclawowicz Róża
Godula-Węclawowicz Róża, etnolog, antropolog kulturowy, prof. PAN, 14, 40
Gorzelański Józef, ks., proboszcz kościoła w Nowej Hucie-Bieńczycach, 25, 40
Grieg Edvard Hagerup, kompozytor, 30
Gropius Walter A.G., architekt, założyciel Staatliche Design- und Architekturschule Bauhaus 84, 85

- Gruszczyński Mieczysław, architekt, brat Włodzimierza 8
- Gruszczyński Włodzimierz, architekt i malarz, prof., 6–10, 13–17, 19, 20, 24–26, 29–42, 44–47, 49, 71, 73, 75, 81, 89, 92–95, 97, 98, 100, 102–104, 116–118, 120, 122, 124–126, 128, 130–134, 136, 138, 140, 142, 144, 147–149
- Gruszczyński Zdzisław, baletmistrz, ojciec Mieczysława i Włodzimierza 7
- Gryglewicz Tomasz, historyk sztuki, prof. 45
- Gutowski Maciej, historyk sztuki, prof., 29, 37, 41, 44
- Hadid Zaha Mohammad, architekt, prof., 32
- Hausmann Georges-Eugène, urbanista 73
- Hollanek Adam, literat, publicysta, 41
- Hussakowska-Szysko Maria, historyk sztuki, prof., 37, 41
- Jankowska-Marzec Agnieszka, historyk sztuki, dr, 7–9, 29, 31, 37, 38, 40, 45
- Jarocki Władysław, malarz, prof., 37, 38, 41, 45
- Jeleniewska-Ślesieńska Jadwiga, historyk sztuki, 7, 41
- Kalinowski Zdzisław, architekt, „opiekun za-
bytków przeszłości”, 45
- Kadłuczka Andrzej, architekt, prof., 45
- Karpiel Staszek, architekt, 46
- Korski Witold, architekt i rzeźbiarz, prof., 7, 29, 42
- Kosiński Wojciech, architekt i taternik, prof., 9, 10, 11, 16, 19, 29, 30, 36, 42, 93, 117, 118, 126, 127, 147–149
- Kot Karol Szczepan, morderca, wampir z Krakowa 33
- Krawczyk-Gruszczyńska Barbara, architekt, 147–149
- Królikowski Jeremi T., malarz, architekt i krytyk sztuki, prof., 14, 42
- Kwietniewski Jerzy, dziennikarz, 42
- Le Corbusier (Jeanneret-Gris Charles-Édouard), architekt, 9, 25, 73, 76, 84, 85
- Levitas Ruth, socjolog, prof., 15, 42
- Leśniakowska Marta, historyk sztuki, prof., 15, 42
- Łopatkiewicz Jan, dziennikarz, 42
- Łotman Jurij M., historyk i semiotyk kultury, prof., 14, 42
- Majda Jan, literaturoznawca, prof., 14, 42
- Malczewski Jacek, malarz, prof., 7
- Malczewski Rafał, malarz, rysownik, pisarz i taternik, 7
- Marks Magdalena, studentka architektury, 130, 149
- Matlakowski Władysław, chirurg i folklorysta, 14, 35, 43, 55, 58, 62
- Mazurkiewicz Małgorzata, studentka architektury, 130, 149
- Mies van der Rohe Ludwig (Miës Maria Ludwig Michael), architekt, 9, 84, 85

Młodzianowski Adam, grafik, prof., 35
 Musil Robert, prozaik i dramaturg, 23

 Noakowski Stanisław, architekt, malarz, rysownik, historyk sztuki, 8
 Novák Zygmunt, architekt, prof., 33

 Olas Marek, architekt, 132, 149
 Orkan Władysław (Smaciarz Smreczyński Franciszek Ksawery) pisarz, 14

 Paszyński Adam, prawnik, krytyk muzyczny i krytyk sztuki, 43
 Pautsch Fryderyk, malarz, prof., 37, 41
 Pawlikowski Jan Gwalbert, ekonomista, literat, taternik i jeden z pionierów ochrony przyrody w Tatrach, prof., 14, 43
 Paxton Sir Joseph, architekt, ogrodnik 84, 85
 Poraj Gruszczyński Włodzimierz, patrz Gruszczyński Włodzimierz
 Porębski Mieczysław, krytyk, teoretyk i historyk sztuki, prof., 16, 43, 45
 Przebindowski Zdzisław, malarz, prof. 46

 Ratajczak, student architektury, 33
 Rączka Jan Władysław, architekt, prof., 17, 43

 Saarinen Eero, architekt 85
 Sansovino Jacopo, architekt, 26, 31
 Sargent Lyman Tower, politolog, prof., 15, 43

 Sas-Zubrzycki Jan, architekt i teoretyk architektury, 14
 Setkowicz Barbara, architekt, dr, 43
 Setkowicz Jan, historyk rzemiosła artystycznego, dr, 31
 Setkowicz Piotr, dziennikarz, 43
 Sichulski Kazimierz, malarz, rysownik i grafik, prof., 37, 41
 Skoczek Andrzej, architekt, prof., 29, 34, 44
 Styrna-Bartkowiczowa Krystyna, architekt, dr, 9, 44
 Szacki Jerzy, socjolog, prof., 15, 44
 Szafer Tadeusz Przemysław, architekt, prof., 9, 29, 44, 45
 Szukalski Stanisław, rzeźbiarz, malarz i teoretyk sztuki, 32
 Szymanowski Karol, kompozytor, 7, 16, 17, 25, 30
 Szyszko-Bohusz Adolf, architekt, prof., 7, 8, 34, 44, 92, 147

 Ślesiański Władysław, konserwator dzieł sztuki, prof., 7, 44

 Tange Kenzō, architekt, prof. 77
 Taranczewski Paweł, malarz i filozof, prof., 8, 29, 44
 Trojanowski Janusz, architekt, dr, 10, 29–31, 44
 Turczyński Wojciech Stanisław, publicysta, krytyk sztuki, 44

- Węclawowicz Tomasz, architekt i historyk sztuki, prof., 7–9, 11, 13, 14, 29, 31, 37, 40, 45, 147
- Węclawowicz-Gyurkovich Ewa, architekt, prof., 17, 29, 45
- Wilson Peter, architekt, prof., 32
- Winkler Konrad, malarz, krytyk i teoretyk sztuki, 45
- Witkiewicz Stanisław, malarz, architekt, krytyk i teoretyk sztuki, 14, 35, 42, 45, 62, 96, 147
- Witruwiusz (Vitruvius Pollio Marcus), architekt i teoretyk architektury, 13
- Włodarski Wacław, student architektury, 29, 45
- Wright Frank Lloyd (Wright Frank Lincoln), architekt, 9, 31, 85
- Wróblewski Andrzej, malarz, historyk sztuki i krytyk sztuki, 38, 46
- Wyczółkowski Leon, malarz, grafik i rysownik, prof., 7
- Wyspiański Stanisław, malarz, dramaturg, poeta, 7, 32
- Zabłocki Wojciech, architekt, dr hab., 29, 46
- Zborowski Juliusz, etnograf i językoznawca, prof., 16, 46
- Zieliński Juliusz, architekt, dr, 16, 46
- Zięcik Małgorzata, studentka architektury, 131, 149
- Złowodzki Maciej, student architektury, 29, 45
- Zoga Emilian, architekt, dr, 10, 30

Włodzimierz Gruszczyński's Creations, Projections, Utopias ...

Summary

„Architecture creates a spirit, not a stone...” claimed Professor Włodzimierz Gruszczyński (1906–1973) – architect, painter, theorist of urban planning and architecture, professor of Cracow University of Technology. Two authors of this book: architect Wojciech Kosiński, a student and for many years Gruszczyński's close associate, and Tomasz Węclawowicz, an art historian and once architect and student of Gruszczyński, have prepared a brief overview of his master's architectural and painting work. This book was published on the occasion of the exhibition of Gruszczyński's drawings and watercolors, organized by authors, at present professors of the Faculty of Architecture and Fine Arts at the Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University.

Gruszczyński understood the history of art and the history of architecture as the history of the spirituality. The idea of *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, invented by Max Dvořák's of the so called Viennese school of art history, was promoted during his studies at the Faculty of Architecture of the Cracow Academy of Fine Arts in the mid-20s of the past century. Thanks to that, he combined the engineering pedantry with a completely avant-garde artistic visions and with neo-romantic dreaming.

He understood the architecture broadly, against the backdrop of the landscape and closely with the landscape – as an art of space formation, as a composite link between buildings and the natural environment and the quest for neo-regionalism, inspired mostly by nature.

He was known as the author of many projects and theoretical concepts of regional architecture, future architecture and a number of magnificent urban visions which were summed up by the *project of the city of future* in 1966.

He was an enthusiast of Le Corbusier and Ludwig Mies van der Rohe as well as Frank Lloyd Wright and Japanese metabolists e.g. Kenzo Tange. At the same time he loved the small scale

of regional chalets, chapels, field devices, and was able to illustrate an interplay of these contradictions.

The „architecture spirit“, however, was the most important, for it was a unique property, because it gave rise to the „emotion“. Although elusive and difficult to define precisely – it decides on the „truth of architecture“. He always underlined „The architecture and space this is what touches us“, In his designs of large carving-shaped buildings he used his own specific term: emotive architecture.

His character will be the subject of conversations and memories for many years, a symbol of creative passion, patriotism, dedication to the idea, symbol of the man who devoted his life to fighting for his Truth.

The book contains chapters discussing the beginning of his creative journey, his fascination with regional architecture and its transformation into monumental “emotive architecture”, sacral and small-scale objects, as well as his paintings. Gruszczyński practiced difficult watercolor technique. The theme was landscapes. These were a real syntheses, not mappings, memorized views. They draw attention to full of expression brush gestures and abstract colours of violet, grenade, red, black and white. Gruszczyński tried to paint only the space, where all direct allusions to nature were obliterated, and the rhythm of landscape remained alone. The open landscape was a great architecture for him, in addition only a real one. The right scenery for his architectural projection.