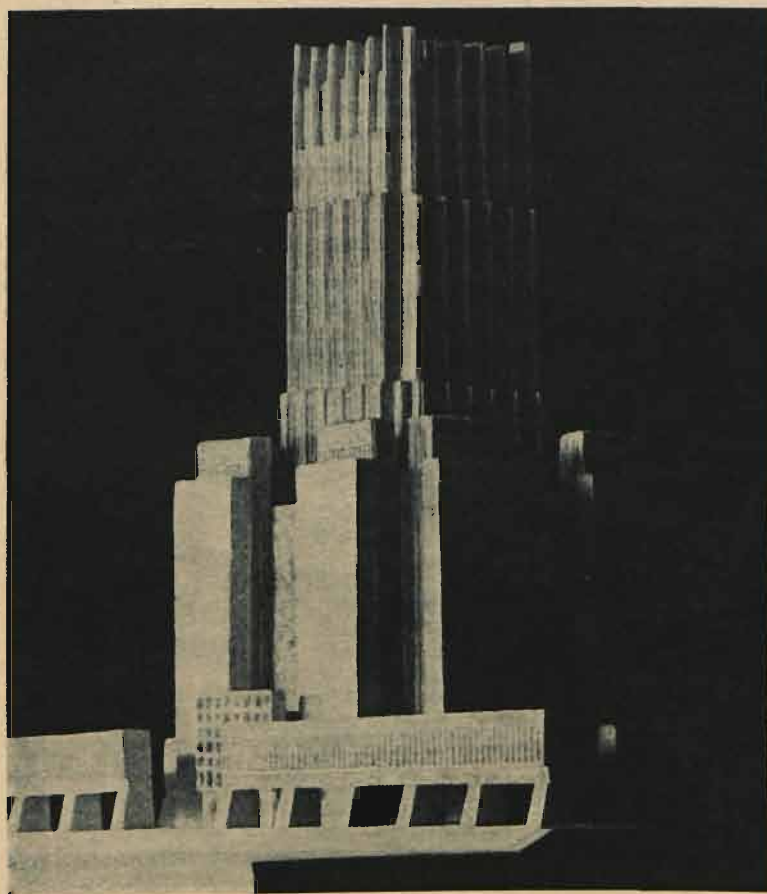


ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO



W A R S Z A W A
R O K X I V - 1 9 3 8

11-12

ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO

Miesięcznik ilustrowany—Wydawnictwo „Spółdzielni Wydawniczej Architektów Polskich” w Warszawie.

Zarząd S. W. A. P.: *prof. Aleksander Bojemski, arch. arch. Teodor Bursze, Stanisław Marzyński, Jan Najman. Zastępcy: arch. arch. Bohdan Guerquin, Stanisław Murczyński. Rada Nadzorcza S. W. A. P.: prof. Marian Lalewicz, arch. Tadeusz Nowakowski, arch. Zygmunt Wóycicki. Zastępcy: arch. Witold Matuszewski, arch. Gustaw Trzcziński.*

Redaktor: *Dr. inż. arch. Jan Zachwatowicz.*

Członkowie korespondenci: *arch. Kazimierz Dziewoński (Kraków), arch. Henryk Jasiński (Kraków).*
Adres Redakcji i Administracji: Warszawa, Wspólna 40, tel. 9-52-87. Konto czekowe P. K. O. 11026

T R E Ś Ć

„Architektura i Budownictwo” Nr 11—12

TADEUSZ FILIPCZAK — Rozważania pod pomni- kiem	314—358
ZYGMUNT SKIBNIEW- SKI, inż. arch. — Nowa wspaniała dzielnica	350—356
Prof. BOHDAN PNIEW- SKI, inż. arch. — Kościół Opatrzności Bożej w War- szawie	357—365
STANISŁAW JANKOW- SKI, inż. arch. — Kościół Opatrzności Bożej w War- szawie	357—365
Dr. PIOTR ŚLEDZIEW- SKI, STANISŁAW BU- KOWSKI, inż. arch. — O projekcie regulacji placu Katedralnego w Wilnie w związku z za- mierzoną budową pom- nika Pierwszego Mar- szałka Polski Józefa Pił- sudskiego	366—372
KAZIMIERZ KIENIE- WICZ — Problem Placu Katedralnego w Wilnie	373—375
STANISŁAW ZAMECZ- NIK — Czy park w Woli Żelazowej jest pomni- kiem Chopina	376—382
JERZY MÜNZER, arch. — Tradycja i racjonalizm w dzisiejszej architek- turze Italii	383—392
STANISŁAW GAŁĘZOW- SKI, JERZY PAŃKOW- SKI, inż. arch., inż. arch. — Gmach B. G. K. w Wilnie	393—395
ZBIGNIEW PUGET, JU- LIUSZ ŻÓRAWSKI, inż. arch., inż. arch. — Gmach P. K. O. w Wilnie	396—398
STANISŁAW MURCZYŃ- SKI, JERZY SOŁTAN, inż. arch., inż. arch. — Gmach Ubezpieczalni Społecznej w Wilnie	399—401
JANUSZ OSTROWSKI, inż. arch. — Wystawa: „War- szawa wczoraj dziś i ju- tro”	402—412
ZBIGNIEW CZECH, inż. arch. — Propaganda mia- sta	404—412
Konkurs na projekt pom- nika—kaplicy w Rarańczy Przegląd czasopism zagra- nicznych	413—415 415—418

S O M M A I R E

„Architecture et Bâtiment” Nr 11—12

TADEUSZ FILIPCZAK — Réflexions sous un mo- nument	344—358
ZYGMUNT SKIBNIEWSKI, inż. arch. — Un splendide cartier nouveau	350—356
Prof. BOHDAN PNIEW- SKI, inż. arch. — L'église de la Prévoyance de Dieu à Varsovie	357—365
STANISŁAW JANKOW- SKI, inż. arch. — Sur L'église de la Prévoyan- ce de Dieu à Varsovie	357—365
Dr. PIOTR ŚLEDZIEW- SKI, STANISŁAW BU- KOWSKI, inż. arch. — Sur le plan d'aménage- ment de la place de la cathédrale et sur le monu- ment projeté au premier Maréchal de Pologne Jo- seph Pilsudski à Wilno	366—372
KAZIMIERZ KIENIE- WICZ — Le problème de la place de la cathédra- le à Vilno	373—376
STANISŁAW ZAMECZ- NIK — Le parc de „Wola Żelazowa” est-il un monument à Chopin?	376—382
JERZY MÜNZER, arch. — Tradition et rationalisme dans l'architecture de l'Italie d'aujourd'hui	383—392
STANISŁAW GAŁĘZOW- SKI, JERZY PAŃKOW- SKI, inż. arch., inż. arch. — La Banque de l'économie nationale à Vilno	393—395
ZBIGNIEW PUGET, JU- LIUSZ ŻÓRAWSKI, inż. arch., inż. arch. — La Caise d'épargne postale à Vilno	396—398
STANISŁAW MURCZYŃ- SKI, JERZY SOŁTAN, inż. arch., inż. arch. — La Caisse de l'assistance Sociale à Vilno	399—401
JANUSZ OSTROWSKI, inż. arch. — L'exposition „Var- sovie de hier, d'aujourd- hui et de demain”	402—412
ZBIGNIEW CZECH, inż. arch. — Propagande d'une ville	404—412
Concours pour le projet d'un monument de la ba- taille de Rarańcza com- posé avec une chapelle	413—415
Revue des revues	415—418

I N H A L T

„Architektur und Baukunst” Nr 11—12

TADEUSZ FILIPCZAK — Gedanken unter einem Denkmal	344—358
ZYGMUNT SKIBNIEWSKI Inż. Arch. — Ein prächtiger neuer Stadtteil	350—356
Prof. BOHDAN PNIEW- SKI, Inż. Arch. — Die Vorsehungs Kirche in Warschau	357—365
STANISŁAW JANKOW- SKI, Inż. Arch. — Ueber die Vorsehungs Kirche in Warschau	357—365
Dr. PIOTR ŚLEDZIEW- SKI, STANISŁAW BU- KOWSKI, Inż. Arch. — Ueber den Bebauungs- plan vom Domplatz und dem geplanten Bau des Denkmals des ersten Marschalls Polens Jo- seph Pilsudski in Wilno	366—372
KAZIMIERZ KIENIE- WICZ — Das Problem des Domplatzes in Wilno	373—376
STANISŁAW ZAMECZ- NIK — Ist der Park von „Wola Żelazowa” ein Denkmal von Chopin?	376—382
JERZY MÜNZER, arch. — Tradition und Rational- ismus in der heutigen Architektur von Italien	383—392
STANISŁAW GAŁĘZOW- SKI, JERZY PAŃKOW- SKI, Inż. Arch. Inż. Arch. — Das Gebäude der Landwirtschaftsbank in Wilno	393—395
ZBIGNIEW PUGET, JU- LIUSZ ŻÓRAWSKI, Inż. Arch. Inż. Arch. — Das Gebäude der Postspar- kasse in Wilno	396—398
STANISŁAW MURCZYŃ- SKI, JERZY SOŁTAN, Inż. Arch. Inż. Arch. — Das Gebäude der Kran- kenkasse in Wilno	399—401
JANUSZ OSTROWSKI Inż. Arch. — Die Ausstellung „Warschau gestern, heu- te und morgen”	402—412
ZBIGNIEW CZECH, Inż. Arch. — Propaganda einer Stadt	404—412
Wettbewerb für ein Denk- mal Kapelle der Schlacht bei Rarańcza	413—415
Zeitschriftenschau	415—418

Zeszyt redagowany przy współpracy Tadeusza Filipczaka.

ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

WARSZAWA 1938.

ROK XIV. NR. 11—12.



fol. Foto-Plat

C m e n t a r z n a R o s s i e w W i l n i e
P r o j . P r o f . W o j c i e c h J a s t r z ę b o w s k i



K a p l i c z k a w g ó r a c h fot. Foto-Plat

ROZWAŻANIA POD POMNIKIEM

Odkrywanie w temacie pomnika prawd obiektywnych wiąże się z odpowiedzialnością i zbyt mozolnym trudem. Wysiłki w tych rzeczach powinny pokrywać odpowiednie kwalifikacje i gruntowne wiadomości, a na to musiałoby być stać autora. Właściwie praca taka i w architektonicznej warsztatowej twórczości nie na wiele by się przydała, bo kto do tych celów posługuje się referencjami, wydedukowanymi na podstawie encyklopedycznych określeń, czy umiejętności z zakresu historii sztuki... Kto wie poza tym, czy dotychczasowych plastycznych definicji pomnika nie należałoby poddać gruntownej rewizji — tak w związku z przekształcaniem się form myślowych, jak z przeobrażeniami w dziedzinie plastyki — rzeźbie, architekturze i urbanistyce. Wszelkie zapładniające sugestie, wyprowadzone z nieaktualnych już dziś przesłanek, mogłyby obciążać dziedzicznie myśl twórczą, — której konkretnych form w najbliższym czasie należy się spodziewać. Brakowi ich towarzyszą bardzo znamienne w tych razach symptomy — tendencja do wyrażania bogactwa treści pomnikowej w nadnaturalnych, pozbawionych wyrazu, rozmiarach. Są to wielkie, nieopanowane gesty, towarzyszące zawsze nieumiejętności swobodnego wyrażania myśli. Zastąpić je należy właściwą formą, wynikłą z głębokiej kultury i towarzyszących jej kategorii myślowych...

Pomnik spotkam na drodze jak obcego człowieka. Zaskakuje swoistymi cechami abstrakcji naszą samotność w samym nieraz środku jej „celowych“ rozważań o codziennych troskach. Przechodzę koło nieznanego, chwytam jego ogólną, zupełnie indywidualną sylwetę i z udzielającym się, męczącym niepokojem medopowiedzianych prawd idę dalej... Wróćcę jednak. Nawiążę z pomnikiem kontakt. Może uda mi się przyswoić coś z jego tajemnic...

Przygodnie spotkany znajomy był z piaskowca, reprezentował swą formą dosyć przeciętną wymowę plastyczną. Postacią jakiegoś jegomościa na postumencie kierował zgaszone światło kamiennych oczu gdzieś daleko, nie kontaktując zupełnie z otoczeniem. Robił wrażenie patrzącego za odeszłym pociągiem, znaczącym już tylko dalekim echem sygnału i ledwo widzialnym dymem swą obecność za horyzontem. Lapidarny napis określał fakt, do którego pomnik nawiązywał — istniał on istotnie poza horyzontami naszej rzeczywistości. Nie mniej pomnik nie traci przez to związków — zresztą trudnych do określenia — z naszymi aktualnymi stanami wewnętrznymi. Staje się nawet bardziej interesujący. Budzi pewne refleksje i skojarzeniem, rozszerzając ich zasięg na światy inne, których jakby był ideowym wysłannikiem. Nie odkrywa przed naszą świadomością tajemnic tych światów.

Pośredniczy między nami, a czymś, co właściwie choć niedostępne, nie jest nam obce, a nawet jakby nas dotyczyło... Robi wrażenie banknota, fikcją swej wartości reprezentującego niewidzialne dobra... czy może obcej łzy, łączącej nas z przeżyciem jej właściciela.

Charakter budowy wskazywał na to, że stawiający ten pomnik nie budowali go na własny użytek. Przeznaczony był, jak i sytuacja na to wskazywała do oglądania go przez tych, którzy przechodzili obok, przechodzą, lub będą przechodzili...

Był jakimś natrętnym zwierzeniem rzuconym złośliwie apatii przechodnia...

Ludzie mają skłonność do zwierzeń. Aplikują je bliżnim bezpośrednio, lub rozpowszechniają przy pomocy znaków. Serce wycięte na ławce w parku — piramidy, dzienniczek pensjonarski — Psalmi Dawida, oto skala form i środków, którymi człowiek wyraża swoje przeżycia. Jest to w gruncie rzeczy kupa gruzów, plik papierów — jak kto chce, lub właśnie skarbnica tych łez, które nieme, spływając po policzku dają znak dyskretny, że wewnętrzny triumf odnosi: radość, ból, zwycięstwo lub upadek... łzawi człowiek, ludzie, narody, ludzkość... Zwierzają się sobie epoki. Obiaw stary, powszechny naturalny...



fot. Foto-Plat



Kolumna Zygmunta na Placu Zamkowym i pomnik ks. Józefa Poniatowskiego przed Sztabem na Placu Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie

Pomnik jest naturalnym, fizycznym wyrazem, związanym z ludzkimi przeżyciami: indywidualnymi i zbiorowymi. Źródłem jego są, towarzyszące tym przeżyciom stany wewnętrzne człowieka, których nadmiar, przelewając się przez brzegi równowagi psychicznej materializuje się w przeróżnych formach. W czasach kiedy artysta nie reprezentował jeszcze zaspakajania potrzeb życia ludzkiego w zakresie sztuki, żołnierze sami w swych kołpakach znosili ziemię na kopiec, kurhan, mogiłę swego wodza. Potem obowiązek zadość uczynienia tej potrzeby spadł na fachowców - specjalistów, którzy powodowani mniej lub więcej zawodowymi, artystycznymi ambicjami — stawiali pomniki. Interesującym byłoby rozwinięcie zagadnienia krystalizowania się pewnych zdarzeń i związanych z nimi przeżyć ludzkich w formy materialne oraz przekazywanie ich innym ludziom czy pokoleniom. Poza tym interesujące byłyby drogi wydobywania z tych form walorów sztuki, które cechami trwałych wartości emocjonalnych podtrzymują intencję uwieczniania przeżyć ludzi, którzy pomnik stawiali.

Szczupłość miejsca i bogactwo tematu nie pozwala na rozwinięcie go w sposób wyczerpujący. Sądzę jednak, że podstawą tych zjawisk są pewne zupełnie subiektywne poglądy, w tym wypadku artysty stawiającego pomnik, na poszczególne zagadnienia składowe. Poglądy te jednak oparte o oczywistość założeń, logikę i konsekwencję ich wyrażenia oraz o właściwe kategorie absorbcyjne umysłu ludzkiego powinny trafić do przekonania otoczenia, o ile ono reprezentuje dostatecznie elastyczny, kulturalny poziom. A sprawa operowania przez artystę pojęciami i faktami, przy wyobraźności ludzkiej, jako jedynym czynnikiem zespalającym, jest dosyć skomplikowana. Bo fakt, wzięty w pełnym oderwaniu od innych, zamyka w sobie nieraz bogatą i interesującą treść stanowiącą o jego obiektywnym przebiegu. Odniesiony jednak do zespołowego sensu innych zdarzeń, składających się na pojęcie obszerniejsze, staje się jednym z gestów. Istota tych gestów tkwi raczej we wzajemnym pokrewieństwie, wynikającym z jedności pojęcia na które się składają, niż w samym procesie ich bycia. Odwrotnie — wmontowanie takiego czy innego frazesu w jakiś wypadek nie wpływa zupełnie na jego istotny przebieg. Z chwilą jednak, gdy frazes ten jest środkiem zaczepienia z innymi zdarzeniami, gdy jest ideową więzią, zespalającą te zdarzenia w szersze pojęcie, staje się elementem organicznym tego pojęcia, staje się niezbędnym.

Bardzo często to, co w realnym życiu jest kłamstwem, grzeszącym przeciwko etyce prawdy w poetyckich skojarzeniach staje się prawdą psychologiczną, rzeczywistością z dziedziny wyobrażeń, które przecież w każdym człowieku istnieją.

Ta elastyczność pojęć i zjawisk zależna od zespołu w jakim występują, pozwala na uzyskiwanie różnych osiągnięć przy pomocy tych samych środków. Tego rodzaju możliwości stają się niecodzowne przy określaniu pojęć złożonych, analizowaniu lub syntetyzowaniu zjawisk oraz przy nadawaniu pojęciom subtelności walorów uczuciowych. Ta sama elastyczność ułatwia przygotowanie materiału treściowego do zdefiniowania go w konkretnych formach materialnych i przekazania przy pomocy zmysłów świadomości innych ludzi. Zjawisko to z kolei znajduje swój wyraz w zupełnie nieskomplikowanym, raczej umownym znakowaniu pojęć oraz w ewentualnej możliwości wyrażania swych przekonań za pośrednictwem środków wchodzących w zakres sztuki. W związku z tym i zwierzenia ludzkie rozpowszechniają się albo prostymi informacyjnymi środkami, albo za pomocą uzupełniających je form, w których wysiłek informatora idzie w kierunku określenia samego zjawiska i związanych z nim przeżyć oraz wykazania związków tego zjawiska z ideą ogólniejszą. Względnie doniosłość faktu, wyrażonego często życiem człowieka, każe się materializować w bardziej złożonej formie architektonicznej lub nawet urbanistycznej. Stąd na szlakach naszych dróg spotykamy: proste kamienie z napisami, znaki, kryże, kopce, kurhany, mogiły, pomniki, grobowce, mauzolea, bramy, świątynie, założenia urbanistyczne itp.

Obiekty te z małymi wyjątkami łączą się z ludzkim imieniem i nazwiskiem. Postać ludzką spotykamy niejednokrotnie jako partię dominującą lub fragment ich kompozycji. Często pojęcie oderwane reprezentuje człowiek lub zespół ludzki. Nawet Bóg ulega personifikacji. Zjawisko jest bardzo znamienne. Ludzkość przy pomocy człowieka cechuje swoje przeżycia, nadając im tą drogą zupełnie swoisty wyraz, w człowieku znajduje reprezentanta niematerialnych wartości tych przeżyć, ludzką indywidualnością wymierza jak metrem te wartości, przekazując je — w ten sposób oszacowane — innym pokoleniom, czasem, Bogu.



Pomnik Fryderyka Chopina w nocnym oświetleniu

lot. Cz. Olszewski



fol. Cz. Olszewski

Pomnik Generała Józefa Sowińskiego
w parku na Woli w Warszawie.
Arch. rzeźb. prof. Tadeusz Breyer

Subtelność skali ludzkiej specjalnie nadaje się do precyzji szacowania, tym bardziej, że człowiek jest najbardziej konwencjonalnym znakiem między ludźmi niezależnie od czasu i miejsca. Pokrywa swą fizyczną postacią takie wartości, jakie zdołał sam w ciągu swego życia stworzyć, darząc nimi niejednokrotnie naród, ludzi, ludzkość — stąd pewnie może reprezentować dobra ogólne...

Udział architektury w uzewnętrznianiu ludzkich przeżyć jest bardzo znaczny. Począwszy od ustawienia kamienia w krajobrazie z myślą o nawiązaniu go do otaczającej przestrzeni, aż do problemów pomnikowej monumentalności chociażby aktualnej u nas obecnie Dzielnicy Marszałka, architektura służy do uprzyśtępnienia pomnika tym, dla których został przeznaczony. Stawia go w zespole innych obiektów z myślą o ich wzajemnej organizacji i o miejscu jakie w niej powinien zająć obiekt pomnikowy ze względu na swoją treść i formę.

Trudno byłoby omawiać kano-ny, postulaty czy zasady kierujące architektonicznym rozwiązywaniem zagadnień pomnikowych. Najlepszą receptą na to jak i na wszelkie inne architektoniczne problemy jest: wrażliwość architekta, trafne kojarzenie i równoważenie elementów w zespole oraz osobista kultura i inteligencja.

W pracy architektonicznej wyżej wymienione czynniki nie występują w oderwaniu. Opierają się o równoczesne idee, formy życiowe i możliwości techniczne. Architektura wynika ze wzajemnego współdziałania tych pierwiastków w pracy twórczej, mających swoje źródło w formach otaczającego ją współczesnie życia, staje się w przestrzennych formach definicją tego życia. Nosi cechy zasadniczej, ludzkiej postawy psychicznej, wynikłej z układu czynników, mających w danym czasie bezpośredni wpływ na mechanizm życiowy. Zgodnie z naturalnym charakterem tego zjawiska, określonego może tutaj zbyt ogólnie, i pomnik, (pozbawiony, oczywiście, tendencji naśladowania obcej gwary) nawiązujący treścią do odległych niejednokrotnie faktów i wspomnień w formie będzie zawsze „mową“ swego czasu. Będzie określał myśl, płynącą ze źródeł i nastrojów aktualnej w tym czasie „filozofii życiowej“.

Specjalny rodzaj pomników stanowią „Stare Miasta“ — historyczne

dokumenty przeżyć naszych dziadów. Architektoniczna formuła życia, które już minęło, ale które zawsze odradza się w nas, ilekroć wsłuchujemy się w tę kamienną opowieść, dawnych epok. Inni ludzie — podobnie nam — karczowali na tych miejscach dni powszednie, wykorzystując teren dla własnych życiowych celów. Świadczenia ich bytności w każdym czasie są skalą porównawczą dla naszych osiągnięć, dowodem, że swoim życiem kontynuujemy nieprzerwany ciąg łańcucha czasów, z których każdy mimo swych odrębnych ambitnych zdobyczy jest pośrednikiem między tym co był i tym co będzie. A każdy reprezentuje to, na co go stać...

I my zostawimy kamień, na którym przyszłe pokolenia będą odczytywały nasze oblicze. Zarys tego oblicza wytrawiamy dzisiaj naszą twórczą myślą...

Dwadzieścia lat upłynęło od chwili, kiedy z wybrakowanym narzędziem po zaborcach stanęliśmy na ruinie naszej dawnej niezależności. Wysiłkiem dwudziestu lat podnieśliśmy powalone zręby, umocniliśmy i — dorównaliśmy sąsiadom. Przez lat dwadzieścia dawaliśmy, każdy na swym odcinku, świadectwa wysiłków. Dotyczyły one przede wszystkim ugruntowania bytu materialnego i przygotowania środków technicznych dla dalszego swobodnego rozwoju społecznego organizmu — takie też w związku z tym nosiły znamiona.

Dziś przyszedł czas uprzątnąć izbę i powiesić obrazy. Nowe potrzeby wywołały uzupełnienie pewnych środków na warsztacie i pewnej zmiany nastawienia psychicznego. Nie jest to powodem do wewnętrznego podniecenia. Na zakręcie życiowym należy zgodzić z zasadą: zdwoić czujność i uspokoić nerwy...

Architektura, biorąca wydatnie udział w pracy 20-lecia, w nowym etapie wysuwa się na czoło czynników decydujących o rezultacie wysiłków i zamierzeń. Odpowiedzial-

ność jest znaczna. Rozsądna ocena sytuacji konieczna. Nie sądzę jednak, żeby to było ponad siły polskich architektów — dać właściwy wyraz naszym wspólnym ambitnym zamierzeniom.

TADEUSZ FILIPCZAK.

Pomnik Wojciecha Bogusławskiego na Placu Teatralnym w Warszawie
Art. rzeźb. Jan Szczepkowski

161. Cz. Olszewski





Plan orientacyjny dzielnicy Marszałka Piłsudskiego

1 : 50000

N O W A W S P A N I A Ł A D Z I E L N I C A

Dziwnym zbiegiem okoliczności posiadamy w historii Warszawy, na ogół raczej zmarnowanej pod względem urbanistycznego rozwoju, wydarzenie, które stawia nasze miasto w rzędzie szczęśliwych stolic Europy.

W pobliżu centrum miasta, zachował się niezabudowany potężny szmat terenu. Ćwiczone tam z jednej strony wyścigowe folbluty, a z drugiej żołnierzy carskich. Z czasem miejsce tych ostatnich zajęły triumfalnie wolne polskie samoloty.

W rezultacie leżą dziś tuż prawie u bram Warszawskiej City ogromne pola, porośnięte trawą, wolne od zabudowy, nierozparcelowane i należące w całości do wielkich instytucyj.

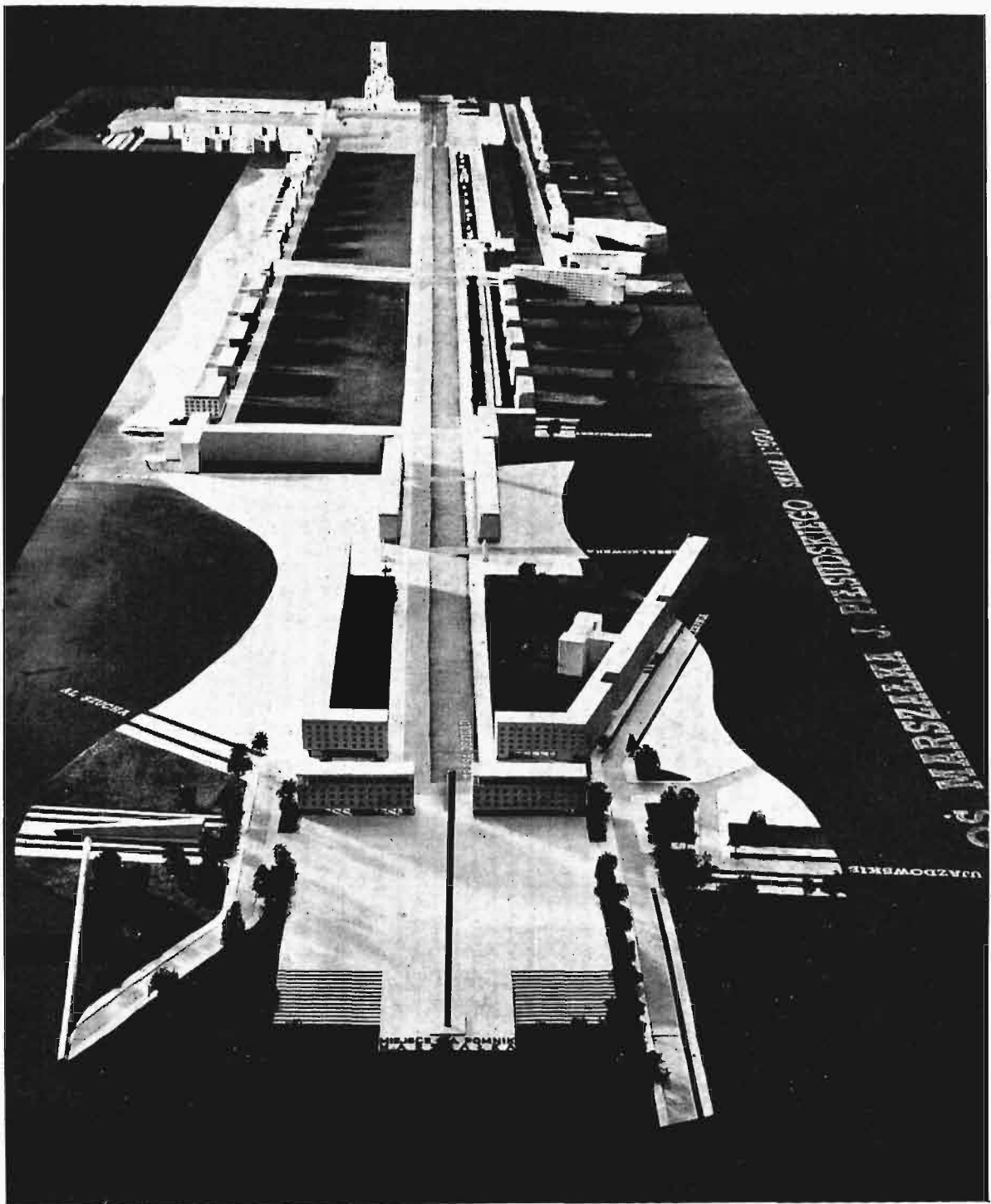
Wypadek z nieprawdziwego zdarzenia!

Zarówno w Polsce jak na całym świecie urbaniści i miasta walcą dziś ciężko, a nieraz bezskutecznie o każdą piędź ziemi, pokrajanej w plasterki prywatnych, wyspekulowanych parcel. Tymczasem nasza stolica owa tak bardzo pokaleczona przez długie lata własnego samonierządu Warszawa, otrzymuje na dwudziestolecie Dni Listopadowych prezent wspaniały — wolne pola Mokotowskie.

Spośród wielu, niewyzyskanych, niestety, okoliczności jest to chyba ostatnia okazja zrealizowania wielkiej współczesnej koncepcji urbanistycznej w Warszawie.

Okazji tym razem nie pominięto. Od kilku lat tworzy Warszawa, już dawniej pomyślaną w ogólnym zarysie nową monumentalną dzielnicę. Niezwykła jest symbolika ideowa, która przyświeca tym historycznym poczynaniom. Mamy upamiętnić w plastycznych formach wielkiego architektonicznego założenia potężny moment 'Dziejów Polski, uwiecznić legendę najpiękniejszej Postaci. Jakże niepospolite są za tym przesłanki duchowe owych poczyniń. Jak bardzo odpowiedzialne zadanie stoi przed Władzami Państwa i Miasta, przed całym pokoleniem architektów i urbanistów.

Powstawaniu nowej Dzielnicy towarzyszą okoliczności raczej pomyślne. Bez niepokoju obserwujemy stopniowe opóźnienie w udostępnieniu terenów pod zabudowę. Pozwala to przypuszczać, że będą uwzględnione wyniki przykrych lekcyj, jakie dały nam, pośpiesznie już

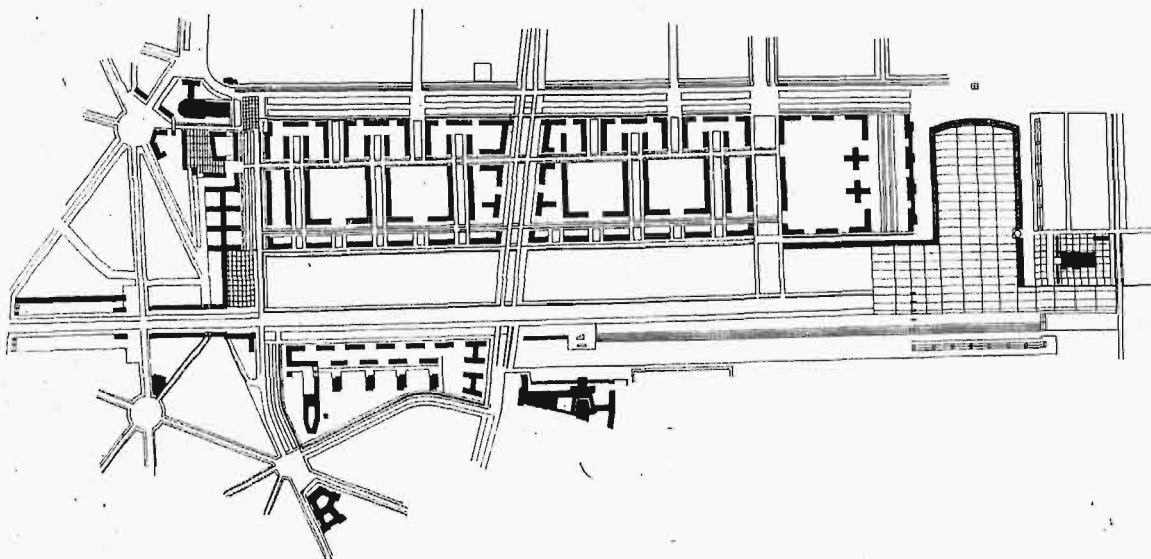


Model dzielnicy Marszałka Piłsudskiego . fot. Z. Tomaszewska

w czasach powojennych zrealizowane dzielnice Żoliborza, Grochowa, Saskiej Kępy, Czerniakowa, Wierzbna, Ochoty... Nie powtórzy się dzika rozbudowa, za którą nie nadążały plany regulacyjne. Wiemy jak to przychodziły one do głosu w momencie, kiedy prywatna spekulacja terenowo - budowlana zdążyła już udławić możliwości zdrowego rozwoju młodzieżowej dzielnicy czy osiedla.

Nowa szkoła urbanistyki polskiej, kształtowana dziś bezsprzecznie na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej zdążyła już znacznie pogłębić upodobania i poglądy.

Tragedia rozbudowy Gdyni (w stylu mniej więcej Grochowa), tragedia owych „plam na słońcu“ powinna była przeorać głęboko duszę młodego polskiego urbanisty.



Rzut poziomy dzielnicy

1 : 20000

Dzięki akcji propagandowej, prowadzonej np. przez Władze Warszawy, porozumienie w nieodzowności planowej gospodarki budowlanej dociera dziś do coraz szerszych środowisk urzędowych i prywatnych. Te i inne przejawy wskazują raczej na to, że w racjonalnym ujęciu sprawy urbanistycznej powinno być obecnie mniej trudności niż dotychczas, zarówno ze strony władz jak architektów i prywatnego klienta.

Plan nowej Dzielnicy rozwija się konsekwentnie. Rzucono ideę. Przeprowadzono konkurs powszechny. Materiał konkursowy poszedł na warsztat osobnego biura studiów. Pracę owego biura słusznie oparto o najwybitniejszych urbanistów Regionu Stołecznego, w którego skład weszli również niektórzy laureaci konkursu. Pozwoliło to zapewne rozwiązać główną siatkę planu dzielnicy w harmonii z układem tzw. Wielkiej Warszawy. Wytyczne i generalny szkielet komunikacji jest prawidłowy. (Martwe, oczywiście, pozostały nadal niektóre przeguby, owe szczególnie trudne „place“, jak Rozdroże, czy wlot Alei Batorego przy ul. Puławskiej).

Pomysły urbanistyczne i architektoniczne opracowania Dzielnicy zaproponowane w owym czasie przez Biuro Studiów stały na wysokim poziomie i stanowią do dziś najwłaściwszą podstawę projektu. Pracami Biura kierował wówczas architekt Chmielewski, niezmordowany entuzjasta i inicjator z zakresu urbanistyki, planowania regionalnego i krajowego.

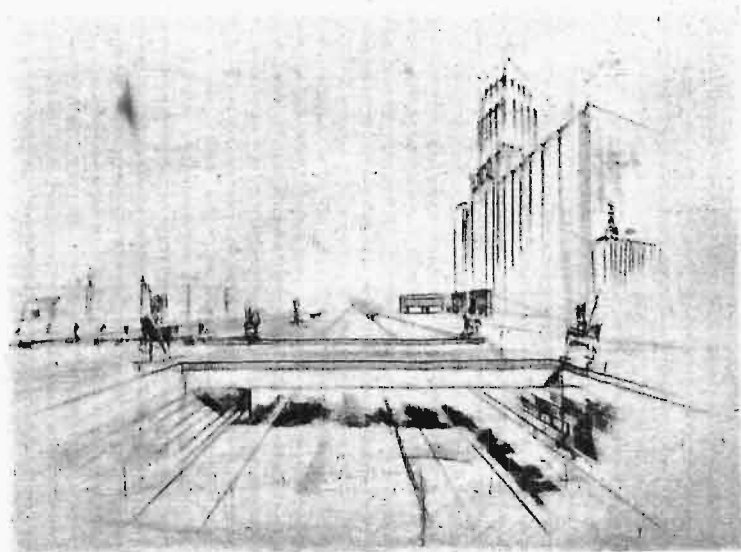
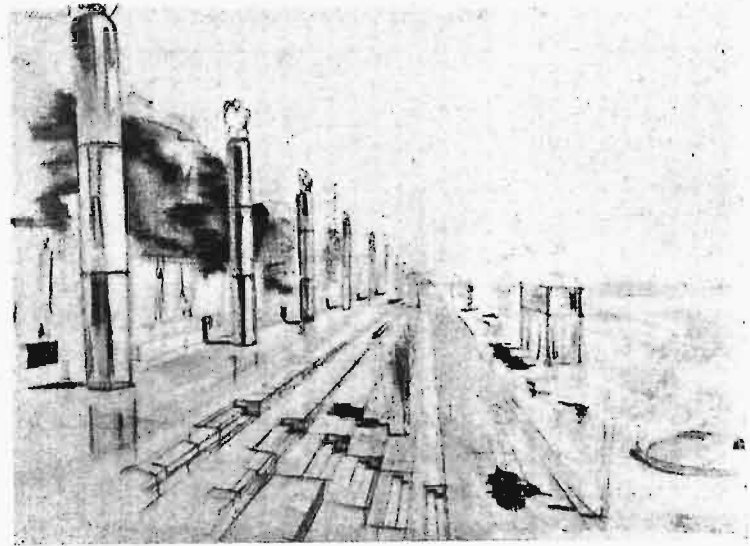
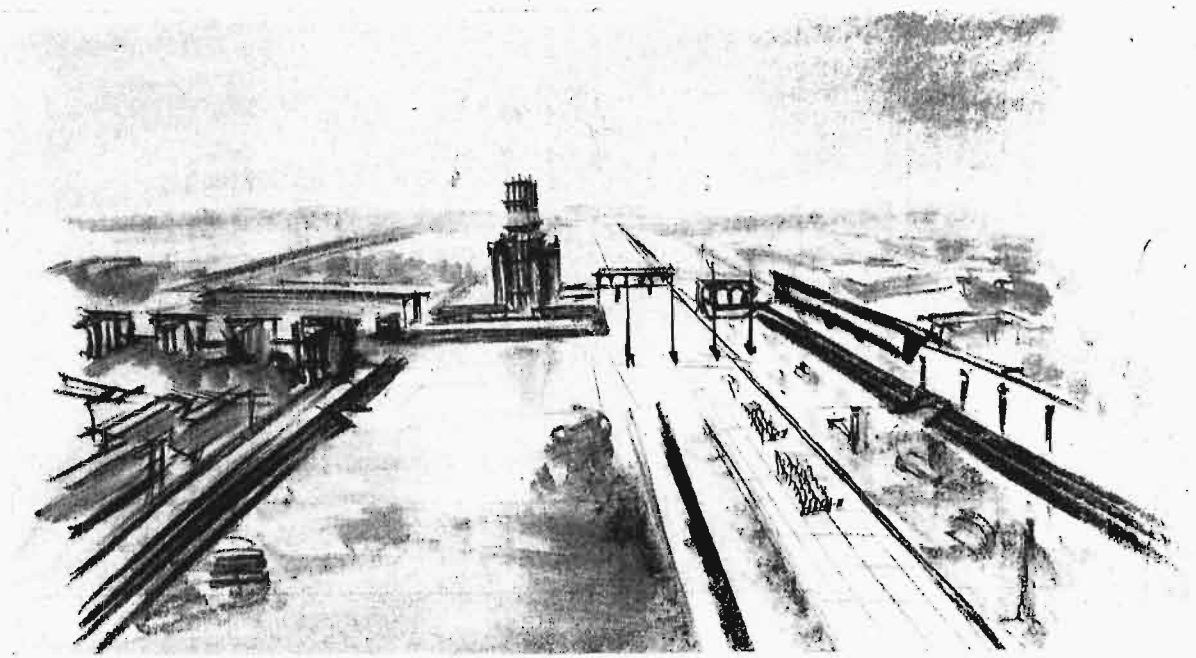
Z czasem opracowywanie planów szczegółowych przejęła pracownia Biura Regulacji. Pracownia ta pogłębiła znacznie studia i plany w następnym, konsekwentnie ustawionym etapie projektu.

Znając mocny dynamizm działalności dzisiejszej Warszawy, nikt nie wątpi, że sił i zapału do realizacji projektów nie zbraknie. Katastrofą byłoby jednak przypuszczenie, że trudy dobiegają już końca, że z chwilą gdy są plany i obliczenia wystarczy tylko otworzyć dostęp do budowania, a nowa dzielnica zacznie pięknie wyrastać z dziewiczych terenów.

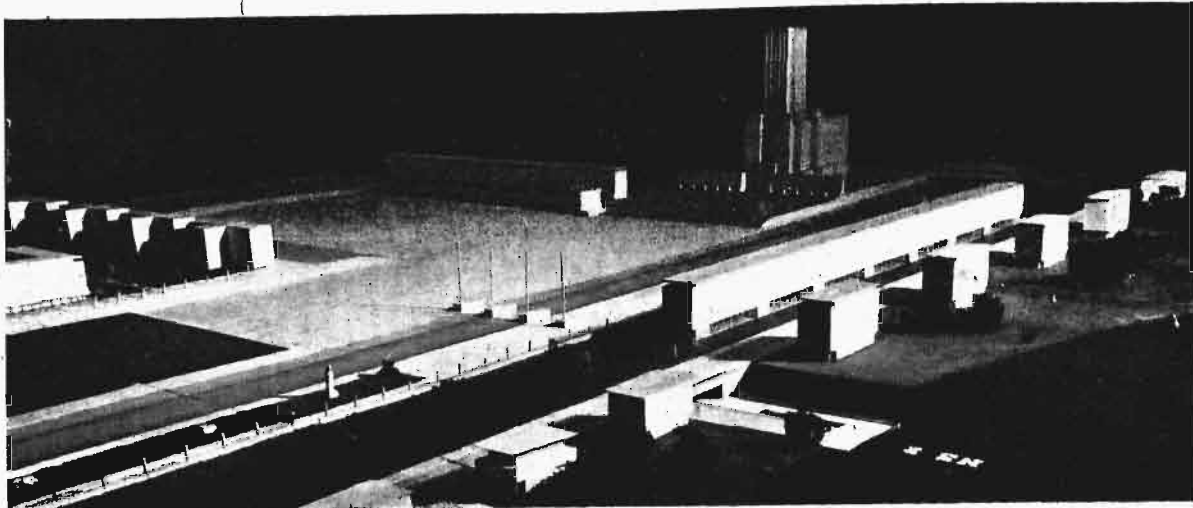
Dziś właśnie musimy sobie powiedzieć ważne słowa, bez których cały ogromny wysiłek może się rozsypać jak drobny bilon.

Najprawidłowszy plan urbanistyczny jest tylko płaskim, graficznym programem, dopóki nie zakwitnie koncepcja przestrzenna. Idea architektoniczna i to idea w skali największej musi przewodzić. Oczywiście, że statystyczne programy i przewidywania, że regulacja ruchu, że opinie techniczne i hasła społeczne, formuły higieny i obronności to czynniki podstawowe, których pominąć w planowaniu niepodobna. A jednak zachowując nawet wszystkie owe warunki moglibyśmy się znaleźć w obliczu powstania nowego Grochowa, czy Saskiej Kępy, jeśli zlekceważymy moment kompozycji architektonicznej.

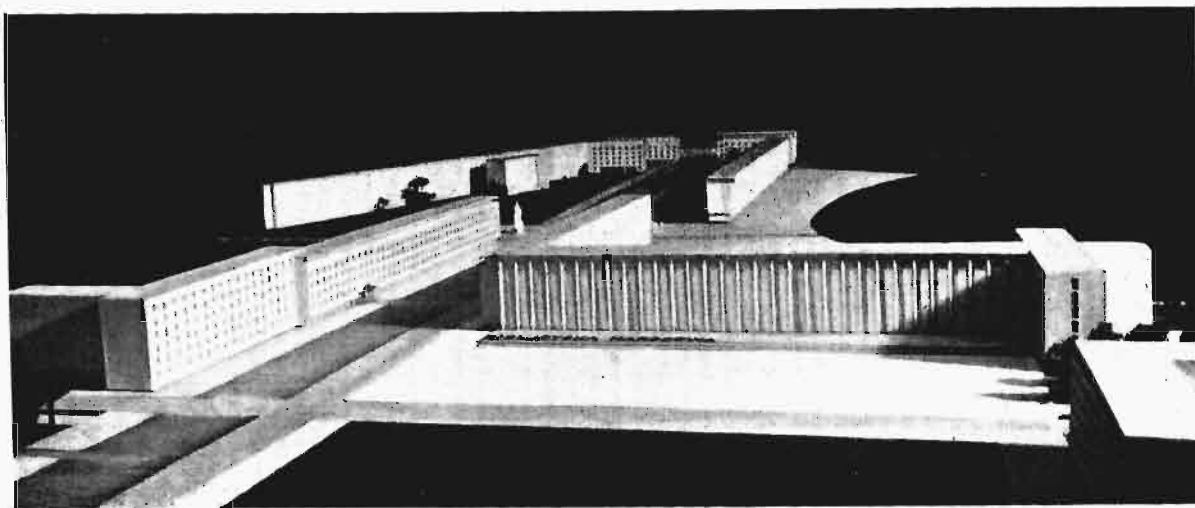
Intencje Miasta są jak najlepsze i w tej dziedzinie. Słusznie ubiegłego lata zdjęto na chwilę plany nowej dzielnicy z urzędowych rysownic i przeniesiono je do pracowni architekta.



Szkice autora projektu:
Kościół Opatrzności
Bożej i plac rewii
trybuny na placu rewii
skrzyżowanie arterii NS 2
z Aleją Marszałka Piłsudskiego



F r a g m e n t d z i e l n i c y z K o ś c i o ł e m O p a t r z n o ś c i i F o r u m



F r a g m e n t d z i e l n i c y z g m a c h e m B i b l i o t e k i N a r o d o w e j

Wybór padł konsekwentnie na autora projektu Świątyni Opatrzności Bożej. Gmach ów ma odegrać rolę kulminacyjnego akcentu plastycznego w dzielnicy. Reżyseria architektury całego widowiska należy się za tym sprawiedliwie prof. Pniewskiemu. Wyniki wydają się potwierdzać to przypuszczenie w całości.

Dziś mianowicie istnieje już monumentalna, a bardzo świeża koncepcja sytuacji Kościoła i Forum.

Gmach, który ma być raczej pomnikiem spełnienia narodowego ślubu, aniżeli wotywną świątynią, optycznie zamyka otwartą przestrzeń Alei Piłsudskiego. Jednocześnie nie knebluje ruchu, nie stoi na ulicy. Z osi tej przyszłej arterii oglądać będziemy spiętrzony monument w lekkim, pozbawionym banalności skręceniu perspektywicznym. Jednocześnie ze środka pasa zieleni, a więc z osi ruchu pieszych sylweta wieżowa ukaże się nam frontalnie.

Najbliższe otoczenie kościoła, a więc forum—obszerny wielopoziomowy plac przestrzennie otwarty już w szkicowym ujęciu posiada cechy rozmachu i prostoty. Bardzo ładnie zaprojektowano ustawienie baptysterium — drobnej rotundy o zwartej samodzielnej formie. Jest to wolnostojący u stóp świątyni akcent plastyczny, który m. in. nada przez porównawczą grę mas skalę całości układu.

Prowadzić będzie do owego zespołu przyszła Aleja Piłsudskiego. Ogromna długość tej największej osi reprezentacyjnej Warszawy, wymaga zastosowania odpowiednio potężnego przekroju poprzecznego.

Bardzo interesująco zapowiada się jednostronne rozszerzenie trasy przez pas zieleni. Oparty z jednej strony o ścianę projektowanej Biblioteki, a z drugiej o sylwetę świątyni, jest nieodzowną częścią założenia. Bez tej partii sama aleja stałaby się jedną z ulic, prostopadłych do arterii N. S. Wymiary owego zielonego pobocza potraktowano może zbyt oszczędnie, nie przekraczając skali np. Avenue Foch w Paryżu.

Projekt tej zachodniej części Dzielnicy jest niepowszednim przykładem z dziedziny urbanistyki. Baczycie należy pilnie by przez typowe korekty i komisyjne przecinania nie przejść na taniznę jeszcze jednej ulicy miejskiej, szczelnie i ponuro obudowanej. Musimy sobie powiedzieć szczerze, że przeżywamy okres architektonicznego impasu. Jedyne pewnym elementem przestrzennym jest „zabudowa“ zielona. Drzewa, trawniki... Wśród nich budynki luźno stojące i cokolwiek schowane, (z wyjątkiem może kilku monumentalnych gmachów). Przy szlachetnym opracowaniu detalu samej ulicy, nie uduszą one daj Boże świeżości projektu zachodniego odcinka pomnikowej alei.

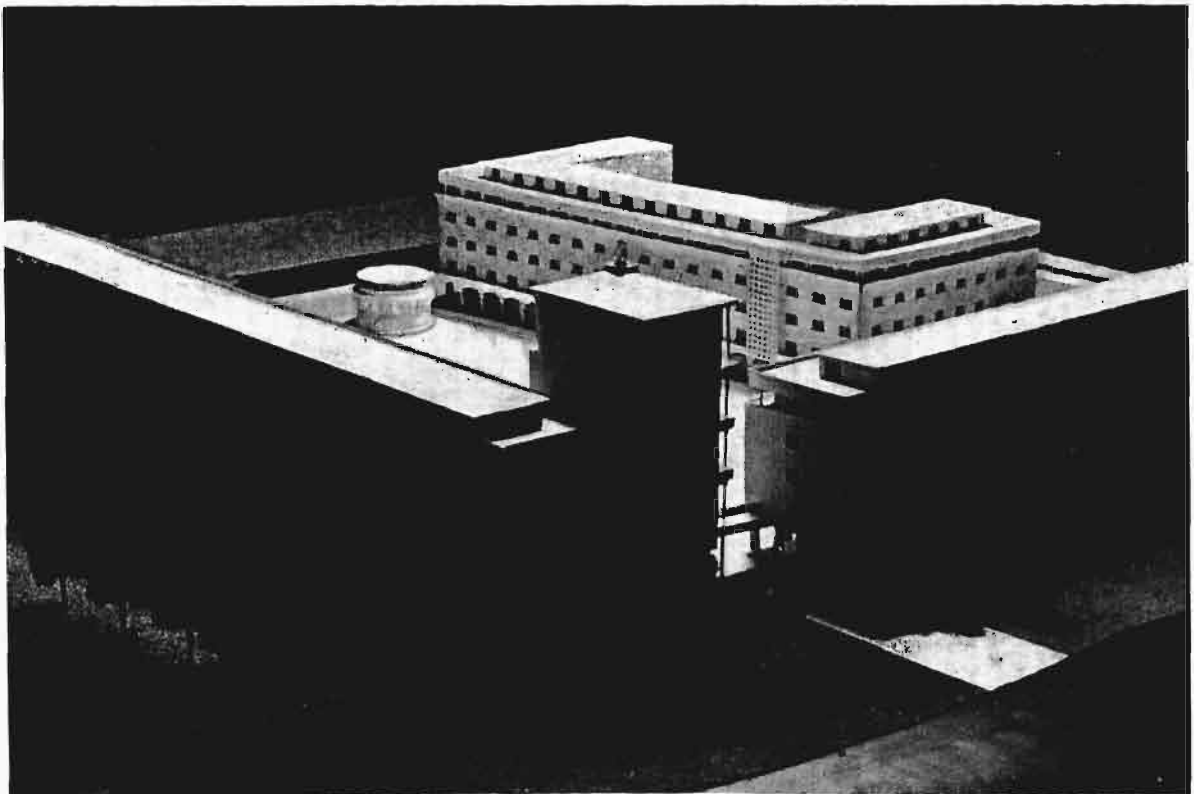
Część wschodnia w okolicach Placu Zbawiciela i Ministerstwa Spraw Wojskowych, a przede wszystkim samo Rozdroże pozostaje jeszcze ciągle nierozwiązane.

Zdajemy sobie sprawę, że wszystko co tam dotychczas zaprojektowano z zakresu urbanistyki, architektury i rzeźby — to nawet nie preludium do kompozycji pomnika Józefa Piłsudskiego.

Sytuacja jest rzeczywiście trudna. Najpilniejszą wydaje się dziś sprawa emigracji Szpitala Ujazdowskiego i otworzenia terenów położonych dokoła Zameczku Księżąt Mazowieckich aż po Skarpę. (Otworzenie rozumiem, oczywiście, przez wyburzenie budynków z pozostawieniem starodrzewia).

Pozwoliłoby to zacząć „przymierzanie“ pomysłów na miejscu, w przestrzeni. Układ kierunków ulic i zabudowy jest bowiem przy Rozdrożu tak niefortunnie sztuczny, że prawidłowy plan i bryła nie urodzi się chyba ani na rysownicy, ani w modelarni.

F r a g m e n t d z i e l n i c y . K o m p l e k s g m a c h ó w T . K . M



Złośliwy los, a raczej bezmyślność ludzka doprowadziły do jakiegoś urbanistycznego paradoksu, drogą ustawicznego odwracania się tyłem w stronę Powiśla. W rezultacie każde zbliżenie się do owej, wymarzonej dziś Skarpy staje się bolesnym zawodem naturalnych aspiracji. Boć gdyby nie zaprzepaszczenie Dolnej Warszawy (przez np. dzikie zabudowanie okolic Kanału Piaseczyńskiego) cała Nowa Pomnikowa Dzielnica znalazła by się prawdopodobnie gdzieś na naturalnej różnicy poziomów terenowych i w promieniu naturalnych dalekosiężnych perspektyw widokowych. Niepotrzebne by było sypanie sztucznych tarasów nad Polem Marsowym, albo ciężkie wiercenie wykopów...

Ale stało się. Już nie pora roztkliwiać się nad zmarnowaniem skarbów, które ofiarowywała bezpłatnie głupim ludziom naturalna sytuacja Warszawy. Nie pora na defetyzm załamywania rąk. Trzeba zacisnąć zęby i według najlepszej woli zabudować nową monumentalną Warszawę na szerokiej płaszczyźnie Mokotowskiej, cudem prawie ocalonej.

Tym bardziej jednak baczność. Dziś, jutro rozplanowane mądrze tereny dostaną się do rąk rozmaitych instytucji i różnych obywateli. Nie łudźmy się. Puszczone będą w ruch wszelkie gry i sposoby spekulacji, wszelkie podejścia i obejścia, dążące do tzw. „ekonomicznego“ wyzyskania parcel. Zaczną się targi o każdy metr nadprogramowej kondygnacji, o każdy procent szczelniejszego zabudowania. Te wszystkie „chody“ odbiją się w formach, które przecież wyjdą z rąk architektów. Jeżeli zatym nie staniemy mocno razem, jeśli nie zapomnimy o animozjach, o partykularnych nastrojach i kalkulacjach, a zwarecie z całym podporządkowaniem wyrazu elementów na rzecz całości nie pójdziemy do roboty, to przegramy prawdopodobnie ostatnią bitwę o architekturę Nowej Warszawy.

Nie wystarczą same przepisy, przestrzeganie tzw. gabarytów i poziomów... Nie pomogą popularne dziś maskowania przy pomocy drogich licówek, kosztownych parweniuszowskich nikłów, błyskotek, dowcipów... Bezduszość płynąca z nieuctwa, z braku koncepcji, z niezdarności proporcji nie da się pokryć blichtrzem kawiarniano - dancingowych tricków.

Poza głównym założeniem o wyrazie dzielnicy zadecydują w równym stopniu mniejsze bloki i place. Nie można ułatwiać sobie roboty przez komunały o tzw. drugorzędnych tematach. Wszystko jest ważne.

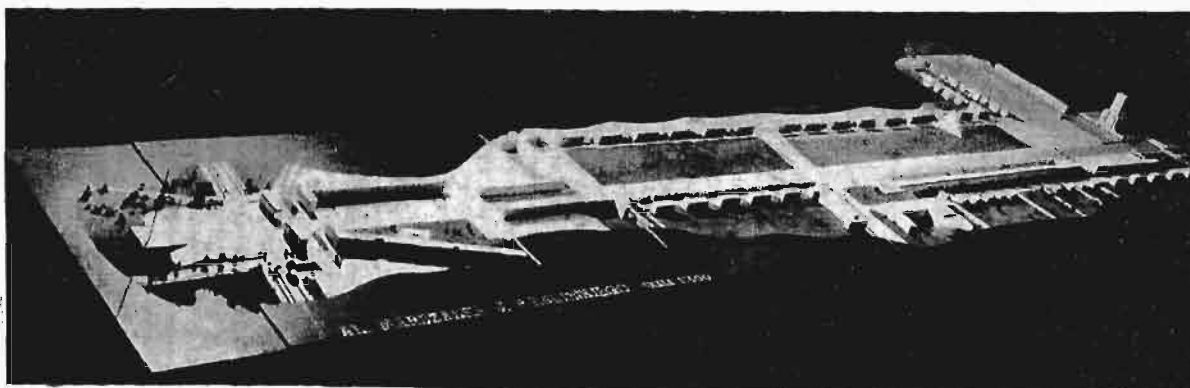
Najprawidłowiej poprowadzone ulice niewiele będą się różnić od np. ul. Grójeckiej czy Francuskiej, jeżeli nie zostaną zabudowane przez *A r c h i t e k t ó w*. Nie tych z uprawnień budowlanych ale z „krwi i kości“ z talentu, a nade wszystko kultury.

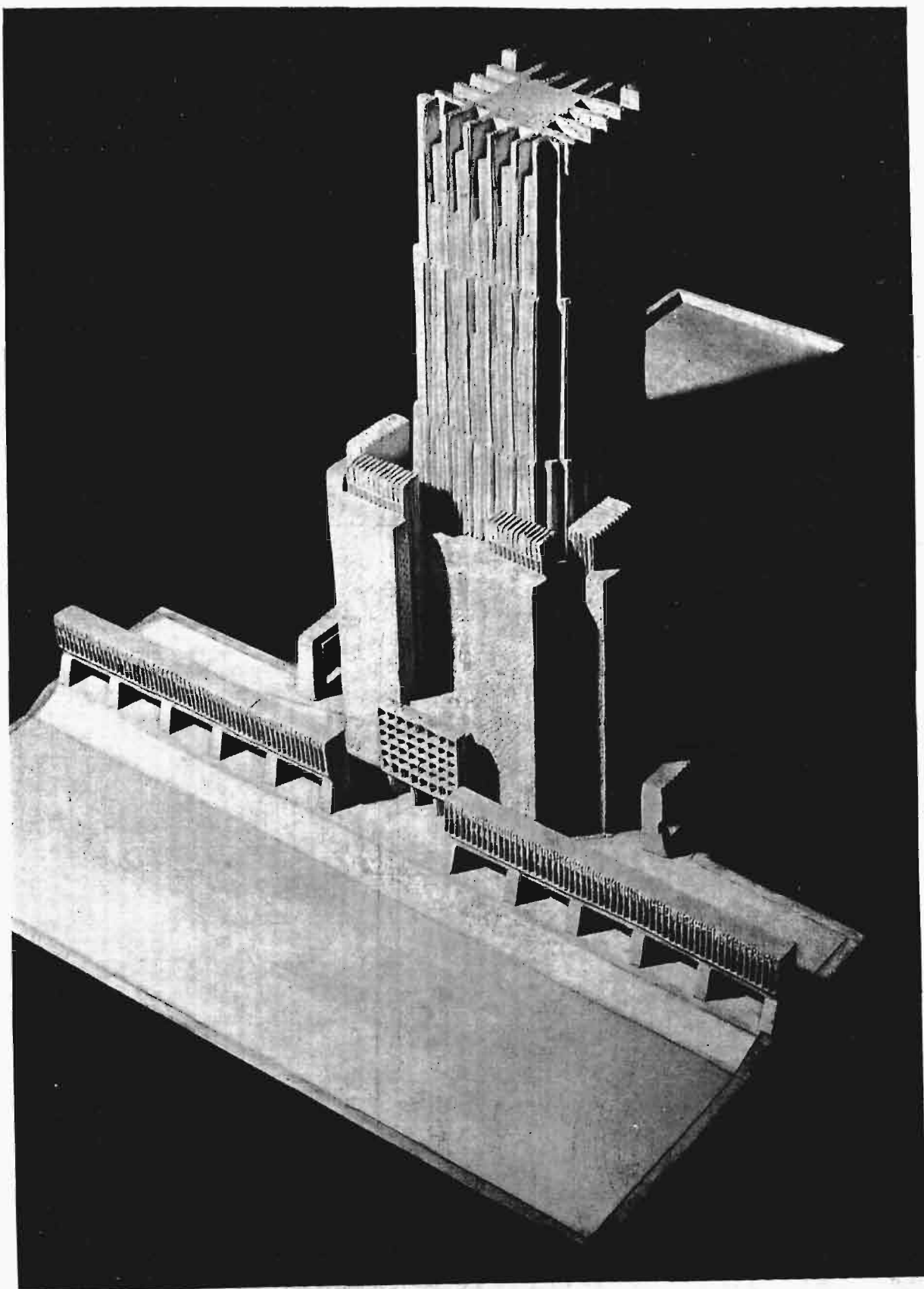
Niechże oni zgodnie, harmonijnie, w najwyższym przejęciu, ze zrozumieniem epokowej chwili budują ów trzeci wymiar „Nowej, Wspaniałej Dzielnicy“...

ZYGMUNT SKIBNIEWSKI.

Model dzielnicy Marszałka Piłsudskiego

fol. Cz. Olszewski





KOŚCIÓŁ OPATRZNOŚCI BOŻEJ. MODEL PROJEKTU
WG. OSTATNIEJ KONCEPCJI 1938 R. PROF. BOHDAN PNIEWSKI

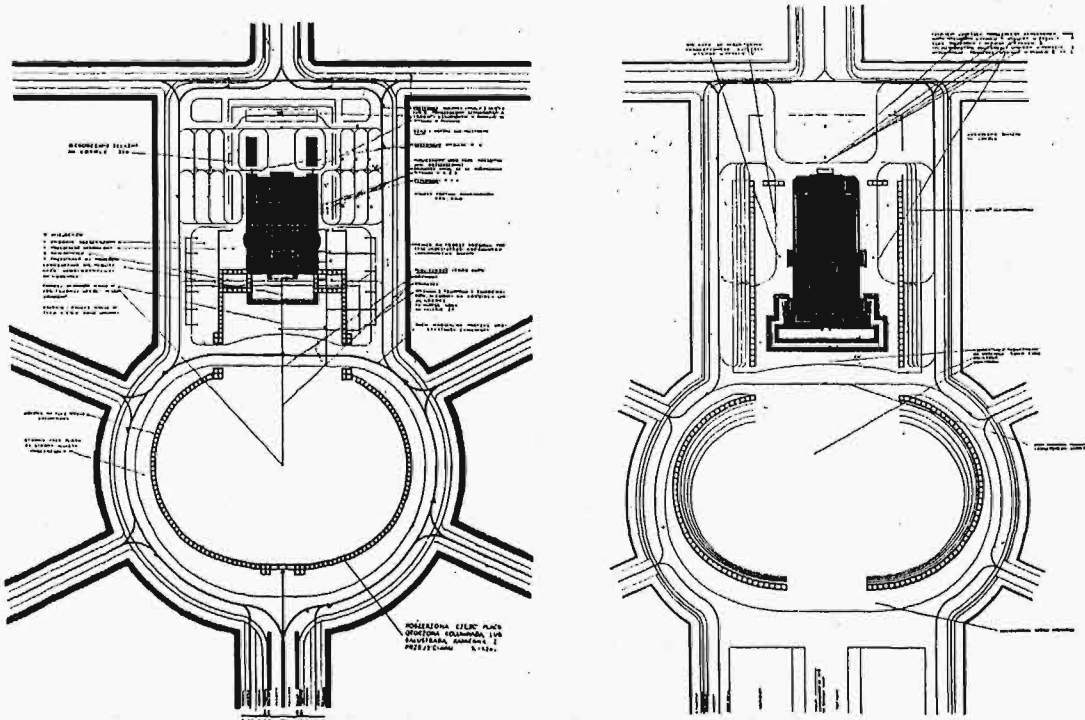
KOŚCIÓŁ OPATRZNOŚCI BOŻEJ W WARSZAWIE

„Dla wykonania ślubu,uczynionego przez Sejm Czteroletni, wzniesienia świątyni pod wezwaniem „Opatrności Bożej”, będzie wybudowany kosztem Państwa kościół pod wezwaniem „Opatrności Bożej” w Warszawie...

art. 1 Ustawy z dn. 17. III. 1921 r.

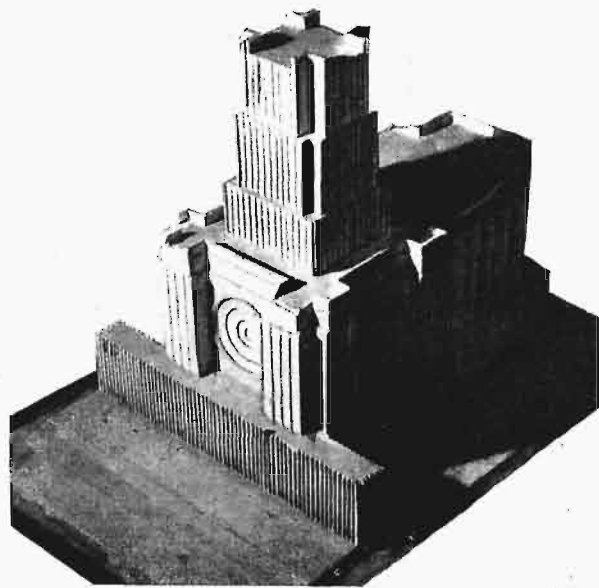
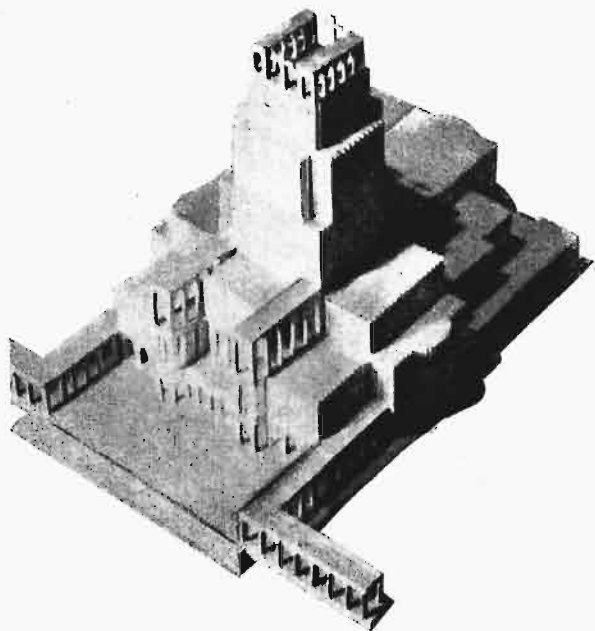
Architekturę tworzy tylko to, co zostało wybudowane. Prawda surowa i bezwzględna dla wielu teoretycznych projektów architektonicznych, kryjących w sobie najciekawsze choćby myśli, najsmielsze koncepcje. Moment twórczy kończy się prawie całkowicie na papierze, ale prawdziwa rola dzieła architektonicznego zaczyna się dopiero w chwili jego zrealizowania. Projekt może być punktem zainteresowań nielicznej stosunkowo grupy fachowców, powszechność oddziaływania, a jednocześnie sprawdzian wszystkich wyobraźalnych założeń, rodzi się w momencie jego urzeczywistnienia. Olbrzymi dystans dzielący papierową wizję od jej ceglanej czy żelbetowej materializacji, jest niewątpliwie proporcjonalny do roli teoretycznej koncepcji i rzeczywistego osiągnięcia architektonicznego. I to tym bardziej, im więcej pozamaterialnych czynników kryje się w danym dziele; im bardziej oddalamy się od utylitarnych problemów mieszkania czy fabryki, a zbliżamy się do nieraz irracjonalnych też świątyni czy pomnika.

Tylko bardzo nieliczne dzieła już w fazie projektu stają się częścią „żywej” architektury. W takiej pozycji znajduje się niewątpliwie dziś Kościół Opatrności Bożej, projektowany przez prof. Pniewskiego. Jest niemożliwością objąć całokształt tego zagadnienia, aż do chwili ukończenia budowy. A oceniając trzeźwo obecną sytuację, nie należy liczyć się nawet z jej rozpoczęciem w latach najbliższych. Jednak, ten jeszcze niezrealizowany kościół, ma już swoje miejsce w historii architektury polskiej, a co więcej jeszcze, wywiera niewątpliwą wpływ na kształtowanie się pewnych odcinków naszej myśli architektonicznej.



Zestawienie sytuacji prac konkursowych prof. Pniewskiego z roku 1930 i 1931

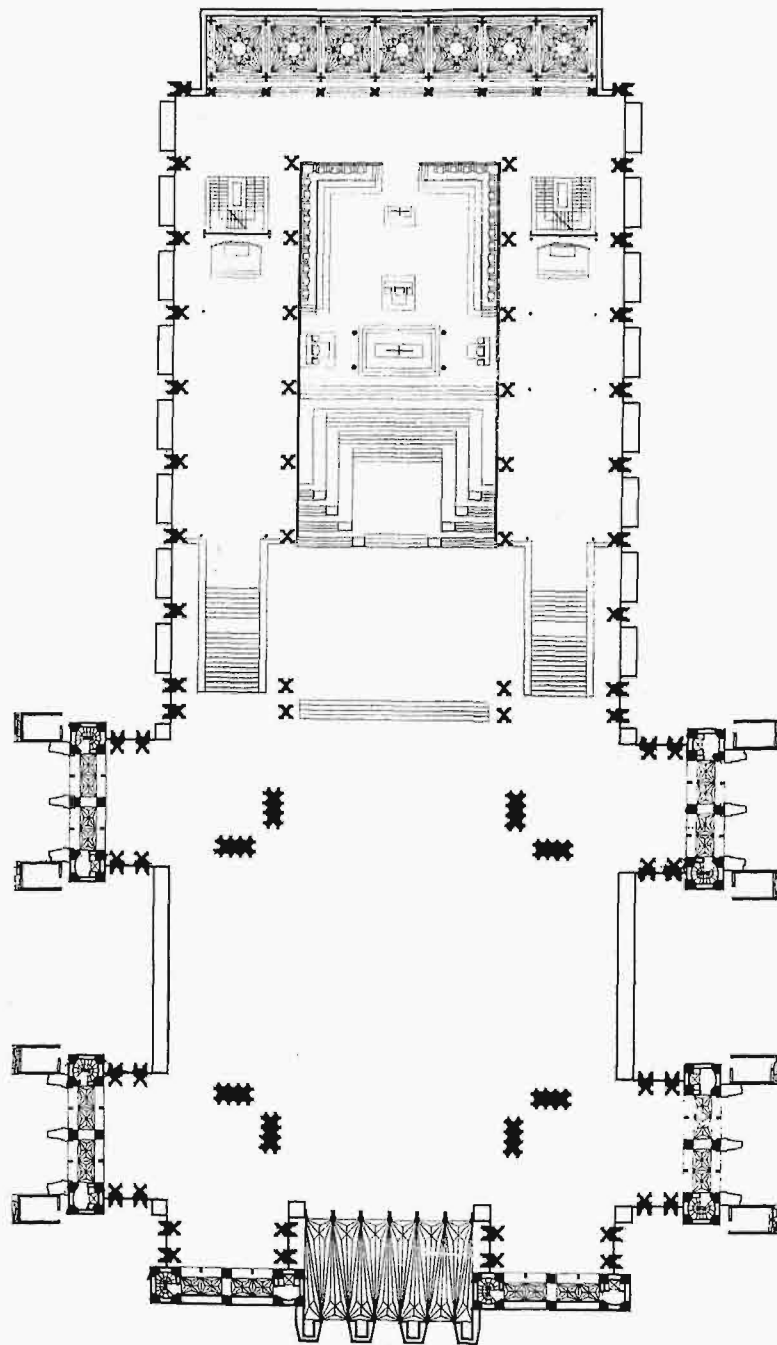
1:5000



M o d e l e p r o j e k t ó w k o n k u r s o w y c h z r. 1930 i 1931

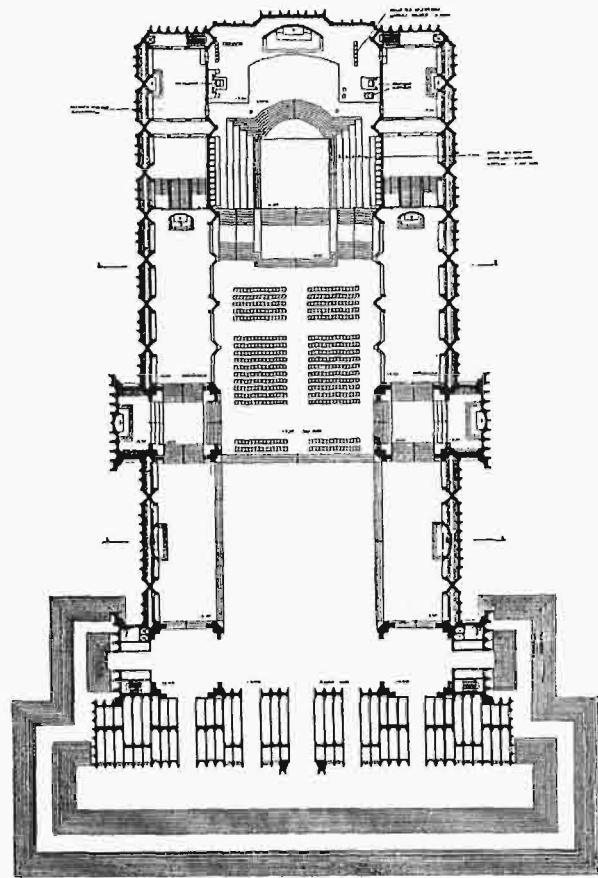
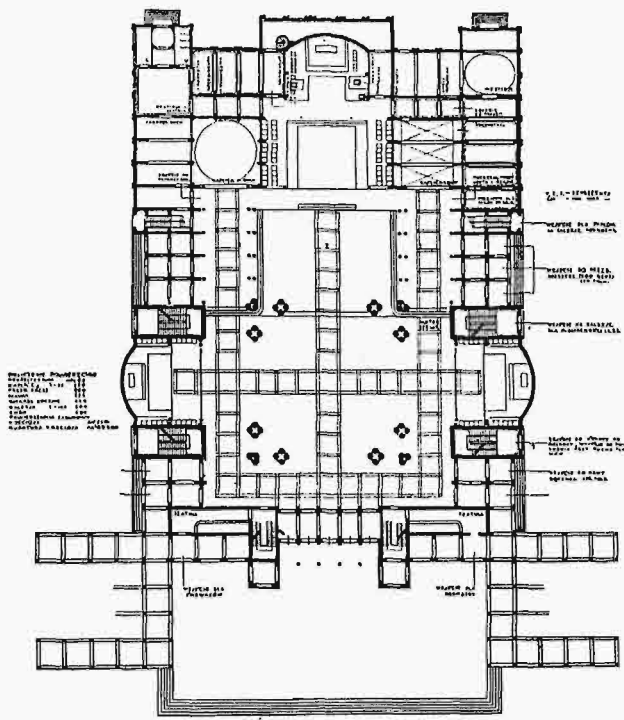
Przyczyny są wielorakie. Pierwsza, to historyczna waga koncepcji ideowej: votum narodowe, czekające przez blisko 150 lat na swe choćby teoretyczne skryształowanie. Ślubowanie Sejmu Czteroletniego, reaktywowane 17 marca 1921 r. Ostatnie rozbiory Rzplitej i zwycięstwo nad bolszewikami. Już w samym tym zestawieniu jest coś symbolicznego. Dalej, niepowszedniość założeń plastycznych: świątynia-pomnik, o skali założenia niespotykanej u nas od wielu dziesiątków lat. Wreszcie droga rozwoju koncepcji architektonicznej i jej wartość jakościowa. Ta ostatnia przyczyna najciekawsza, najbardziej frapująca, choćby tylko w sumarycznym zestawieniu dotychczasowych osiągnięć i w najbardziej schematycznym określeniu drogi jaką wyznaczają omawiane poniżej trzy projekty prof. Pniewskiego, a raczej trzy kolejne fazy rozwojowe tego samego projektu. Dlaczego właśnie trzy? Dwie pierwsze nie wymagają komentarzy. To po prostu dwa kolejno wygrane przez prof. Pniewskiego konkursy z 1930 i 1931 r. Natomiast trzecie reprodukowane obok studium projektu wymaga pewnego uzasadnienia. To nie jest dowolnie wybrana, jedna z licznych wykonanych przez autora w latach 1931—1938, ewolucji kościoła. I nie tylko to, że posiada najświeższą datę. Szczupłość miejsca nie pozwala na charakterystykę wszystkich chronologicznych prób, które już dziś posiadają dużą wartość dla całkowitej analizy projektu, a nabiorą wagi dokumentów historycznych z chwilą zrealizowania świątyni. Nie przesądzając jednak dalszej drogi rozwojowej jaką pójdzie projekt aż do momentu realizacji, można stwierdzić, że obecnie aktualna jego forma, wnosząc wiele nowych osiągnięć, zamyka pewien okres historii tego kościoła. Jest w znacznym stopniu syntezą szeregu poprzednich prób, wyznaczającą drogę, którą szedł rozwój projektu Kościoła Opatrzności Bożej. Postarajmy się ją choćby schematycznie określić.

1930 „Projekt łączy szczęśliwie pomnikowy charakter budowli z charakterem kościelnym i zaleca się szlachetną sylwetą ogólną, której proporcje — pomimo zbytniego rozdrobnienia mas — są ustosunkowane b. dobrze. Sytuacja dobra... Widok z placu na kościół przemysłany, a kształt i wielkość placu zharmonizowane z kompozycją kościoła... Plan o proporcjach niezbyt zdecydowanych, posiada szereg nieprzyjemnie rozstawionych słupów, które wraz z obiegającym wokół niskim balkonem galerji zacieśniają wnętrze... Ponadto zbyt skromna skala założenia odbija się niekorzystnie na stronie reprezentacyjnej kościoła, której potrzeby uwzględnione są w projekcie w sposób zaledwie wystarczający...” (protokół Sądu Konkursowego z dn. 30 kwietnia 1930 r.).

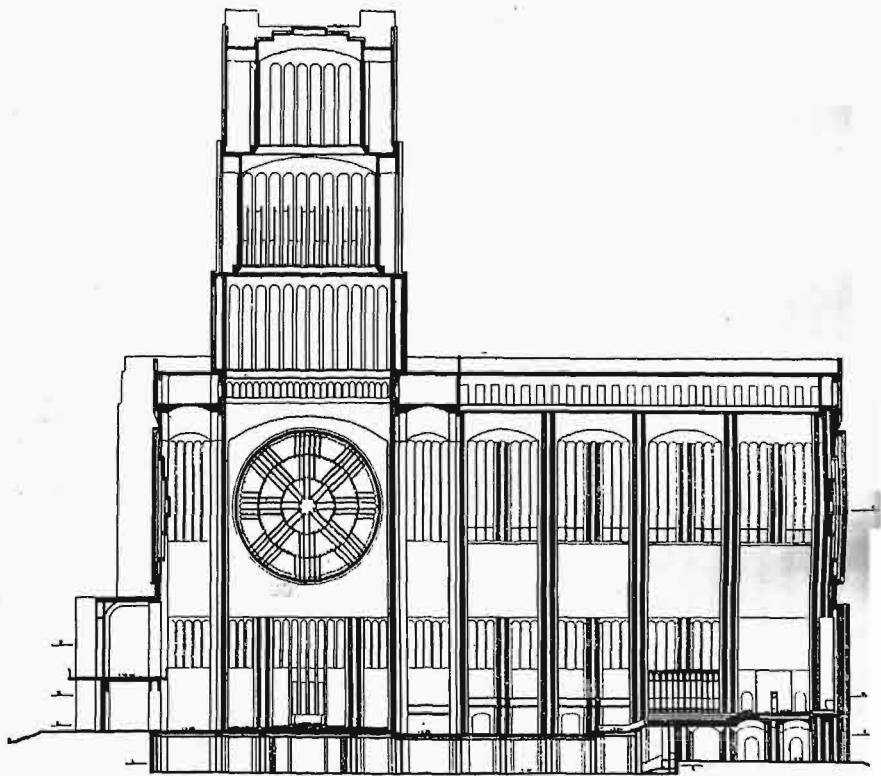
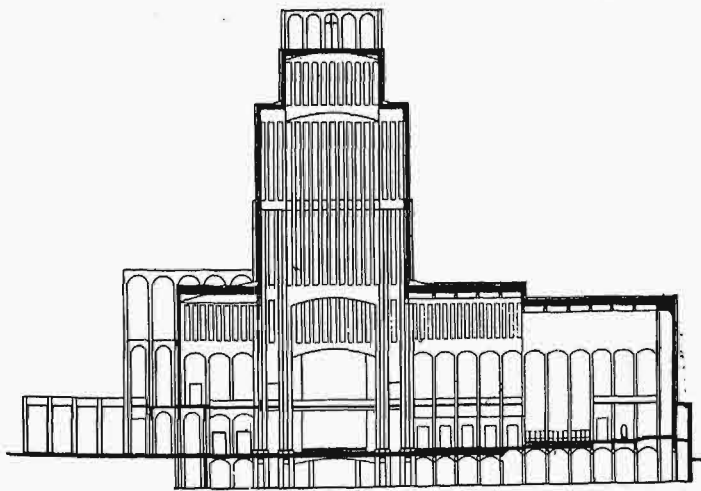


Rzut poziomy przyziemia wg. ostatniej koncepcji 1938 r.

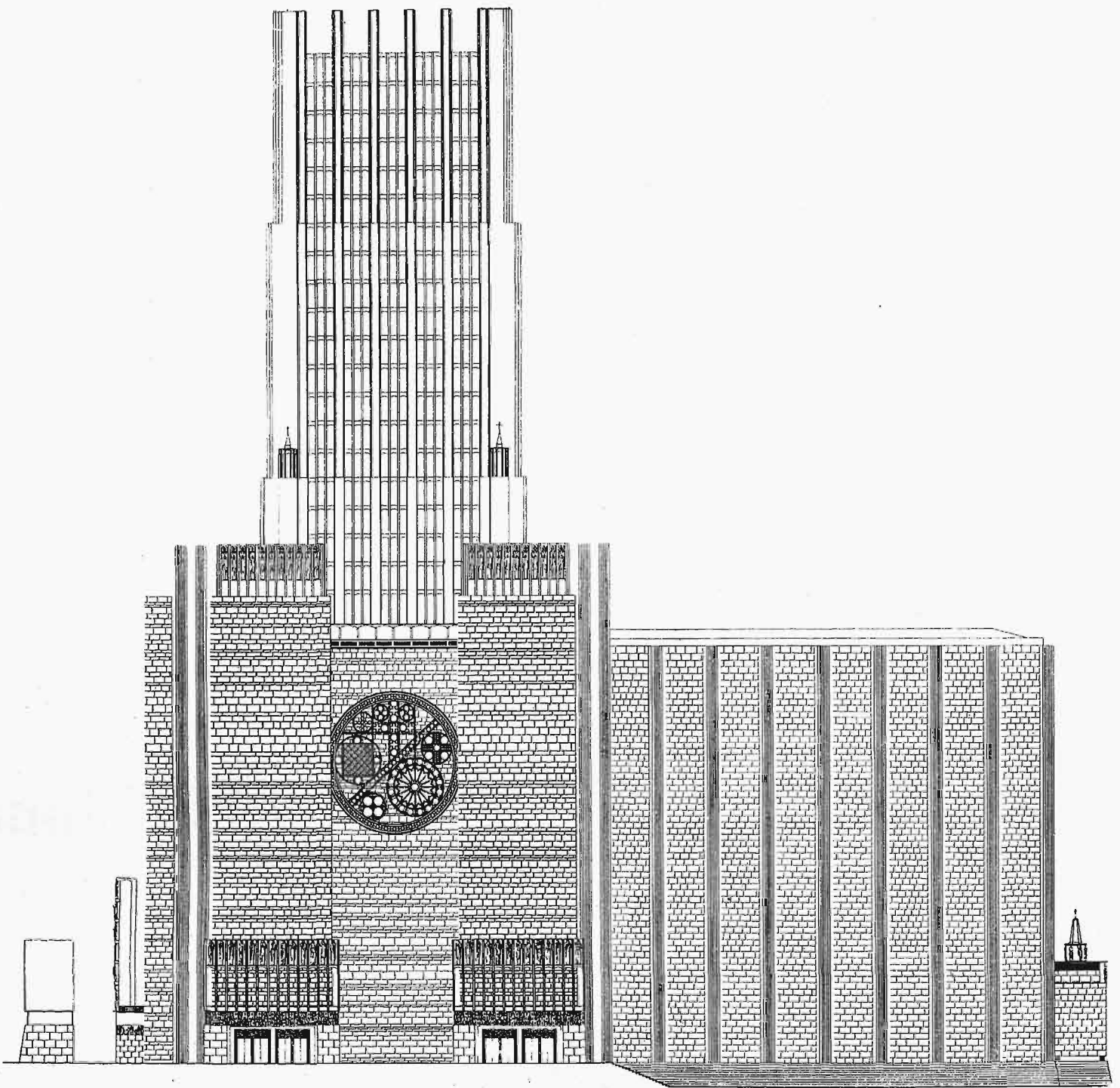




Zestawienie rzutów przyziemia projektów konkursowych roku 1930 i 1931 w skali 1:1000



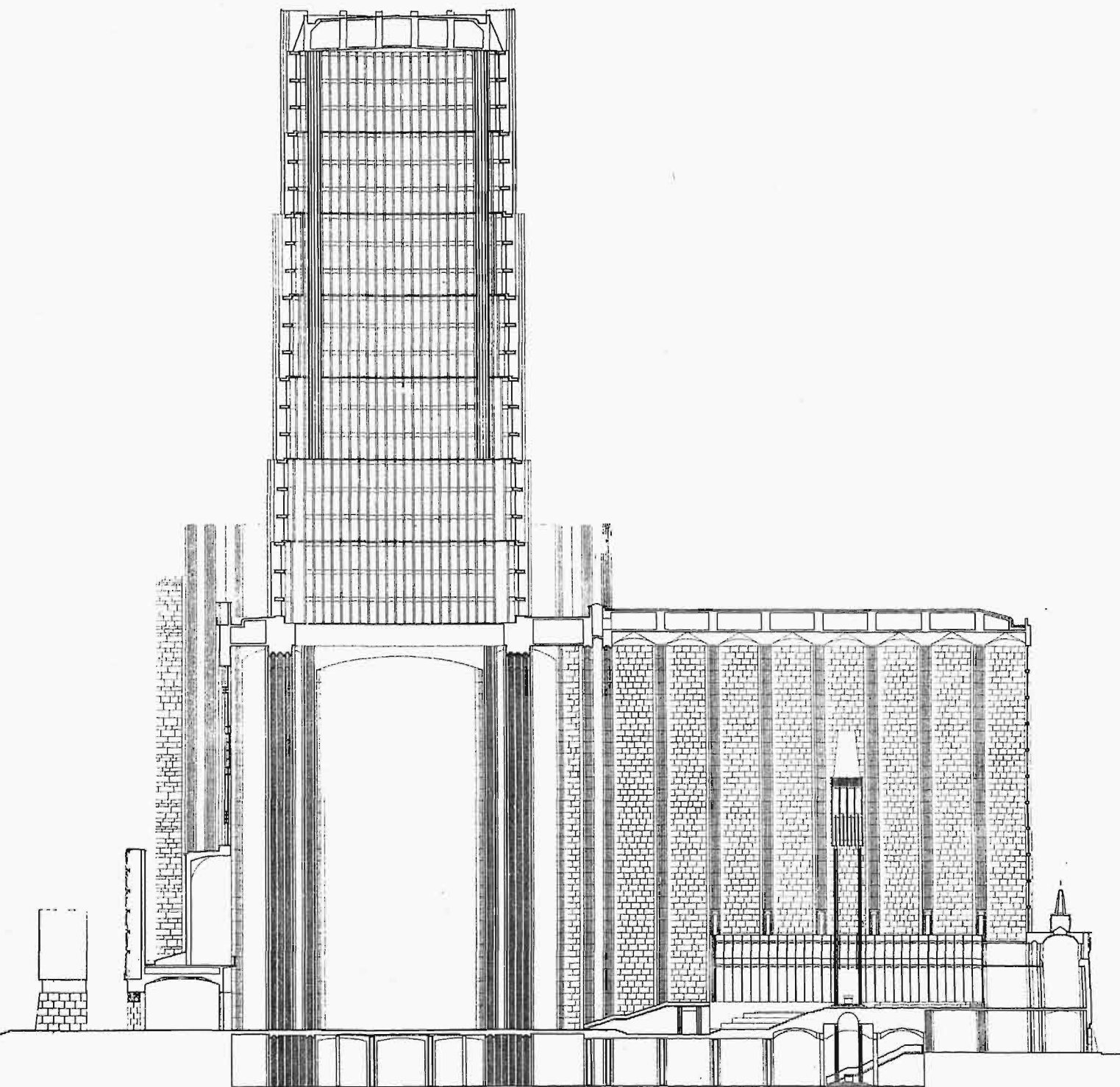
Przekroje projektów konkursowych lat 1930, 1931 w skali 1:1000



Elewacja boczna kościoła wg. koncepcji 1938 r.

1 : 600

1931 „Projekt wyróżnia się wybitnie jednolitością kompozycji zarówno w planie jasnym i przejrzystym, jak i w harmonijnym układzie brył. Wrażenie Świątyni jako pomnika osiąga autor szczęśliwie przez spiętrzenie mas nad główną częścią budowli. Strona reprezentacyjna rozwiązana bez zarzutu... Kompozycję cechuje prostota i umiejętne rozwiązanie konstrukcyjne — oraz wysoki poziom artystyczny“ (protokół Sądu Konkursowego z dn. 18 grudnia 1931 r.) i dalej sam autor: „...Projekt niniejszy jest wolną przeróbką poprzedniej koncepcji... W samej koncepcji układu planu nie zmieniony jest układ centralny części wschodniej kościoła (najwyższej), który przechodzi w kościół 3-nawowy. Istotną częścią kompozycji jest to, że najwyższa część kościoła znajduje się na pierwszym planie i dominuje nad placem, na skutek tego nie otrzymuje się dużego i nieprzyjemnego skrót, jak to ma miejsce w kościołach z częścią podniesioną na transepcie... Ustawienie samego kościoła na skrzyżowaniu uważam za niecelowe...“ (opis techniczny projektu).

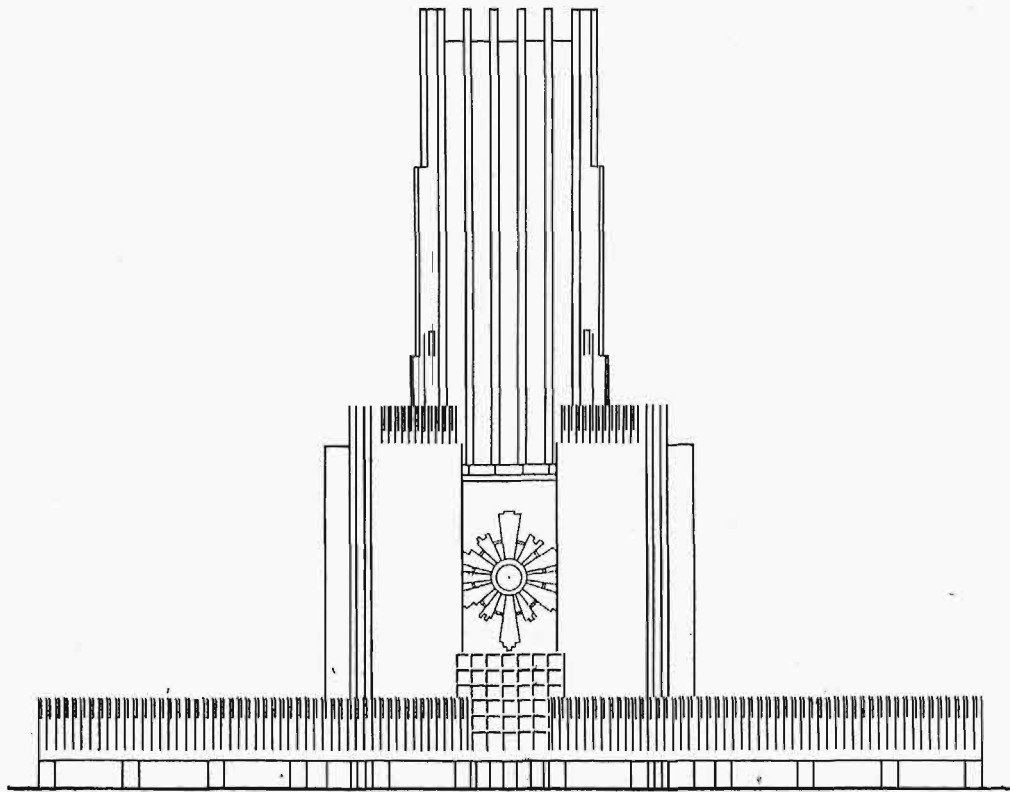


Przekrój kościoła wg. koncepcji 1938 r.

1 : 600

W międzyczasie zachodzi fakt o wielkiej doniosłości dla projektu. Powstaje idea dzielnicy Marszałka Piłsudskiego, w której ma stać także i Kościół Opatrzności Bożej. Zmiana pozornie tylko formalna, a kryjąca w sobie istotne różnice i poważne następstwa. Znika sztuczna sytuacja gwieżdźistego placu w nieciekawie zaprojektowanej części miasta, powstaje na jej miejsce nowa koncepcja monumentalnej osi prowadzącej do kościoła, możliwość odpowiednio zorganizowanej i szeroko założonej zieleni, nowa dzielnica. Obawy prof. Pniewskiego z okresu drugiego konkursu „... aby z czasem nie zrealizował się jakiś nowy pomysł np.: zabudowania otoczenia domami...” nie są już chyba wobec tego aktualne.

1938 Obecna forma kościoła odbiega w znacznej mierze, od poprzednich konkursowych. Dystans dzielący te fazy projektu widać najwyraźniej w dwóch zasadniczo z sobą związanych zagadnieniach: usytuowanie kościoła i jego plastyka zarówno zewnętrzna jak i wewnętrzna. Zestawione sytuacje wskazują to najwyraźniej. Obie konkursowe, będące pod

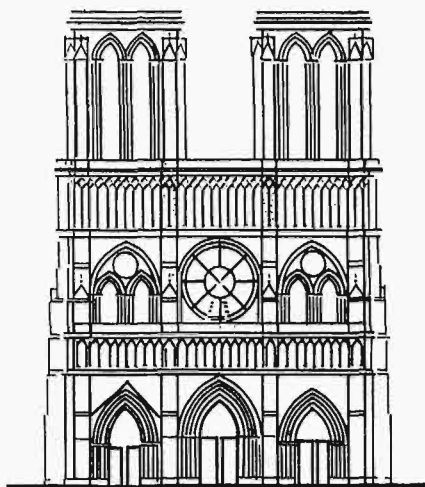


Kościół Opatrzności Bożej w Warszawie

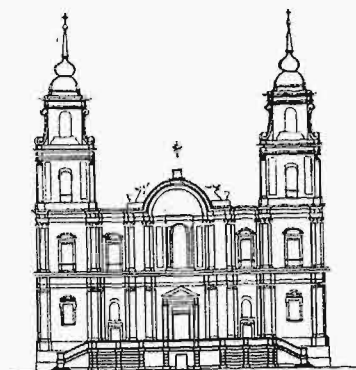
skala 1:1000

Schematyczne zestawienie projektu Kościoła Opatrzności Bożej z katedrą Notre Dame w Paryżu i kościołem św. Krzyża w Warszawie.

wyraźnym wpływem św. Piotra w Rzymie, przeprowadzają, tę samą zasadę. Otoczony arkadami owalny plac, kościół usytuowany na osi Alei Sejmowej. Istotną zdobyczą 1931 r. jest obniżenie poziomu placu, którego dalszą ewolucją jest dzisiejsze stopniowe zagłębienie pasma zieleni i trasy doprowadzające do 3 metrowej różnicy poziomów, otoczenia kościoła i Forum. Najbardziej istotną jednak zmianą sytuacyjną jest zsunięcie Kościoła z osi Alei Marszałka i asymetryczne usytuowanie Forum. Przesunięcie, mierzone w metrach niezbyt wielkie, ale decyzja pierwszorzędnej wagi, stwarzająca nowe warunki widoczności kościoła. Wszyscy idący do świątyni Aleją Marszałka — będąc to zasadniczy kierunek — widzieć ją będą od tej chwili, przez całą długość trasy, w znacznie ciekawszym skrócie perspektywicznym. Zamiast dwuwymiarowej elewacji frontowej, trójwymiarową bryłę kościoła, w stopniowo zmieniającym się skrócie. Asymetryczne usytuowanie forum usuwa wszystkie niedomagania gwiazdowego placu poprzednich koncepcji. Aleja Marszałka kończąc się kompozycyjnie na forum przed kościołem, nie kończy się tam komunikacyjnie, a dzięki uzyskaniu przepływowej formy placu, może być dalej stopniowo komunikacyjnie rozładowywana. Obniżenie forum, znacznie mocniej obecnie zaznaczone, poza optycznym podwyższeniem kościoła, podkreśla jeszcze bardziej wnętrзовy charakter placu. Zasada podkreślona w opisie technicznym projektu w r. 1931., że „...Świątynia może być widziana w 3 odległościach: 1) dwa km i dalej — wtedy gra sylwetą, 2) z placu — wtedy gra światłocieniem brył, 3) zbliska przed świątynią — wtedy gra portal główny...“, obecnie dzięki tej korekcie sytuacyjnej, została w całej pełni zrealizowana. Pewne zastrzeżenia, o których można tu wspomnieć tylko nawiasowo, gdyż nie dotyczą bezpośrednio kościoła, budzi ustawienie całej tej monumentalnej osi w kierunku W—Z, a nie S—N, będącym naturalnym kierunkiem komunikacyjnym Warszawy. Zmiana kierunku



Katedra Notre Dame w Paryżu



Kościół św. Krzyża w Warszawie

skala 1:1000

Z e S t u d i ó w Z a k ł a d u H i s t o r i i A r c h i t e k t u r y
i S z t u k i N o w o ż y t n e j P o l i t e c h n i k i W a r s z a w s k i e j

o 90° stopni związała by całą dzielnicę Marszałka znacznie żywoźniej ze szkieletem miasta, oddając ją jak gdyby bardziej na codzienny użytek. Być może jednak, iż to, zdawać by się mogło, „odświētne“ usytuowanie Dzielnicy jest cēlowe.

Druga strona ewolucji kościoła, to jego forma plastyczna. Pod tym względem już obie koncepcje konkursowe różnią się dość znacznie, przy czym rok 1931 przynosi bardziej zdecydowane proporcje poszczególnych partii przy wyraźnym dążeniu do uproszczenia wnętrza. Obecna forma jest konsekwencją tej drogi, jaką wyznaczył drugi konkurs. Nie wdając się w ocenę porównawczą tych dwóch kompozycji, można stwierdzić, iż rok 1938 przyniósł daleko idące zróżniczkowanie elementów nośnych i wypełniających i coraz silniejsze wyodrębnienie wieży i nawy kościoła. Ażurowa niska partia frontowa, zostaje całkowicie oddzielona, a jej obniżenie wskazuje na precyzujące się coraz ścieślej zagadnienie skali kościoła. Tę również rolę spełnia obecnie, zupełnie nowy element, jakim jest Baptisterium, oddalone nawet dość znacznie od kościoła. Bardzo ciekawym punktem na drodze poszukiwań skali poszczególnych elementów, są uprzednio reprodukiwane fragmenty portalu głównego świątyni, natomiast pewne nowe rozwiązania, jak np. rozeta ściany frontowej, wydają się być mniej udane niż identyczne partie z r. 1931.

Niedługo kończy się pierwsze X lecie projektu Kościoła Opatrzności Bożej. Za szczęśliwą należałoby uważać okoliczność, gdyby następny „jubileusz“ choćby XXV lecia, pozwolił na zestawienie tych projektów z już istniejącą świątynią i wyznaczenie całkowitej drogi, jaką szedł projekt, a której drobny schemat próbuje ustalić to zestawienie.

STANISŁAW JANKOWSKI.



Widok ogólny Placu Katedralnego i terenów przyległych

O PROJEKCIE REGULACJI PLACU KATEDRALNEGO W WILNIE W ZWIĄZKU Z ZAMIERZONĄ BUDOWĄ POMNIKA PIERWSZEGO MARSZAŁKA POLSKI JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO

WEDEŁUG KONCEPCJI MIEJSKIEGO BIURA URBANISTYCZNEGO POD KIERUNKIEM
P R O F . R . G U T T A

Najdawniejszą wzmiankę o „placu“ katedralnym można wysnuć z historii zatargu Witolda z Jagiełłą w r. 1390. W początkach września sprowadził Witold pod fosy, mury i palisady warowni wileńskiej Krzyżaków, a z nimi Anglików, Francuzów i Inflanteryków. Po raz pierwszy wówczas zagrzniały tam ogniste bombardy. Zdobyto i spalono dwa zamki wileńskie: Kramny Zamek i Krzywy Gród. Górny Zamek wyszedł ręką obronną, nie poddał się.

Wzmiankuje o tym z powołaniem się na źródła krzyżackie Michał Baliński w swej „Historii Miasta Wilna“, tom I, str. 133—139.

Ów Zamek Kramny był intra muros castrī vilnensis. Schroniło się wtedy do niego „kilka tysięcy zbrojnego ludu, starszyny i pospólstwa płeć obojgę tak dla obrony zamku, jako też dla znalezienia w nim schronienia.“ Byli też tam kupcy z towarami.

Jasnym jest, że ten Zamek Kramny był częścią handlową, r y n k i e m castrī vilnensis, wytworzonym z jednej strony przez mury wieży zachodniej i katedry Jagiełłowej, a z drugiej strony przez tęż wieżę, murowany dom biskupi z basztami obronnymi i przez k r a m y dotykające murów obronnych, wzniesionych nad przekształconą z rzeki Wilenki fosą. Trzecia strona tego poniekąd trójkątnego Zamku Kramnego łączyła łukiem muru obronnego ufortyfikowaną partię Wilenki z Górą Zamkową i Zamkiem Krzywym (Dolnym!).

Gdy *Castrum Vilnense* i Miasto Wileńskie za Witolda zaczęły rozbudowywać się, a zwłaszcza gdy została wzniesiona Fara Wileńska, tj. kościół św. Janów i powstał w Mieście Wileńskim rynek z kramami, „extra muros castris”, „rynek” przy katedrze stracił swe handlowe znaczenie i stał się placem Katedralnym przy południowej stronie nowo wzniesionej katedry Witoldowej.

Istotnymi częściami kompozycyjnymi tego placu dzięki rozplanowaniu dawniejszemu, fundamentalnie odcisniętemu na ziemi były: narożna wieża z południowym bokiem katedry i ścianą Zamku Dolnego wraz z wschodnim bokiem domu biskupiego i z północnym bokiem zabudowań koło Wilenki aż do Bramy Zamkowej, wiodącej do miasta. Dalsza część wschodnia ocierała się perspektywnie o brzegi kanału Wilenki przeciekającej do Wilii za Górą Zamkową z oparciem się o stoki Góry Łysej (od XVII w. Trzykrzyskiej).

Takie też rozplanowanie mamy już na widoku Wilna z XVII w. („Wilno i Ziemia Wileńska” — 1930, rys. 167) i na planie wileńskim z r. 1798, tj. naniesionym przed samym początkiem burzenia murów Zamku Dolnego przez rząd zaborczy.

Niestety od r. 1799 do 1803 nastąpiło na mocy zleceń administracji rosyjskiej zbijanie murów Zamku Dolnego. W tym też czasie wykańczano na pseudoklasyczną modłę restaurację katedry wileńskiej i wieży-dzwonnicy katedralnej.

Plan załączony z r. 1808 jest świadectwem, że Zamku Dolnego już wtedy zupełnie nie było i że na jego miejscu powstał plac z tyłu katedry, który nazwano również Katedralnym, ponieważ był przedłużeniem istniejącego już przedtem placu z boku katedry.

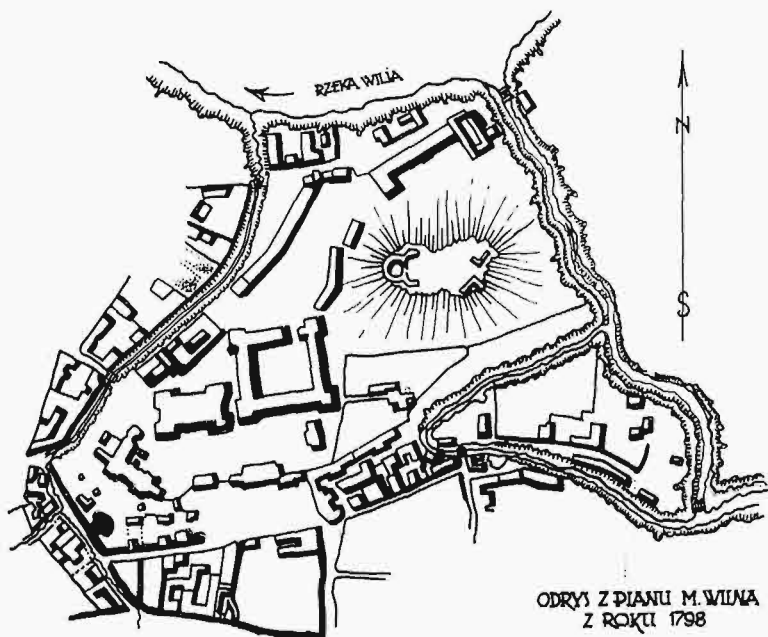
Z biegiem czasu, gdy zostały jeszcze zburzone: domy biskupa, klasztor Magdalenek (1818) i Brama Zamkowa (1837), założenie placu Katedralnego zmieniło się — zupełnie. Jak wskazują opisy ówczesne, jeżdżono po pustym placu jak po polu, a w piasku i błocie karety zapadały się po osi. Gdy zaś jeszcze Wilenkę-fosę zasypano, rozszerzył się plac niepomierne i stracił swą historyczną podłużną formę.

Na tym też placu, jakby odnawiając czasy Zamku Kramnego, aż do czasu budowy pomnika carowej Katarzyny — odbywały się kiermasze kaziukowe (kaplica św. Kazimierza!) i (wschodnie) targi.

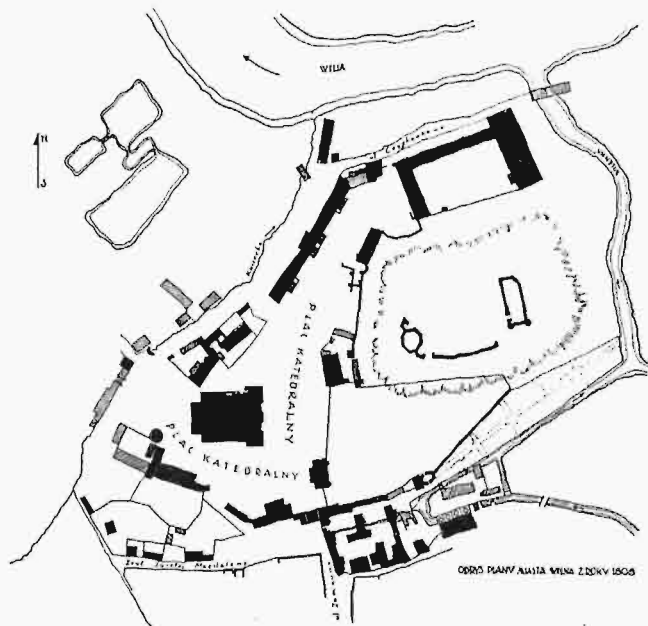
Naraz Rosjanie dążąc do rozszerzenia miasta na zachód przeprowadzili na wprost fasady katedralnej nową ulicę Śto-Jerską, biegnącą w kierunku na Zwierzyniec koło Łukiszek (dziśjsza ul. Mickiewicza).

Plany placu katedralnego i otoczenia z r. 1798, 1808

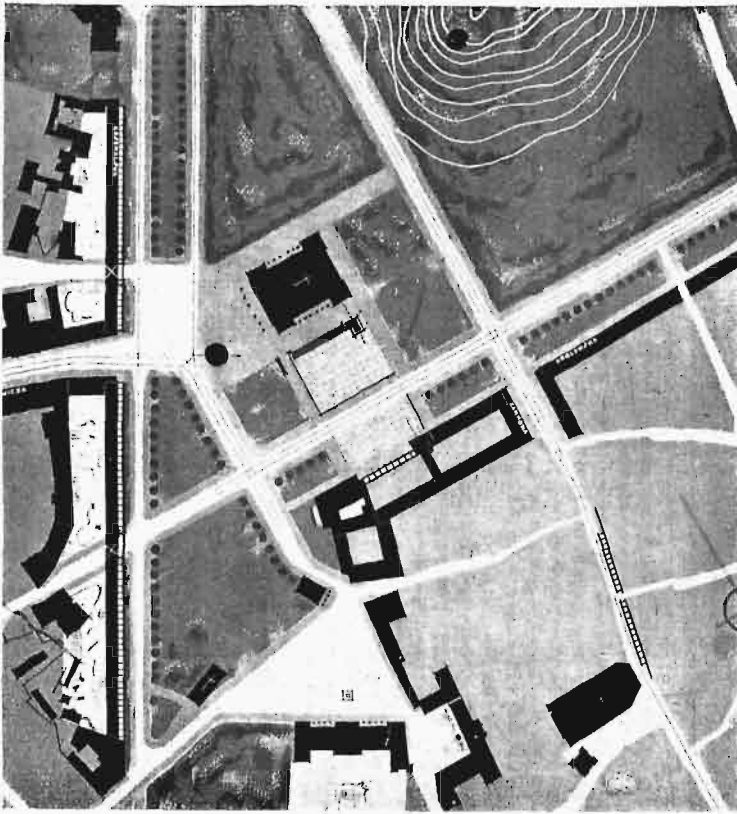
1 : 7500



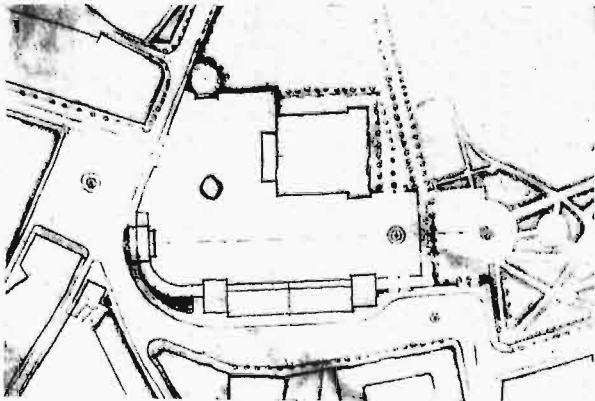
ODRYS Z PLANU M. WILNA Z ROKU 1798



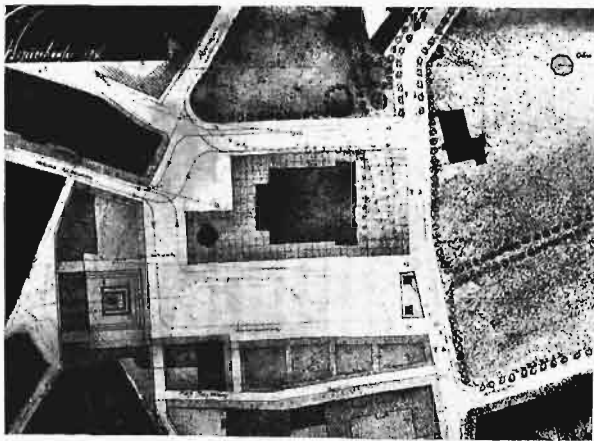
ODRYS PLANU MIASTA WILNA Z ROKU 1808



Projekt odznaczony 1936 r. Arch.: K. Biszewski, Z. Wyszacki 1:5000



Projekt 1936 r. Arch. J. Zdanowski 1:5000



Projekt 1936 r. Arch. E. Wojciechowski 1:5000

W ten oto sposób znowu charakter placu Katedralnego się zmienił. Z placu zwarcie zamkniętego od strony zachodniej stał się szeroką otwartą arterią łączącą Stare Miasto z nową dzielnicą.

Z biegiem czasu doszedł jeszcze jeden czynnik niszczący wszelki ślad staro - dawnego rozplanowania placu Katedralnego.

Na środku tego placu stał na skwerku w r. 1904 potężny pomnik Katarzyny. Wielki skwer-tort, usypany sztucznie ponad poziom placu, pomniejszył optycznie katedrę i rozbił płaszczyznę placu na sposób już czysto rosyjski, ulicowy. Przedłużeniem ul. Królewskiej stała się z jednej strony ul. św. Magdaleny, a z drugiej Katedralna.

Dopiero kiedy Wilno do czekało się znowu Rzeczypospolitej i kiedy „estetyka rosyjska“ zaczęła w Wilnie zanikać, nie tylko usunięto kamienie katarskie, lecz wzięto się do nowożytnej regulacji miasta i placu Katedralnego.

Pierwsze polskie próby uregulowania obrębu katedry były robione w związku z pomnikiem Mickiewicza, który próbowano usytuować na placu Katedralnym.

Następnie w r. 1936 został ogłoszony konkurs na szkic regulacji Placu Katedralnego przez Pana Wojewodę Wileńskiego. Z tego konkursu kilka charakterystycznych reprodukcji podajemy.

Etapem dalszym był konkurs ogłoszony w r. 1937 przez Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Piłsudskiego na wybór miejsca Jego pomnika w Wilnie. Wynikiem był wybór, ogólnie powiedziawszy, placu Katedralnego jako miejsca pod ten pomnik. Wyróżnieni auto-

rzy dali jednocześnie próby regulacji tego placu; nienadawały się one jednak z wielu względów do praktycznej realizacji.

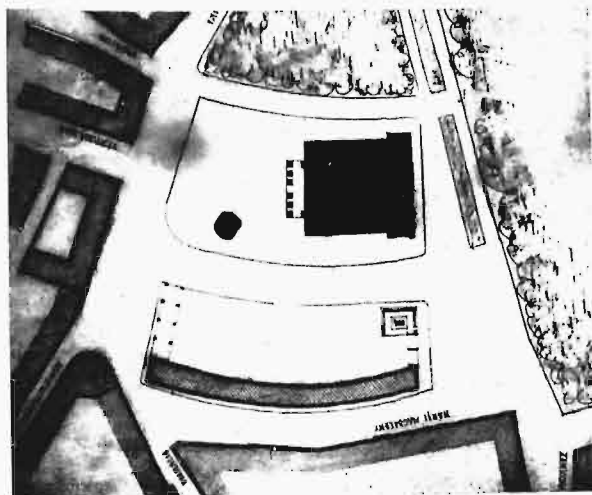
Ostatecznie „Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Piłsudskiego“ zaproponował prezydentowi Miasta, aby zagadnieniem regulacji placu Katedralnego zajęło się Miejskie Biuro Urbanistyczne, powołane świeżo do życia pod kierownictwem prof. Romualda Gutta.

Rezultatem 10-o miesięcznych studiów historycznych i plastycznych było wysunięcie koncepcji regulacyjnej, której podstawowe założenia są następujące: regulacja placu Katedralnego nasuwała przede wszystkim do rozwiązania dwa problemy: komunikacyjny i plastyczno - pejzażowy.

Problem komunikacyjny rozwiązano w ten sposób, że ruch kołowy został skierowany wzdłuż południowego brzegu placu, mniej więcej po trasie dawnej Wilenki-fosy. Resztę placu pozostawiono w ten sposób w warunkach spokoju i ciszy, aby tam mogły bez przeszkód odbywać się tłumne uroczystości. Ruch kołowy w kierunku Antokola skierowano przez ul. Królewską do św. Anny — a następnie przez park Żeligowskiego i ul. Syrokomli połączono z ul. Tadeusza Kościuszki prowadzącą do Antokola. W ten sposób uniknięto potrzeby przebijania arterii komunikacyjnej od wylotu ul. Zamkowej poza katedrą, u stóp Góry Zamkowej (ulubiona koncepcja prawie wszystkich wcześniejszych projektów), chodziło bowiem o uszanowanie miejsca nieistniejącego Zamku Dolnego i o uzyskanie zacisznego punktu pod pomnik Marszałka na wprost ul. Zamkowej.

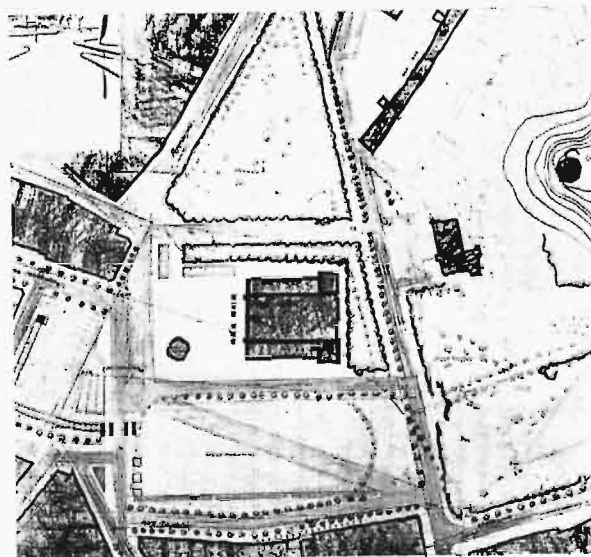
Dalszy przebieg trasy komunikacyjnej w kierunku zachodnim rozwiązano w ten sposób, aby włączenie ruchu z ul. Biskupa Bandurskiego i Bonifraterskiej odbyło się możliwie płynnie i według kierunków naturalnych, co zresztą w następstwie stało się punktem wyjścia do ukształtowania zarysów placu od strony zachodniej. Ulice obiegające plac uzyskały w ten sposób charakter obejmujący, co jest zgodne z ukształtowaniem dalszych partii miasta średniowiecznego (ul. Skopówka, Garbarska).

Problem plastyczno - pejzażowy polegał na wykorzystaniu elementów kompozycyjnych istniejących od za-



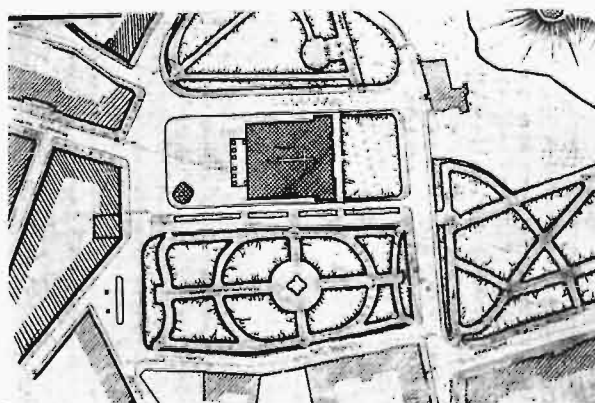
Projekt 1936 r. Arch. Hailmanowa

1:5000



Projekt 1936 r. Arch. A. Forkiewicz

1:5000



Projekt 1936 r. Arch. T. Jasiński

1:5000

rania powstania placu Katedralnego, naturalnych elementów pejzażowych i dodanie nowych architektoniczno - pejzażowych, zaspakajających potrzeby stworzenia uroczystego placu Pomnikowego, aby wespół z poprzednimi stworzyć nową harmonijną całość plastyczną.

Elementami historycznymi istniejącymi były i są: katedra, wieża-dzwonnica, teren Zamku Dolnego z oparciem o Górę Zamkową jako o imponujący element pejzażowy, oraz dalsze elementy pejzażu: park królewski, Góra Trzykrzyska, Altaria. Wśród elementów współczesnych przede wszystkim budynki: Urzędu Wojewódzkiego i Kurii Metropolitalnej.

Elementami nowymi, które miały powstać: duży plac przeznaczony na uroczystości z miejscem pod pomnik — placyk przed katedrą, zabudowa bloku zachodniego oraz ukształtowanie zieleni od strony południowej.

Ideą zasadniczą w koncepcji ukształtowania placu było stworzenie placu wydłużonego zamkniętego z trzech stron, tj. zachodni, północny i południowy, a otwartego na wschód dla wciągnięcia w orbitę kompozycji wspaniałych wileńskich elementów pejzażowych.

Cała przestrzeń, którą dysponowano podzielona została na trzy zasadnicze części.

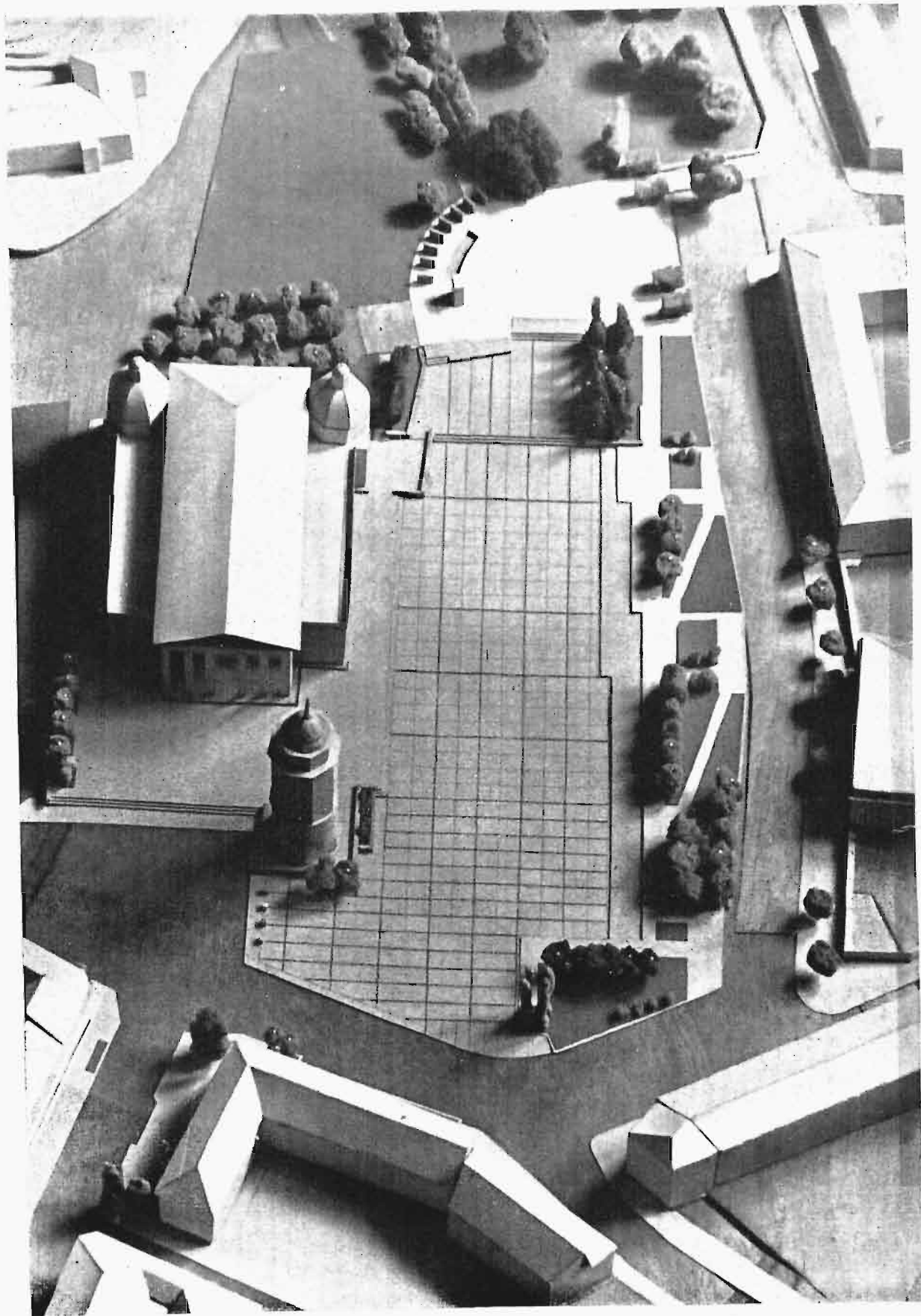
1. P l a c p r z e d k a t e d r ą składający się z poszerzonego wylotu ul. Mickiewicza, wydłużonego plateau przed portykiem katedry między wieżą-dzwonnica od południa a parkiem od północy. Plac ten o wymiarach niewielkich jest jakby wstępem do placu właściwego.

2. P l a c W ł a ś c i w y, położony wzdłuż południowej ściany katedry o wymiarach bardzo znacznych przeznaczony na uroczystości tłumne, od strony zachodniej zamknięty mającym powstać budynkiem na niezabudowanym dziś placu na rogu ul. Mickiewicza, od strony zaś południowej oddzielony od wyżej wspomnianej ul. Św. Magdaleny, a przeznaczonej dla ruchu kołowego, znaczną masą zieleni, ukształtowanej architektonicznie. Od strony wschodniej plac ten łączy się po przez różnicę poziomów z placem przeznaczonym pod pomnik.

Plastyczne ukształtowanie placu właściwego polega na obniżeniu jego posadzki i uzyskaniu w ten sposób podwyższonego o trzy stopnie plateau przed katedrą, od strony południowej zaś dwóch tarasów o charakterze amfiteatralnym. Sama zaś posadzka oprócz rysunku powierzchniowego, uzyskanego przez zróżniczkowanie kolorystyczne i materiałowe będzie posiadać kształt wklęsły, nieckowaty, którego celem jest możliwie najsilniejsze optyczne podniesienie placu pomnikowego i katedry. Przejście z placu pomnikowego ujęto w opracowanie architektoniczne wytwarzając coś w rodzaju dużej łoży przed kaplicą św. Kazimierza i drugiej nieco mniejszej na przeciwko Urzędu Wojewódzkiego. Różnicę poziomów pokonano dwiema grupami schodów po trzy stopnie.

3. P l a c P o m n i k o w y znajdować się będzie w punkcie węzłowym, u wylotu ul. Zamkowej, u stóp Góry Zamkowej, w bezpośrednim sąsiedztwie nicistniejącej ściany Zamku Dolnego. Miejsce to w konfiguracji miasta jest jedynie predestynowane do umieszczenia pomnika Wielkiego Syna Wileńszczyzny. W ukształtowaniu tego placu kierowano się myślą stworzenia z elementów architektonicznych, rzeźbiarskich i pejzażowych, całości jedynej w swoim rodzaju, to znaczy bez precedensów historycznych. Pomnik zaś mający tam być wzniesiony, rozumiano jako obiekt wielo członowy o wybitnej przewadze elementów architektonicznych, wychodząc z założenia, iż w bogatym otoczeniu roślinnym rzeźba figuralna ginie jako akcent kompozycyjny, natomiast formy architektoniczne kontrastując z zielenią stanowiąc będą dostateczne, lecz nie zasilne zakończenie całej kompozycji od strony wschodniej.

W całości kompozycji uwzględniono system zieleni, polegający na przeniknięciu zieleni parku królewskiego wzdłuż ul. św. Magdaleny na górnym tarasie placu w kierunku zachodnim do powiązania się z zielenią ul. Bonifratskiej i Mickiewicza. (Na modelu nie uwzględniono zadrzewienia istniejącego, przeto zieleń nie wygląda dość obficie). Związek optyczny placu Katedralnego z Górą Zamkową uzyskany będzie przez znaczne przerzedzenie zieleni Góry Zamkowej w kierunku pozostałej baszty.



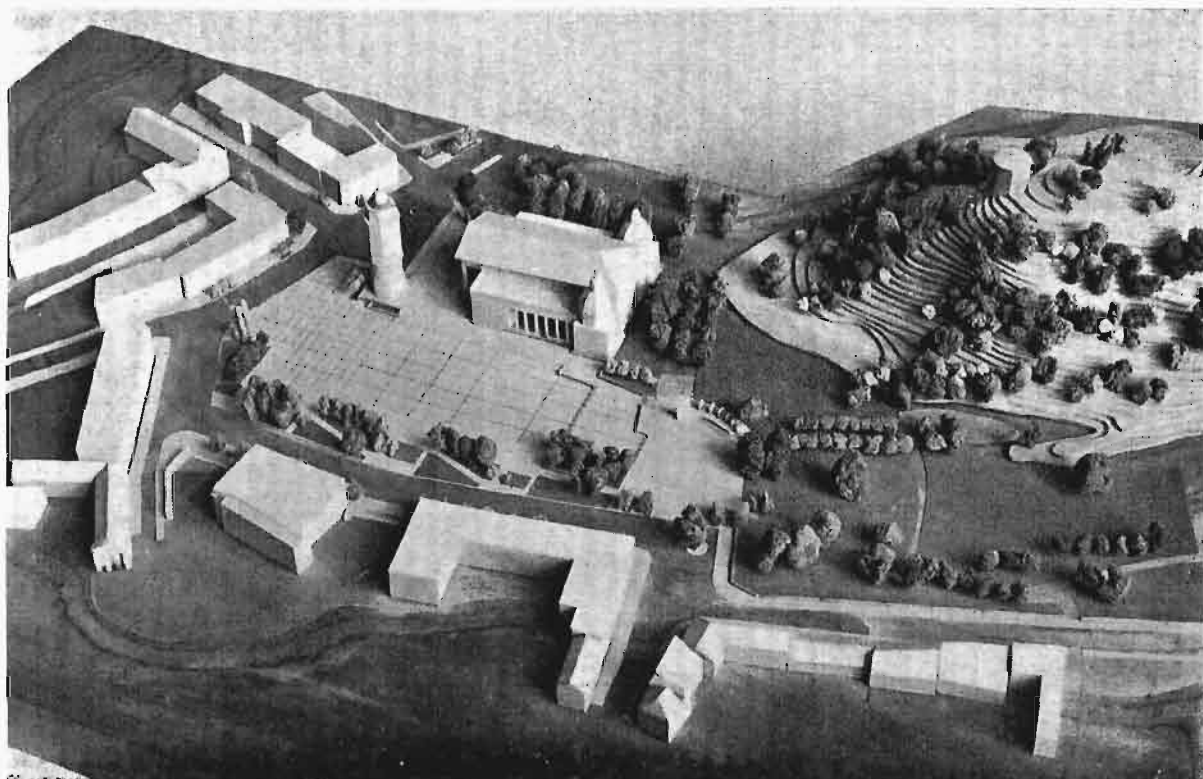
Rozwiązanie Placu Katedralnego w Wilnie wg. projektu Biura Urbanistycznego m. Wilna pod kierunkiem prof. R. Gutta

Projekt Miejskiego Biura Urbanistycznego, który został tu omówiony był uchwalony przez Radę Miejską miasta Wilna w dniu 28. V. 1937 r. i zatwierdzony przez Min. Spraw Wewn. dn. 31. V. 1938 r. z nieznacznymi korektami. Modyfikacje projektu mogą zajść jedynie w ukształtowaniu placu Pomnikowego w zależności od rezultatów konkursu na pomnik Marszałka Piłsudskiego, już ogłoszonego z terminem do dnia 19 marca b. r.

W t r z y m i e s i ą c e po uchwale Rady Miejskiej w prasie wileńskiej ukazały się publikacje prof. Ślodzińskiego na temat placu Katedralnego. Pracy będącej jakby interpretacją projektu Miejskiego Biura Urbanistycznego, bo opartej na tych samych podstawowych założeniach, lecz nie uwzględniających problemów pejzażowych. Prócz tego różnica polega na wprowadzeniu akcentów plastycznych w postaci 8 rzeźb figuralnych wzdłuż południowej ściany placu na tle zieleni.

DR PIOTR ŚLEDZIEWSKI i INŻ. ARCH. S. BUKOWSKI.

Rozwiązanie Placu Katedralnego wg. projektu Biura Urbanistycznego m. Wilna pod kierunkiem prof. R. Gutta



PROBLEM PLACU KATEDRALNEGO W WILNIE

Odnowienie Bazyliki wileńskiej jest na ukończeniu. Zarysowane przez powódź mury zostały wzmocnione. Wnętrze Świątyni odrestaurowano, Kaplice św. Kazimierza przywrócono dawną świetność, a inne kaplice kolejno przyozdabiane są w nowe szaty dekoracyjne. Na zewnątrz mury zyskały nową wyprawę i odświeżone zostały rzeźby, zdobiące elewację. Świeża biel ogromnego gmachu podkreśla monumentalność jego bryły i harmonijny spokój klasycznych form.

Nie można niestety tego samego powiedzieć o otoczeniu Katedry. Budowla foremna i do pedanterii symetryczna gubi się w terenie absolutnie nieregularnym i chaotycznie obudowanym. Gdy rozebrano ostatnie cegły z ruin wznoszącego się tu niegdyś Dolnego Zamku, gdy zasypano fosy i koryto rzeczki Koczergji, pozostała wokół Katedry przypadkowa pustka, tworząca węzeł zbiegających się krzywo ulic. Część obszaru zadrzewiono, dając Świątyni tło zbitej zieleni, wspinającej się aż na sam szczyt Góry Zamkowej. Nie wyszło to Bazylice na szkodę, choć pozbawiło ją perspektywy na lewą jej elewację. Stokroć gorszy rezultat uzyskano przez obsadzenie drzewami wyżej od Katedry położonego dawnego dziedzińca Zamkowego. Skwer zasłonił przed okiem ludzkim świątynię, zepchnął ją w kąt i upośledził jej architektoniczny walor, który powinienby dominować. Wokół budowały się bezstylowe domy, nieregularnie stojące wzdłuż ścian chaotycznie rozczłonkowanego placu.

Dziś, gdy rozkwita świetność Bazyliki, palącym problemem urbanistycznym Wilna staje się także uregulowanie Placu Katedralnego, któreby w pełni odpowiadało godności serca miasta.

Mamy przed sobą plan sytuacyjny otoczenia Katedry, tak, jak się ono przedstawia w dobie obecnej. Ubiegłego lata Zarząd Miejski poczynił na nim prowizoryczne zmiany, polega-

Rozwiązanie Placu Katedralnego wg. koncepcji prof. L. Ślendrańskiego



jące na obsianiu trawą szlaku jezdni, biegnącej od wylotu ul. Mickiewicza wzdłuż bocznej elewacji Świątyni do ul. Zamkowej. Ułożono też chodniki, dające dostęp do Katedry. Nie rozwiązując tym bynajmniej zagadnienia, sprawiono to tylko, że odsunięto ruch kołowy na linię ul. Marii Magdaleny i dano Katedrze zieloną podstawę. Nic postawiło to Bazyliki na należnym jej poczesnym miejscu, przeciwnie, spotęgowało jeszcze wrażenie jej odsunięcia poza nawias miejskiego życia. Jednocześnie chodnik, biegnący od głównego portalu, swą schematycznie prostopadłą linią podkreślił wzrokowo tylko skośne usytuowanie Katedry do osi ul. Mickiewicza.

Jest może zbyt sztywne krytykowanie zmian, których charakter ma być tymczasowy, choć znana jest wszystkim długowieczność niejednego prowizorium.

Zajmijmy się więc narazie tymi planami przyszłości, które w dwóch odmiennych koncepcjach chcą wprowadzić inż. Gutt z ramienia Biura Urbanistycznego i prof. Ludomir Śleńdziński, jako wyraziciel sfer artystycznych i kulturalnych miasta. Jesteśmy świadkami konfliktu, jaki się zawiązał między zwolennikami jednego i drugiego założenia. Dorzucmy i my słowo do toczącej się polemiki z myślą o zainteresowaniu ważnym problemem szerokich sfer kulturalnych całej Polski.

Zanalizujemy na wstępie koncepcję, wysuniętą przez Zarząd Miejski. Zmierza ona do uporządkowania otoczenia Katedry, jednakże połowicznie tylko rozwiązuje kwestię. Projekt inż. Gutta sprowadza się właściwie do skasowania skweru, zasłaniającego elewację boczną Bazyliki, zniwelowania terenu do poziomu Świątyni i wyłożenia płytami obniżonego placu. Urbanistycznie spełnia on swoje zadanie o tyle, że zaprowadza uporządkowanie terenu, odsłania widok na Katedrę i reguluje ruch kołowy po linii ul. Marii Magdaleny, a pieszy po przekątnej placu. Projekt jednakże nie zmierza w niczym do dania Placu Katedralnemu jakiejś regularności, nie stara się wyodrębnić z niego żadnej partii, związanej organicznie z Katedrą, nie przedstawia żadnej architektonicznej myśli. W dalszym ciągu jest to przypadkowo powstała wolna przestrzeń z tą różnicą, że teren jej ma zostać obniżony i w części pokryty płytami. Nie wystarcza to jednak, by organicznie związał się on z Katedrą w nierozdzielny całość. Projekt również nie daje zadowalniającej odpowiedzi na pytanie, w którym punkcie ma stanąć pomnik Marszałka Józefa Piłsudskiego, gdyż Plac Katedralny został na ten cel przeznaczony uchwałą Komitetu Uczczenia Pamięci Wielkiego Wodza. Gutt projektuje niewysoki pomnik, ustawiony na łuku, ciągnącym się od Kaplicy św. Kazimierza do wylotu ul. Zamkowej. Taka przypadkowa sytuacja pomnika, wcisniętego w kąt, w bezpośrednim oparciu o drzewa, nie stanowi ani urbanistycznego, ani ideowego rozwiązania.

Oficjalne wysunięcie przez Biuro Urbanistyczne projektu, budzącego tyle zasadniczych wątpliwości, musiało poruszyć sfery artystyczne i kulturalne Wilna. Zajęły one krytyczne nastawienie, którego pozytywnym rezultatem stało się opracowanie przez prof. Ludomira Śleńdzińskiego, Dziekana Wydziału Sztuk Pięknych U. S. B. nowego projektu, którego szkic zamieszczamy powyżej.

Śleńdziński w pracy swojej postawił sobie zadanie uwzględnienia trzech problemów: urbanistycznego, ideowego i historycznego. Zrozumiał dobrze słuszność jednej tezy, że malowniczość miasta polega na kontrastach regularności i nieregularności. Miasta, oparte na planie schematycznym, jak np. Warszawa, powinny poszukiwać kontrastowych asymetrycznych układów i krzywizn. I odwrotnie, dla miast nieregularnie zabudowanych, oddechem będzie prosta, daleka perspektywa, lub foremnie skomponowany plac. Wspaniale zdołał to rozwiązać Paryż, w którym istnieją tak kontrastowo różne dzielnice, jak Champs Elisées i Mont Martre. Wilno, rozrosłe na stokach wyniosłych falistości, posiadające fantazyjny bieg ulic i trójkątne place powstałe w rozwidleniach dróg, obfitujące w tysiące niespodzianek i gwałtownych skrótów perspektywicznych, tęskni za kontrastowym efektem regularności, spokoju i symetrii. Pech jakiś chciał, że otrzymawszy tak pedantycznie regularną budowlę, jak Bazylika, otoczyć go musiało, tak chaotycznie obudowaną przestrzenią, jak Plac Katedralny.

Śleńdziński zrozumiał, że całe piękno klasycznych form Bazyliki wystąpić może tylko wówczas, gdy harmonijnie zwiąże się ona z klasycznie skomponowanym placem. Zwróćmy uwagę na załączony plan i zdjęcie modelu projektu, i zanalizujemy jego szczegóły. Niwelację

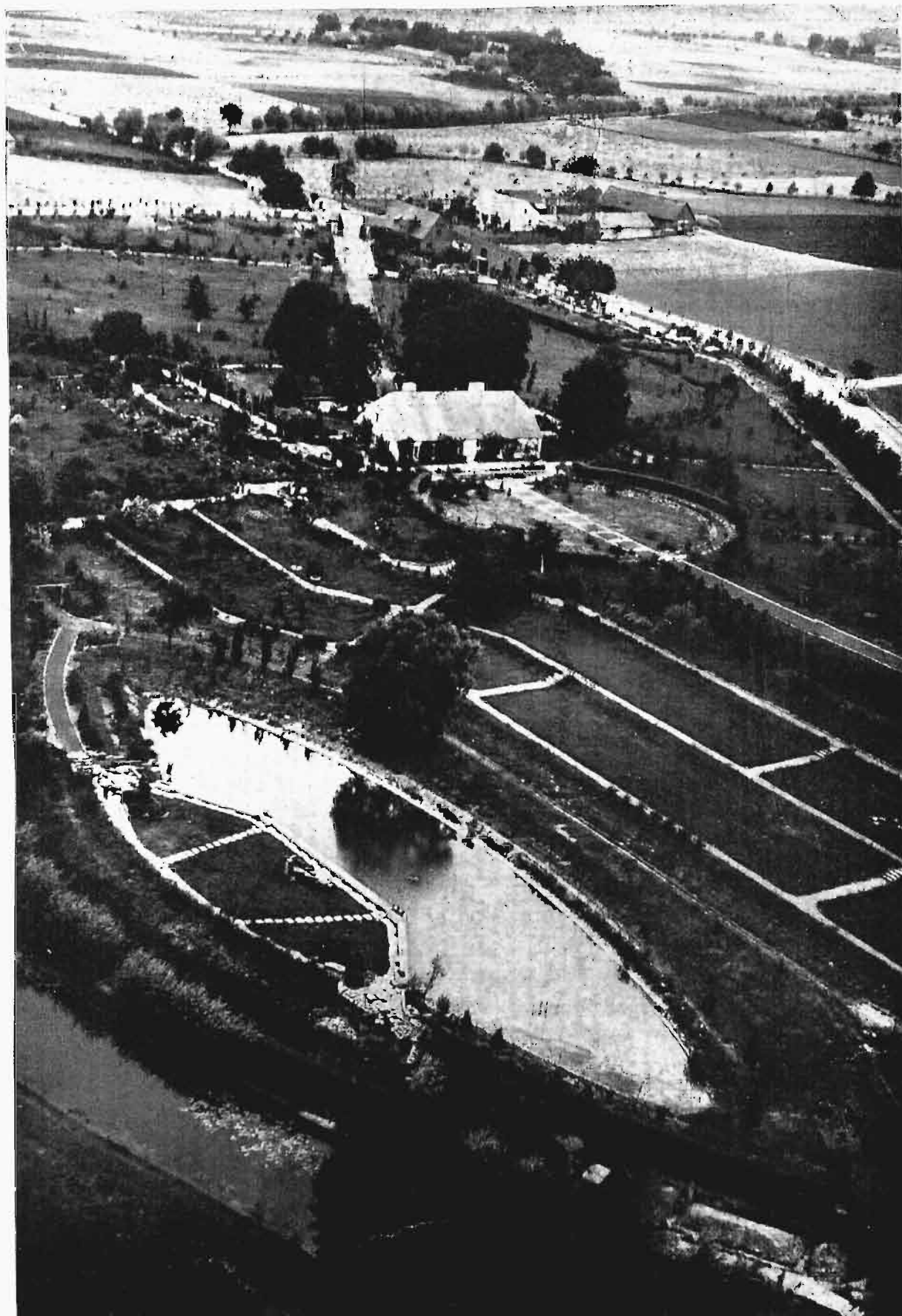
terenu Śleńdziński przeprowadza w ten sposób, że pozostawiając w nietkniętym stanie poziom szlaku, przeznaczonego dla pojazdów, obniża znacznie partie centralną placu, podobnie, jak to uczynił Gutt. Osiąga w ten sposób zasadniczy rezultat, że Katedra, która obecnie znajduje się w najniższej części placu, zostanie podwyższona i postawiona na prostokątnej platformie, wyższej od otoczenia o trzy stopnie. Zabytkową dzwonicę, zbudowaną na zrębie dawnej baszty obronnej, jako niezwiązaną organicznie z Bazyliką, Śleńdziński wydziela z ogólnego planu i okopuje fosą jej fundamenta. Obszar, leżący wzdłuż bocznej elewacji świątyni, zajęty dziś przez obsianą trawą jezdnię i środkowy skwer, projektodawca zamyka w wymiarach, uzależnionych sytuacją Katedry. Otacza go niewysokim murem, podkreślającym regularność jego formy, związanej architektonicznie z Bazyliką i tworzy w jego granicach klasyczne Forum. Mur ten, nawiązujący do historycznej tradycji, bo biegnący mniej więcej po śladach dawnych murów obronnych, zdobny ma być w posągi królów polskich z dynastii Jagiellonów, w czym tkwi wielka ideologiczna myśl. Zdobniczym akcentem Jagiellońskiego Forum ma być kolumnowy posąg Królowej Jadwigi, stojący przy bramie, otwierającej się w murze na osi bocznego wejścia do Katedry. Drugą bramą Forum otwiera się na dalszy czworokątny plac, położony na wyższym poziomie w miejscu, gdzie łukiem zakręca dziś szlak pieszy z ul. Zamkowej wzdłuż bocznej elewacji Bazyliki. Plac ten Śleńdziński przeznacza na budowę pomnika Marszałka Józefa Piłsudskiego. Wysoko ustawiona konna figura, podwyższona czworoboczną platformą, będzie monumentalnym akcentem urbanistycznym, godnym pamięci Wielkiego Wodza. Tak usytuowany pomnik zyskuje wszechstronne perspektywy: z Forum, z ulicy Zamkowej i z osi dwu alei parkowych, a idea postawienia pomnika Oswobodziciela Wilna w sąsiedztwie Katedry i Forum, poświęconego pamięci założycieli i budowniczych miasta, jest godna podjęcia, tym bardziej, że ujęta jest w tak logicznie pomyślaną i monumentalną formę. Nawiązanie sąsiedzkich stosunków z Litwą Kowieńską, po 18 latach wzajemnego ignorowania się stawia projekt założenia Forum Jagellonicum w nowym świetle aktualności. Plac Katedralny skomponowany z tą myślą ideową stanie się symbolem dawnej tradycji mocarstwowej Polski.

Regulacja Placu Katedralnego jest problemem ważnym nie tylko dla samego Wilna, ale i dla całej Polski. Serce miasta, którego tradycją jest bogactwo i piękno, konkurujące w dawnych wiekach z Krakowem, serce stolicy Litwy, zjednoczonej z Koroną w jedno wielkie mocarstwo, wymaga opracowania według projektu, najpiękniej i najgodniej zmierzającego do wydobycia całego majestatu Bazyliki i wiążącego epopeję doby niepodległości ze złotym wiekiem potęgi Jagiellonów. Projektem takim jest bezwątpienia dzieło prof. Ludomira Śleńdzińskiego.

Prócz względów urbanistycznych i ideowo-historycznych przemawia za nim jeszcze jedno słowo, tak bardzo u nas, niestety, lekceważone — sztuka. Czyż w mieście, którego jedynym bogactwem jest dziś wiecznie żywa sztuka, problem regulacji Placu Katedralnego ma podjąć wyłącznie niwelator, kanalizator i ogrodnik? Czyż rzeszy artystów nie pozwolimy zabrać głosu? Projekt Śleńdzińskiego, ujmujący w zarysach nowe oblicze otoczenia Katedry daje szerokie pole do popisu zastępowi rzeźbiarzy z całej Polski. Już sam pomnik Marszałka Piłsudskiego, zakrojony na tak wielką skalę, staje się okazją do rozpisania powszechnego konkursu. Zaś ogłoszenie innych na poszczególne posągi Jagiellonów, na każdy architektoniczny detal Forum, powinno wzbudzić we wszystkich artystycznych ośrodkach ogromne zainteresowanie.

Niechże więc za projektem Śleńdzińskiego głos dadzą nie tylko sfery artystyczne i kulturalne Wilna, ale i opinia publiczna całej Polski. Niech zbierze się komitet dla podjęcia realizacji wielkiego planu. Niech rozpocznie akcję o uzyskanie niezbędnych funduszy, rozpisze konkursy dla rzeźbiarzy i architektów i puści robotę w ruch. Wielkie dzieło nie tworzy się od razu. Niech jednak społeczeństwo widzi, że coś się robi w tym kierunku. Prace niech idą kolejnymi etapami od oczyszczenia placu, jego niwelacji, skandalizowania i pokrycia nawierzchnią aż do wykończenia w ramach architektury, ozdobionej rzeźbą. I niech z projektem nie stanie się to, co z tylu innymi, że pozostają na papierze. Idące po nas pokolenia będą miały prawo żądać od nas spadku w pełni dokonanego, a nie pozostającego w atmosferze jałowych dyskusji nad gipsowym modelem.

KAZIMIERZ KIENIEWICZ.



ZDJĘCIE LOTNICZE PARKU W WOLI ŻELAZOWEJ.
PROJEKTOWAŁ PROF. FRANCISZEK KRZYWDA-POLKOWSKI



F r a g m e n t p a r k u . D o m w k t ó r y m u r o d z i ł s i ę C h o p i n .

CZY PARK W WOLI ŻELAZOWEJ JEST POMNIKIEM CHOPINA

ODKRYCIE AMERYKI.

Co do mnie: pewien jestem, że tak. Oświadczeniem tym w sposób najprostszy i prawie wyczerpujący wskoczyłem w sam środek polemiki o Woli Żelazowej. Na dobrą sprawę wystarczyłoby teraz tylko wybrać i podzyrować parę z tych licznych większych i mniejszych drukowanych racji, jakie zdarzyło się mieć ludziom, którzy dotąd zabierali w tej sprawie głos. Bo ambicja odkrycia jeszcze jednej małej Ameryki w tym nader pociągającym, jak się okazało, zakresie oznaczać by mogła co najmniej zbytek dobrych mniemań o własnej osobie.

Dlatego pozwolę sobie w tej sprawie zająć stanowisko pozbawione specjalnej pasji, mniej pilnie przykładając się do tematu, przejdę sobie bocznymi ścieżkami sprawy parku w Woli Żelazowej, skoro główna już dostatecznie została wydeptana. A troskę o Wielką, ostateczną Rację starym i chwalebny obyczajem wołałbym zostawić potomności.

I oto wypisując słowo „potomność“ nie byłem w stanie oprzeć się zaskakującemu uczuciu, że już stanąłem w obliczu przyznania komuś słuszności, czyli racji. Nie do mnie bowiem należy to dostatecznie na wierzchu leżące stwierdzenie, od którego należałoby zaczynać wszelkie rozważania. Cokolwiek się pisało i mówiło i co w najbliższym czasie w równie kategoryczny sposób pisać się będzie o parku w Woli Żelazowej z pominięciem faktu, że właściwie jest to d z i e ł o n i e s k o ņ c z o n e — wydawać mi się będzie zawsze zasadniczym nieporozumieniem. Wszystkie już dotąd opisane doznania i wzruszenia, niepozbawione egzaltacji, zresztą najlepszego gatunku — jak również dość przykre formy krytyki negatywnej, włącznie z wrywaniem włosów z głowy, trafiają z całą śmiesznością zbytniej gorliwości raczej



Fragmety parku Woli Żelazowej. Prof. Arch. F. Krzywda-Polkowski

w przygodnych krytyków, aniżeli w dzieło profesora Polkowskiego. Praca jego wydaje mi się tym bardziej godna szacunku, że oto stoimy wobec jednej z najtrudniejszych twórczości, obarczonych smutnym, chyba najsmutniejszym ze znanych mi stanów życiowych: czekaniem. Niecierpliwość w obliczu Czasu, który działa ani prędszej, ani wolniej, tylko tak jak przywykł od początku swego istnienia, to znaczy od dosyć dawna — nikomu jeszcze nie pomogła. Wyobraźnia nasza pracuje nad wszelkie porównania szybciej — ale jej nieomyślność zdarza się również często, jak ludzie genialni wśród reszty mieszkańców świata.

ŚCIEŻKA KRYTYKI ARCHITEKTONICZNEJ

Łatwo mi pojąć ludzi, dla których pobyt w Woli Żelazowej i obcowanie z naturą zorganizowaną w formie zamierzonej przez człowieka było, już przy dzisiejszym stanie zieleni, źródłem wzruszeń natury estetycznej (ostatecznie zdarzyło to się niżej podpisanemu). I dosyć naturalnym wydaje mi się, że wzruszenia uważali za stosowne powtórzyć innym. Normalne, ludzkie, w skutkach: budujące. „Opowiadanie przygód własnej duszy“ (jak to radził Anatol France) wydaje mi się najtrafniejszą i jedyną formą krytyki artystycznej.

Bo chwalić i ganić potrafi każdy. Ostatecznie to najłatwiejszy sposób sprzedania własnej „mądrości“ za cenę podziwu tych, którzy nas zechcą wysłuchać. Ale to z kryteriami sztuki nie ma najmniejszego związku, skoro wiadomo, że za tę samą cenę sprzedajemy mądrość cudzą, przerabianą snobizmem na własną inteligencję, erudycję, doświadczenie itp. błyskotliwości towarzyskie. Niezależność sądów naszych poza granicami wyżej opowiedzianego snobizmu jest dostatecznie trudna i rzadka. Krótka pochwała, złośliwy dowcip uwalniają nas od trudu własnego sądu. Są ocaleniem: przed utratą opinii w oczach naszych bliźnich, na czym nam zawsze niezmiernie zależy i przed wysiłkiem myślenia, czego staramy się unikać przede wszystkim.

Ważne i jedyne, jak to wiadomo, pozostaje przeżycie osobiste, jakiego nam dostarcza dzieło sztuki. Oczywiście nie każdego stać na dostatecznie ciekawe przygody duszy. Bo jak zawsze i we wszystkim, prócz wyobraźni, temperamentu i odwagi — trzeba mieć wprawę w ich poszukiwaniu. Ktoś, kto by chciał w Łasku Bielańskim przeżywać przygody polowania na nosorożce pewno doznałby rozczarowania. Innymi słowy jeżeli krytyk ma być poszukiwaczem przygód, a nie chce uchodzić za romantycznego żółtodzioba, powinien się potrosze orientować w terenie i jego możliwościach.

A właśnie o Żelazowej Woli pisali ludzie z obcych terenów. Ludzie teatru, literatury, krytyki literackiej, oraz wolontariusze, pełni kultury osobistej i niepozbowieni wrażliwości artystycznej — dla których okazja Żelazowej Woli była pierwszym zetknięciem się z problemem planowania ogrodowego i dziedziną „architektury krajobrazu“. Nic nie szkodzi, że mamy do czynienia z wypadkiem, dotyczącym specjalnej gałęzi wiedzy architektonicznej. Zjawisko amatorskiej krytyki z równą łatwością można zaobserwować we wszystkich dziedzinach związanych z architekturą. I właśnie tę sprawę miło mi jest oddać w ręce czytelnikom pisma architektonicznego.

O krytyce architektonicznej wiadomo, że jej nie ma. Pisze każdy kto tylko pisać umie i ma okazję napisane spieniężyć od wiersza. Niejedną bzdurę już wyczytałem w prasie codziennej, od której z daleka załatywało czarną kawą wypitą przez reportera od „spraw miejskich“ z architektem. W ten sposób rosną i urabiają się wśród polskich mas sądy o współczesnej polskiej architekturze. Rosną poza tymi na drożdżach nieocenionego warszawskiego dowcipu (więzienie, trumna, wiatrak, pisuar) czy wreszcie odwrotnie — taniego entuzjazmu dla nowoczesnej architektury, jako architektury... prostej, oszczędnej i higienicznej. Ludzie, którzy mogliby wziąć odpowiedzialność za całkowite i wyczerpujące zrozumienie zawodu i aktualnych dyspozycji estetycznych zostawiają swe niepokoje i odkrycia w kawiarni, albo uważają, że wysupływanie myśli architektonicznej w rysunku stanowi proceder łatwiejszy, pełniejszy, trafniejszy (i pewno w końcu rentowniejszy) niż w pisany słowie.

F r a g m e n t y p a r k u n a w i ą z u j ą c e d o o t a c z a j ą c e g o k r a j o b r a z u



Jako jedyny, nieuchronny krytyk dla architekta pozostaje klient. Różni bywają klienci w roli krytyków-amatorów. Jeden przychodzi z kartką papieru w kratkę, na której wyrysował rzuty domu do projektowania. To klient z nazbyt pracowitą wyobraźnią, zawsze niezadowolony. On z góry dokładnie wiedział jak ma wyglądać jego dom; architekt psuje mu jego marzenia. Drugiego zachwyca już sama magia rysunku, która mu jego mgliste pojęcie domu własnego doprowadza do stanu, w którym można policzyć drzwi i okna. Odbitka ozalidowa i kredka kolorowa do reszty dopełniają miary jego nieoczekiwania.

— Ta klasyfikacja powtarza się dokładnie w odniesieniu do krytyków Woli Żelazowej. Bo proszę. Przyszli jedni z wyobrażeniami o pomniku Chopina z kwiatów i zieleni, w dostateczny sposób sprecyzowanymi, aby to co zastali — a zastali, jasna rzecz, inne — nie wywołało najgorętszych sprzeciwów. Odeszli oburzeni, że zepsuto im ich marzenia o Chopinie wyrażonym w kwiatkach. Przyszli drudzy i dali się olśnić magii zorganizowanego widowiska kwitnących kwiatów, kolorowych drzew i krzewów. Ci, jako entuzjaści, znaleźli w nim przy okazji pomnik Chopina. Komu tu w końcu uwierzyć.

Co do mnie to wierzę przede wszystkim sobie, na własny użytek i dla własnej przyjemności. Poza tym jednak ogromnie bym się cieszył, gdybym mógł tę wiarę dzielić z kimś, za kim czułbym poza wrażliwością artystyczną i osobistą kulturą jeszcze autorytet doświadczenia warsztatowego i wyobraźni w dostatecznej mierze wygimnastykowanej w operowaniu materiałem twórczym.

O POMNIKACH W OGÓLE I O WARSZAWSKICH PRZY OKAZJI.

Pomniki wydawałyby mi się dość czystym, bo pozbawionym użytkowej przyczyny powstania, produktem życia emocjonalnego społeczności ludzkich. Wykwitają jako symptomatyczne objawy nadmiaru zbiorowej wdzięczności, dumy czy sentymentu. Zostając jako świadectwo nastrojów, noszą raczej piętno uczuć społecznych z jakich powstały razem z wszelkimi cechami właściwymi epoce i warunkom życia — aniżeli zdarzeń, epoki, ludzi, którzy uczucia te rozładowali.

Spróbujmy popatrzeć w ten sposób na pomniki warszawskie, do których przywykliśmy już tak bardzo, że nie wiem, czy np. słowa »pomnik Mickiewicza« nie kojarzą nam się przypadkiem raczej z kościołem Karmelitów, Dziekanką, kratą z kutych róż — niż Sonetami Krymskimi. Daremnieby w tych portretowych rzeźbach doszukiwać jakichkolwiek syntetycznych wizerunków geniusza ludzi, których przedstawiają. Natomiast z dużą łatwością da się odcyfrować życie uczuciowe epoki, które w pomniku zakwitło.

Książę Pepi, pełen galanterii pierwszy kawaler epoki niedbałego negliżu moralnego, bohater szlichtad i zabaw w tej samej Warszawie, pozostaje — zgodnie z mitem epoki żołnierskiej, w której pomnik powstaje — rzymianinem z Placu Saskiego, spiżowym symbolem znakomitych cnót żołnierskich: honoru rycerskiego i miłości ojczyzny. Adam Mickiewicz przed Karmelitami jest fotografią z czasów 1900 r. szacownego wujaszka w tużurku z mieszczańskiej rodziny, na którym z ufnością i dumą polegała mieszczańska wiara pokolenia tużurków w niezniszczalną trwałość polskości. Daremnie by szukać w symbolu tym niespokojnego ducha młodości „Dziadów“, czy statecznej mądrości wieku dojrzałego z „Pana Tadeusza“. Chopin cierpi w Łazienkach z prawie dekadenskim obrzydzeniem do świata. W tym teatralnym geście łatwiej odkryć epokę zapoznanych cierpień i tragedii, niż smutek z prawdziwego zdarzenia muzyki Chopina. W pomniku Kilińskiego więcej zostało z szewctwa, niż z bohatera narodowego, zgodnie zresztą ze współczesnym mitem, który zawsze wyraźniej podkreśla zawód, z którego wyszedł Kiliński, niż ważniejszą dla jego sławy późniejszą karierę żołnierską. Nawet sławny pomnik Wdzięczności (choć to już raczej dowcip) miał mniej wspólnego z Ameryką, którą miał uczcić, a bardzo dużo z uczuciem, którego był wyrazem: był równie krótkotrwały jak i ono.



Fragment parku Woli Żelazowej. Prof. Arch. F. Krzywda-Polkowski

SZOPEN Z BARW I ZAPACHÓW.

Zarzuca się prof. Polkowskiemu, że parkiem w Woli Żelazowej nie wypowiedział Chopina. Że nie ma mowy o jego pochodzeniu (polskim), jego muzyce, jego epoce. Ale jeżeli na żadnym z pomników, o których była mowa nie zostało prawie nic z geniuszu człowieka, dla którego były stawiane, oprócz problematycznego podobieństwa fizycznego i podpisu na cokole.

Co mogłoby wreszcie oznaczać odtworzenie muzyki Chopina architekturą krajobrazu. Wszelkie transpozycje i inspiracje artystyczne stanowią duże niebezpieczeństwo. Mogą dać piękne rezultaty pod warunkiem, że inspirują wielkiego artystę, ale wtedy powstaje najczęściej dzieło zupełnie samoistne, prawie zupełnie niezależne od pierwowzoru zapładniającego. Czy są słowa które potrafią, z równą im prostotą, opowiedzieć którąkolwiek z ballad, preludjów, mazurków — razem z całym pełnym pietyzmu entuzjazmem dotychczasowych konsumentów, jakim się zdążyła nasycić muzyka Chopina. A słowa to materiał stosunkowo łatwy, najprościej uruchamiający wyobraźnię, wyposażony w wartości emocjonalne, układający się w łańcuchy skojarzeń, metonimii, metafor. Spróbujmy ułożyć poemat o Chopinie z reżyserowanego krajobrazu. Skąd ma się wziąć język wzajemnego porozumienia wobec absolutnego braku konwencjonalnych oznaczeń i nigdy nie przewidywanej reakcji odczuciowej. W tej sytuacji może dojść do gruntownego niezrozumienia, albo do równie gruntownej błagi.

Z pewną, ale niewielką trudnością, jaka związana jest z wypowiedzaniem myśli, co do których niezbyt zdecydowani jesteśmy brać odpowiedzialność mógłbym opowiadać o mych muzycznych przeżyciach jakie wywozłem z pobytu w Woli Żelazowej. Mógłbym zapewniać, że w drodze od stacji kolejki aż do bramy parku lipy przydrożne szumiały mazurkami. Że park nagle zadźwięczał etiudą rewolucyjną, zagrana kolorami w samym sereu odkrytej po drodze tajemnicy lasów, łąk i pól polskich. Właściwie nawet nie etiudą, a jej trawestacją wykonaną przez współczesnego muzyka — wytłumaczeniem muzycznym pełnym upodobania, coś w rodzaju walców Straussa opowiedzianych przez Ravela. Że etiudę rewolucyjną odkryłem w ży-

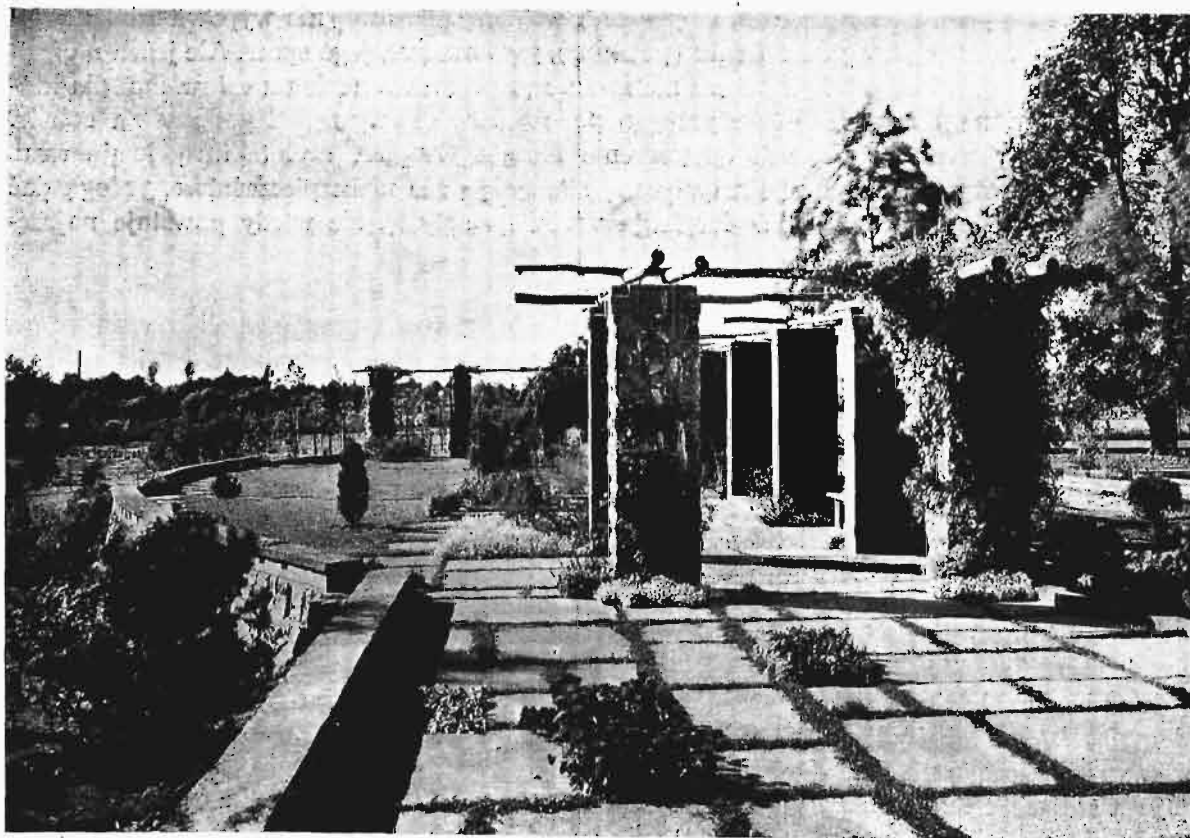
wiołowej, podniecającej muzyce otoczenia domu, że tarasy sprowadzają mnie do wody przy której melodia łagodnieje, rozrzewnia się pejzażem sentymentalnym, a kończy na murze, grającym mocnym rytmicznym cieniem, jak przystało na akordy końcowe. Współczesność tej muzyki odkrywałbym w wieloplanowej niesymetrii i nieoczekiwanym rozmieszczeniem akcentów, w niepokoju opowiadania, w polifonicznejzgrzytliwości kolorowych asonansów, bardzo przecie starannie wymierzanych. Mógłbym wreszcie w doborze egzotycznych roślin z całego świata dopatrywać się symbolicznej przenośni o powszechnym kulcie Chopina... Ale tu byłbym już w samym środku błagi.

Wolno mi robić sobie zabawę ze słów i układać w opisy hipotetycznych przeżyć, wolno mi się z nich wycofywać w ostatnim słowie, ale nie wolno przeoczyć, że w tym tonie uważali za stosowne zwierzać nam się ludzie, o wyrobionym zmyśle krytycznej obserwacji. Pomimo, że to towar dosyć tani, jednak nie tak znowu często dzieło ludzkie dociera do źródeł egzaltacji. O wiele łatwiej przejść koło dzieła sztuki mruknawszy: bardzo dobre, niżeli powstrzymać zadyszkę emocji, przeszkadzającą w przekonywaniu drętłych autochtonów o odkryciu nowego świata, którym jest każde nowoodkryte wielkie wzruszenie.

Myślę, że park w Woli Żelazowej jest właśnie pomnikiem Chopina o jaki chodziło. Że jest dziełem sztuki nie ulegałoby wątpliwości, bo wzrusza w sposób klasyczny dla wzruszeń wywołanych przez dzieło sztuki. Że nie wzrusza wszystkich, albo w nierównej mierze — nie sposób rozstać się z tą obiekcją czymś więcej niż wzruszeniem ramion. Może budzić obiekcję w szczegółach („holenderska“ ferma, altanka; pulpit) — ale w ten sposób nosi tylko znamiona temperamentu artysty. Można by w powieściach Balzaka odnaleźć wiele kawałków błahych, naiwnych i sztucznych, które jednak bynajmniej nie obniżają wartości „Komedii ludzkiej“, wprost przeciwnie — jak dla mnie — nadają jej wdzięku dzieła poczętego przez człowieka o wielkiej wyobraźni, dużym temperamencie, pozwalającego porwać się nurtującej go pasji artystycznej. W tej samej pasji poczęty park w Woli Żelazowej daje świadectwo naszego kultu dla Chopina o wiele skuteczniej i prościej niżby to uczyniły jakiegokolwiek odszukane w dokumentach cierpliwie przymierzane i kompilowane z chłodnym rozsądkiem elementy krajobrazu z cudzej epoki narodzin Chopina.

STANISŁAW ZAMECZNIK.

Fragment parku Woli Żelazowej. Arch. Prof. Krzywda-Połkowski





Arch. Marcello Piacentini. Gmach Rektoratu w Rzymie

TRADYCJA I RACJONALIZM W DZISIEJSZEJ ARCHITEKTURZE I TALI

Nowoczesna Italia uzasadnia swe wielkie roszczenia i ambicje narodowe nieznównymi dziełami ducha, myśli, umiejętności i sztuki, jakimi dawne pokolenia Włoch wzbogacili ludzkość. Kładzie też ze słuszną dumą nacisk na to, że przez wieki rola kultury włoskiej była w świecie europejskim przodującą. Ta wielkość zasług przeszłości jest nie tylko fundamentalnym argumentem faszyzmu, ale i najważniejszym źródłem jego sił twórczych.

Serdeczna solidarność ze świetną dawnością, pełne pietyzmu utrzymywanie żywej z nią łączności nie stoi w dziedzinie nauk, techniki i organizacji życia materialnego na przeszkodzie postępowi nieraz rewolucyjnemu — wysiłkom w tworzeniu nowej rzeczywistości.

Ta sama jednak solidarność wywiera bardzo często w dziedzinie sztuki wpływ hamujący na swobodę twórczości, na rozwój żywych sił, uczestniczących w nieustannym ruchu przekształcania się oblicza świata. Umiłowanie dawnego piękna ma ten między innymi skutek, że wielu umysłem trudno oprzeć się pragnieniu, aby piękno to nadal w tym samym kształcie co dawniej się odradzało.

Praca artystyczna, kierowana takim pragnieniem, jeśli zdoła zachować formy dawnego piękna nieskażone, nie obudzi jednak dawnego ducha, który te formy stworzył, jako logiczny wyraz swej istoty.

W kraju takim jak Włochy, gdzie świadectwa najlepszych przykładów dawnej sztuki znajdują się na oczach wszystkich od dzieciństwa, zrozumiałe jest głębokie przywiązanie do dawnych form. To przywiązanie jest tak silne, że zastępy architektów zapatrzonych w piękno tej artystycznej spuścizny nie wyobrażają sobie wartości nowych dzieł architektury bez włączenia form dawnych w dzisiejszą twórczość. Ta właśnie cecha daje możność określenia tego rodzaju architektów jako tradycjonalistów.

Jeśli tradycjonalizm, powyżej scharakteryzowany uzna się jako kierunek w architekturze, to w dzisiejszej Italii przeciwstawia mu się świadomie kierunek zwany „racjonalistyczny” — względnie — „czysto racjonalistyczny”. Nazwa ta, która w potocznej mowie dla niektórych uszu może mieć dźwięk niemiły i wywoływać asocjację oschłej trzeźwości, wykluczającej fantazję i uczuciowość, obejmuje w architekturze włoskiej wszelkie usiłowania, aby dzieła współczesnej architektury były istotnie wyrazem ducha współczesności, aby były funkcjonalnie związane z całością życia współczesnego oraz aby były świadectwem udziału architektury w kształtowaniu rzeczywistości i aby ich piękno nie było zapożyczone jako szala z dawnych epok sztuki, lecz wynikało z doskonałej zgodności kształtu z wymaganiami życia współczesnego, posiadającego niemniej niż życie innych epok swoistą treść godną wyrazu w sztuce.

Między tymi dwoma kierunkami toczy się w Italii mniej więcej od dziesięciu lat spór, który przybiera ostrzejsze formy w chwilach, gdy życie stawia kraj przed nowymi zagadnieniami natury gospodarczej, społecznej czy politycznej.

Zmagania trwają nadal, stając się coraz ciekawszymi w miarę tego jak skrajne skrzydło racjonalizmu coraz wyrazistsze wytycza cele, a obóz tradycjonalistów broni swych pozycji i wpływów, bynajmniej nie tępym obstawaniem przy skostniałej dawności, lecz rozmaitym dostosowaniem się do wymagań ducha czasu, zwłaszcza, że na swe usługi ma szereg architektów, obdarzonych bezsprzecznie wybitnym talentem.

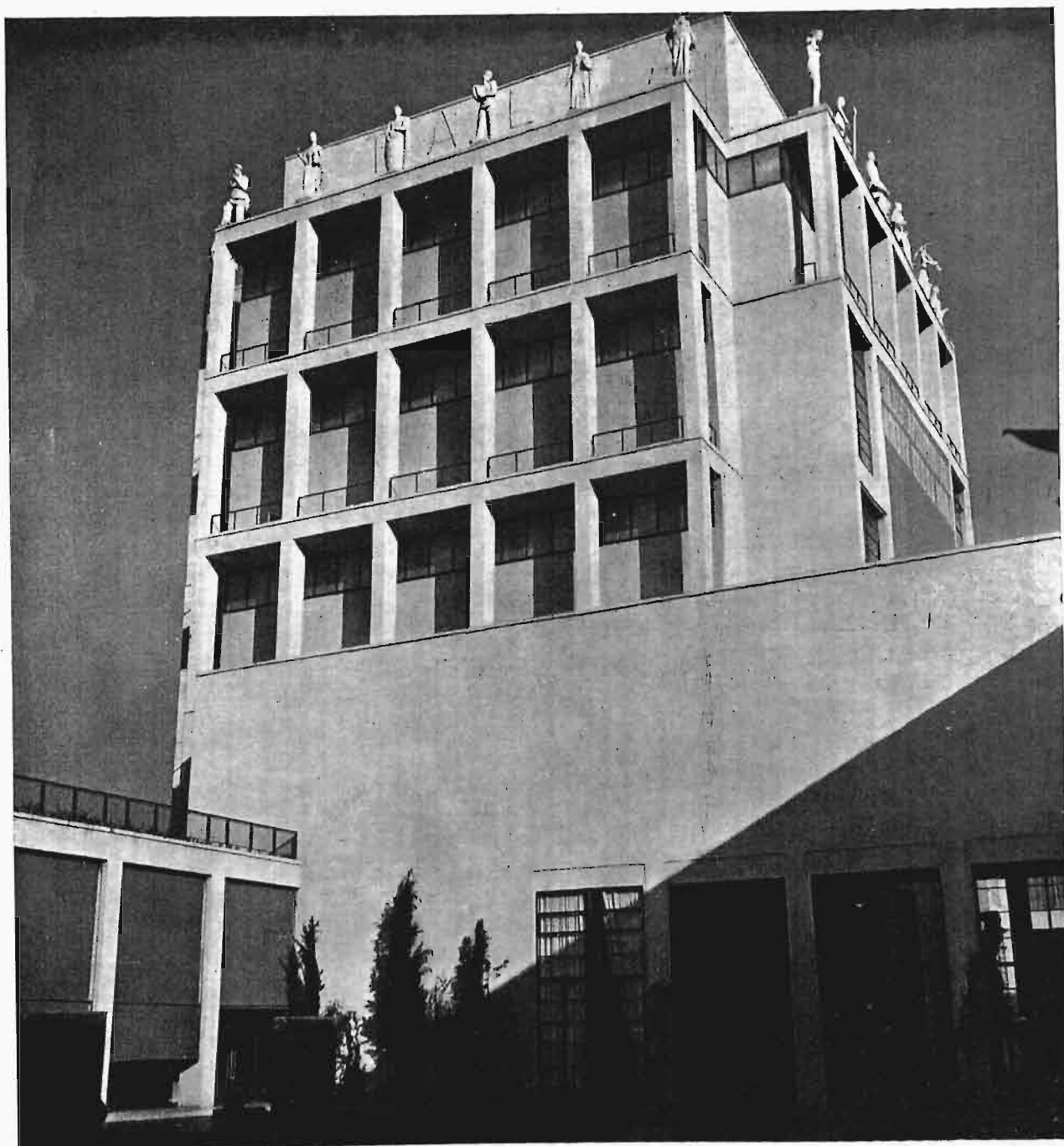
Naczelną indywidualnością w obozie tradycjonalistów, jest akademik Italii i prof. architektury Marcelliusz Piacentini, dyrektor czasopisma „Architettura” organu syndykatu architektów włoskich. Najpracowitszy i najpopularniejszy architekt faszyzmu, twórca największej liczby monumentalnych gmachów, z pośród tych, jakie w ostatnim okresie powstały we wszystkich głównych miastach Italii. Przykładem swoim wywiera on wpływ ogromny. Oddziaływa on nie tylko na grono najbliższej niego stojących architektów włoskich, ale dierży, rzecz można, berło władztwa artystycznego nad całą architektoniczną szkołą rzymską. Jemu to głównie zawdzięcza ta szkoła znamiona swej stylowej postawy. Dorobek artystyczny Piacentini’ego jest olbrzymiej miary. Znane przykłady jego twórczości, jak naprzykład gmach rektoratu w mieście akademickim w Rzymie, Pawilon włoski na Wystawie Paryskiej, lub bliski ukończenia gmach Pałacu Sprawiedliwości w Mediolanie nie wyczerpują obrazu jego bujnej działalności. Porównanie wszystkich prac z zakresu urbanistyki i architektury, wykonanych w ciągu ostatnich dziesięciu lat dałoby dopiero możność zdefiniowania jego interesującej fizjonomii artystycznej.

W braku jednak pełnej orientacji, pewne dane o rozmiarze i rodzaju twórczości Piacentini’ego oraz kierunku, który on reprezentuje, zaczerpnąć można z tego, co o niej mówi czołowy architekt przeciwnego kierunku. Mam na myśli jednego z wodzów awangardy racjonalnej architektury italskiej, architekta Giuseppe Paganó, dyrektora polemicznego miesięcznika dla spraw architektury: „Casabella - costruzioni”, wychodzącego w Mediolanie.

Paganó, który grupuje wokół swego pisma najmłodsze siły architektoniczne, głównie Mediolanu, prowadzi szeroko zakrojoną akcję polemiczną w obronie postulatów racjonalnej ar-

chitektury. Akcja ta nie oszczędza i Piacentiniego; posiadanie najwyższych, architekcie dostępnych godności i odznaczeń, nie zabezpiecza go bynajmniej przed śmiałymi atakami krytycznymi „Casabelli“, które oczywiście nie pozostają bez odpowiedzi ze strony obozu przeciwnego. W dyskusji, którą prowadzą ze sobą obydwa obozy, chodzi zasadniczo o rozstrzygnięcie problemów artystycznych, ale ponieważ z natury rzeczy problemy te we współczesnej Italii wiążą się z całością życia państwa faszystowskiego, i z ideologią faszyzmu, przeto czynnik polityczny wysuwa się w sposób wybitny w argumentacji z jednej i drugiej strony. Obie strony stoją na gruncie ideologii faszystowskiej i wyznaczają architekturze jako zadanie czynny udział w twórczości nad realizacją ideałów faszyzmu. Głęboka różnica, a nawet wręcz przeciwstawność zachodzi w interpretacji tego postulatu. Piacentini mówi o „polityce architektury“, formułuje więc pogląd, że architektura ma współdziałać w polityce, ma być

Arch. Marcello Piacentini. Pawilon Italii na Wystawie w Paryżu 1937



w zakresie swoich środków bezpośrednią siłą w życiu politycznym, wyrażając wolę i myśli, pobudzając i mnożąc energię faszystowskiego państwa. Stanowisko to uważa obóz tradycjonalistyczny za obowiązujące dla siebie.

Według wykładni zaś Pagana, stosunek architektury do polityki, wyznaczony jest (względnie powinien być) przez formułę znacznie rozleglejszą. Zawiera się ona w określeniu: „architektura — sztuką państwa“. Rozwijając treść zawartą w tym określeniu, Pagano tłumaczy, że architektura wtedy najlepiej służy państwu, gdy jest najpełniejszym wyrazem, doskonałą emanacją życia państwa, gdy ją kształtują te same siły i dążenia, jakie ożywiają państwo. Tylko przez organiczny stosunek między twórczością architektoniczną, a istotnymi wymaganiami, jakie życie w danej chwili stawia państwu, tylko przez udoskonalenie harmonii między formą architektonicznego utworu, a celem, jakiemu kształt ten w ramach społeczno-państwowej funkcji ma służyć, przejawia się potencjał polityczny architektury. Rozwój tedy architektury ma się dokonywać od wewnątrz, jako jeden z rodzajów i gałęzi rozwoju ogólnopaństwowego życia.

Tym dwóm różnym interpretacjom ideologii faszystowskiej w zastosowaniu do zadań architektury, odpowiadają w praktyce dwie różne tendencje architektoniczne. Skoro faszyzm zgodnie ze swą ideologią przejął szereg form zewnętrznych z rzymskich tradycji, to tym samym wyznaczony był kierunek zasadniczy dla tendencji tradycjonalistycznych. Nie mogło być oczywiście mowy o jakimś sztucznym nawrocie do dawnych form w warunkach tak głęboko odmiennych współczesnego życia. Możliwe było tylko osiągnięcie kompromisu między idealną dawnością, a tym, czego życie współczesne nieubłaganie wymagało. Godząc ideologię z koniecznością, uważali tradycjonalisci, że wystarczy zastosowanie pewnych konwencjonalnych form tradycyjnych do wymagań architektury nowoczesnej, aby uwydatniony był charakter architektury opartej na tradycjach klasycznych odrodzonych w faszyzmie. Zastosowania tego nie ograniczono bynajmniej tylko do proporcji i założeń ogólnych, lecz przyjęto i zastosowano elementy konstrukcyjne i dekoracyjne, pozbawione niejednokrotnie właściwych im funkcji statycznych, jakie onegiś posiadały. Tak więc wzięto w służbę kompromisu elementy zasadnicze jak łuk i kolumna — odpowiednio uproszczone i zmodernizowane ze względu na dostrójenie do nowych materiałów, przy czym uznawano konieczność uszanowania wymagań architektury racjonalnej. Tak pojęta architektura znalazła wyraz w szeregu budynków monumentalnych, przeważnie rządowych. Siła i potęga faszyzmu wyrażona jest w nich zapomocą architektury masywnej i ciężkiej, opartej na wzorach klasycznych. Co prawda, jakości wyników nie należy kłaść jedynie na karb idei, które przyświecały twórcom tych budowli. Talent i indywidualność w architekturze wyzwala się nawet z pod opresji idei, które się samemu sformułowało i w które się święcie wierzy. Niektóre dzieła Piacentiniego — to przykłady prawdziwie wielkiej i z głębokiego uczucia wyrosłej architektury. Posiadają one proporcje mistrzowskie, jest w nich rozmach godny podziwu. Wobec tych imponujących osiągnięć zgoła nieistotną mogłoby się wydawać rzecz, wszczynać polemikę o intencje i idee, których względna kruchość nie przeszkodziła jednak Piacentiniemu zajaśnić w dziełach wysokiej miary i trwałej wartości. Niemniej jednak miały idee te swój wpływ, niestety i ujemny. Stało się to, gdy w złej interpretacji przyswojone przez miernie uzdolnionych architektów, inżynierów i majstrów — znalazły fałszywe zastosowanie jako wzór dla budowy zwykłych domów czynszowych. W ten sposób w latach od 1931—1936 powstały dzielnice całe (np. w Mediolanie miasto akademickie — Città degli studi), na które składają się domy źle planowane, ale szczytujące się fasadami, zdobnymi w kolumny, gzymsy i konsole. Domy obfitujące w dowolnie stylizowane okładziny ze wspaniałych i drogich marmurów, posiadające luksusowe, a pretensjonalne i o złym guście świadczące „atria“.

Na tym kompromisie stylistycznym, który przybrał tak spęczzone formy, utoczyła się wspaniałe spekulacja prywatna, która budziła i zaspakajala potrzebę luksusu i imponowania bogactwem, przez używanie drogich materiałów, dostarczając nabywcom domów czynszowych obiektów o pozorach pałaców, które zresztą tym terminem handlowo określano. Przyznać jednak trzeba, że zjawisko to jaskrawo występowało zazwyczaj tylko tam, gdzie projektowanie przypadało inżynierowi, lub technikowi ze starszego pokolenia. W środowisku

architektów tradycjonalistów umiano jednak zachować umiar i starano się folgując tej manierze, unikać zbyt rażących wykroczeń przeciw rygorom racjonalistycznym. Niemniej jednak architekci tego środowiska — nie wyłączając nawet samego Piacentiniego — pozwalali sobie w obiektach mniejszej doniosłości na stosowanie elementów klasycznych jako uzupełnienie szaty zewnętrznej budynku, nie biorąc pod uwagę właściwych tym elementom istotnych i oryginalnych funkcji. Wspomnieć tu należy o usiłowaniach, jakie miały miejsce w kołach rzymskich, aby tej kompromisowej architekturze nadać jednak jakiś jednolity charakter przez nawiązanie do pewnych określonych epok świetnej przeszłości. Jedni pragnęli wskrzesić barok, mówili o neo-baroku, innym marzyła się synteza „quattrocenta“ włoskiego, z pierwiastkami nowoczesności, a Piacentini propagował „neo-rinascimento“ (neo-renesans). Wszystkie te usiłowania, zmierzające do osiągnięcia jakiejś zbawczej formuły kompromisowej, mają — bo inaczej być nie może — znamiona dowolności kombinacyjnej, a zarazem niezdecydowania i chwiejności. Organiczna synteza wartości tradycyjnych i ducha żywej teraźniejszości nie może się dokonać mocą sztucznie wykalkulowanego kompromisu.

Równoległe do kierunku, któremu właściwy jest kompromis z tradycją, rozwijał się inny, w zamierzeniach przeciwny, bo zwrócony ku nowoczesności. I w tym ruchu, biorącym natchnienie z postulatów nowoczesności, nie obeszło się bez fałszywych interpretacji. W wyniku źle pojętych tendencji modernistycznych, powstały domy o charakterze pseudo-nowoczesnym, popularnie określanym, jako t. zw. „Stile 900“ (styl dziewiętnasto-wieczny — co nie powinno mylić czytelników w Polsce, gotowych sądzić, że tu chodzi ściśle o wiek XIX, w przeciwieństwie do w. XX). Oczywiście nie jest to, styl, lecz aliaż sposobów na wywołanie wrażenia nowoczesności.

Ta sama spekulacja, która wyzyskiwała tendencje tradycjonalistów, wzięła się do eksploatacji pseudo-nowoczesności. Miernota architektoniczna, będąca w służbie tej spekulacji, uważała, że wystarczą inne proporcje okien, całkowite oświetlenia ze szkła klatki schodowej lub wygładzenie fasady marmurem i zastosowanie metalowych poręczy balkonów, aby sprawa wyrażenia idei i charakteru nowoczesności była załatwiona. Takiego rodzaju „Stile 900“ cieszy się nadal popularnością, nie tylko w architekturze lecz i we wszelkich rodzajach sztuki stosowanej. „Stile 900“ zyskał jakby urok magicznego słowa. W istocie może ono służyć na określenie wszystkiego, co w dziedzinie architektury zrodziło się z pretensji do nowoczesności, nie opartej na należyłym zrozumieniu jej istoty.

Na tle tego rodzaju codziennej rzeczywistości, sprzyjającej wytworom kompromisu, zarówno w kierunku tradycjonalistycznym, jak i w kierunku pseudo-nowoczesnym, uwydatnia się dopiero i może być należycie oceniona waga i zasługa twórczej pracy architektonicznej, która wśród ciężkich zmagani z oporami, zdobywa się nie tylko na dzieła znaczące postępowe względnie w realizacji prawdziwie nowoczesnej, czystej architektury racjonalnej, ale nawet na poszczególne dzieła wielkie o charakterze monumentalnym. Jako przykłady nowoczesnej architektury monumentalnej, mogą być uważane: dworzec centralny we Florencji, dzieło architektów: Berardi, Baroni, Gamberini, Guarnieri, Lusanna, Michelucci, i Akademia Sermierki w Rzymie, architekta Luigi Moretti.

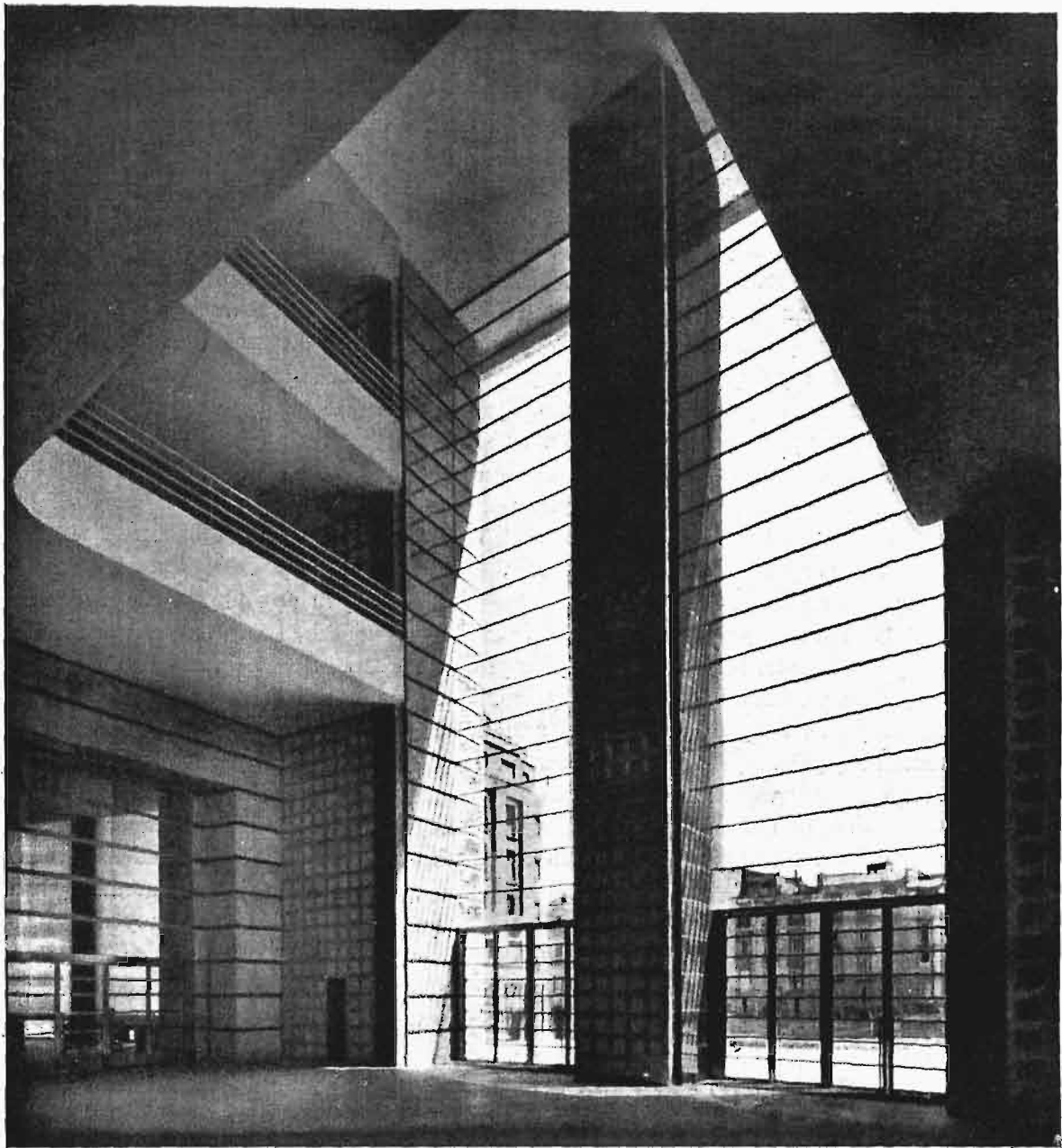
Znaczenie tych realizacji jest tym ważniejsze, że obecnie wciąż jeszcze trwa polemika teoretyczna w Italii o pojęcie istoty monumentalności. Zagadnieniu temu poświęcił Pagano w swej „Casabelli“ szereg ciekawych artykułów polemicznych, w których usiłuje myślenie architektów sprowadzić z nieprodukcyjnych konwencjonalnych torów i wzbudzić zrozumienie dla samej istoty monumentalności. Gdy bowiem wśród ugrupowań tradycjonalistów, rozważając na czym polega monumentalność i jakimi środkami ma ona być urzeczywistniona, podawano jako konieczne warunki budowli monumentalnej: widok frontality w założeniu urbanistycznym, rozwiązanie symetryczne, które w takim wypadku się narzuca, wymiarowość nadludzką, bogactwo środków, a więc i dekoracji, a nawet dołączano do tego postulat zastosowania ulubionych form antycznych celem nadania budowli monumentalnej pełniejszego wyrazu. Architekci nowocześni wypowiedzieli walkę tego rodzaju pojmowaniu monumental-



Dworzec we Florencji. Arch. Arch.: N. Baroni, P. N. Berardi, I. Gamberini, L. Lusanna, G. Michelucci

ności. Monumentalność nie tkwi w formach choćby i czcigodnych, lecz jest krystalizacją żywej idei w formach organicznie z ducha czasu wyprowadzonych, krystalizacją dokonaną środkami możliwie najdoskonalszymi.

Pagano sądzi, że można określić dzieło jako monumentalne tylko wtedy, jeśli „uda się w nim oddać w pełni ogrom żywych idei, które górowały w danej epoce lub górują jeszcze“. Nie formy bowiem sprawiają odrębność danej epoki, ale duch czasu i kultura umysłowa tworzą formy, ogniskujące w sobie wyraz charakterystyczny życia epoki. „Tą drogą — wywodzi dalej Pagano — i nasza epoka w sposób dodatni czy ujemny pozostawi świadectwa o sobie. Czy będą to dzieła sztuki na miarę Partenonu lub Placu św. Piotra — czy też tylko dokumenty psychologiczne, jak Ołtarz Narodu w Rzymie?“ Ten ostatni przykład wskazuje zdaniem Pagana, jakiego rodzaju jest niebezpieczeństwo monumentalności, pojmowanej według formalnej recepty, a nie jako zaklętej w formy emanacji głębokich podniet moralnych i artystycznych. Pagano wyraża śmiało z pewnych względów zdanie, że nowoczesne życie kolek-



P o c z t a w N e a p o l u . A r c h . A r c h . V a c c a r a , G . F r a n z i n i

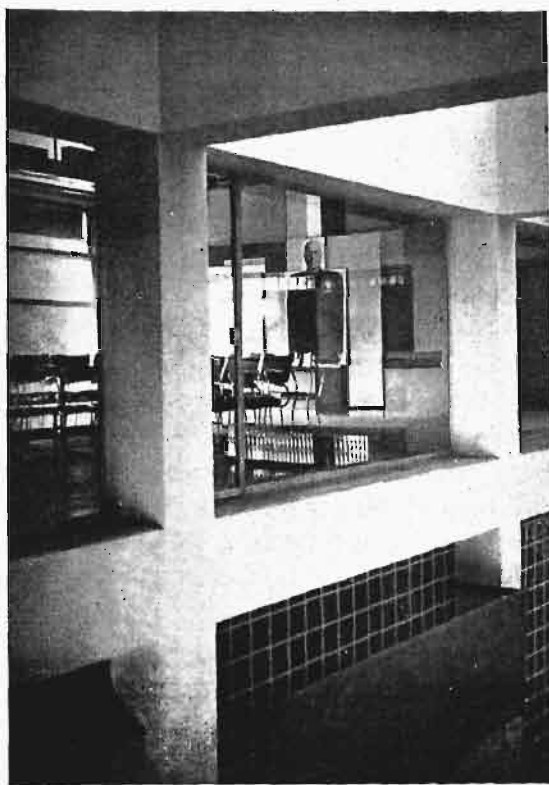
tywne wzdryga się przed manifestacjami niepotrzebnej retoryki, przeto radzi architektom, aby gwoli respektu dla sensu kolektywnego życia współczesnego uodpornili się przeciwko pokusie pochlebstwa, opanowali popęd do beztreściwej nadętości i poddawszy swą twórczość surowym rygorom artystycznym, stosowali te rygory zarówno gdy chodzi o dom minimalny jak i o pałac reprezentacyjny; gdyż tylko opierając się na prawdzie, ściśle samokontrolą wyodrębnionej od fałszu, zdoła się tworzyć dzieła istotnie odpowiadające naszemu życiu i naszej cywilizacji, dające świadectwo naszym ideałom artystycznie wyrażonym.

Należy stwierdzić, że takie pojmowanie twórczości architektonicznej zgodne z istotnym duchem czasu, znajduje coraz większy oddźwięk wśród zastępów młodych sił i pobudza do pracy, której wyniki są coraz lepsze. Jednak dobrych przykładów czystej i konsekwentnej architektury racjonalnej jest w dzisiejszej Italii jeszcze nie wiele. Swobodny bowiem rozwój w tym kierunku natrafia jednak jeszcze na przeszkody i opory. Jedno z utrudnień stanowi ingerencja władz i osób (fachowo) nie powołanych, zasiadających w sądach konkursowych.

Wszak większość gmachów rządowych, w ogóle publicznych zawdzięcza swe powstanie konkursom. Powoływanie do sądów konkursowych prócz fachowców również i osób nie związanych z architekturą, jako przedstawicieli opinii i życzeń ogółu, jest w zasadzie postępowaniem słusznym. Trzeba bowiem, by w sprawie obchodzącej ogół, prócz zdania fachowców i głos wyrażający opinię ogółu był w należytej mierze brany pod uwagę; przestrzeganie tej słusznej zasady ma jednak w danej sytuacji swe strony ujemne. Najczęściej zdarza się, że ten, którego się powołuje do sądu konkursowego, nie jest bynajmniej przedstawicielem przeciętnej opinii obywatelskiej; najczęściej jest nim wysoki funkcjonariusz państwowy, a okoliczność ta zmienia postać rzeczy. Stanowisko, jakie taki członek sądu zajmuje w hierarchii państwowej, sprawia, że jakiegokolwiek by były zdania wyrażone przez fachowców, wola jego ostatecznie przeważa; w najliczniejszych bodaj wypadkach, wynik sądu konkursowego jest zgóry przesądzony na korzyść projektu, który się spodobał właśnie tej osobie. A zawsze się tak składa, że opinia urzędowej osobistości nie kieruje się własnymi względami artystycznymi, lecz idzie za otrzymanymi dyrektywami. Nie należy jednak sądzić, że w Italii istnieje jakiś zgóry narzucony kanon ocen estetycznych, że istnieją jakieś przez władze wydane nakazy w sprawie wartościowania form artystycznych w architekturze, jak to ma miejsce w dzisiejszych Niemczech. Bynajmniej. Nie ma w Italii w sprawach architektury obowiązującej decyzji czynników nadrzędnych. W praktyce jednak sugestie wywierane przez tradycjonalistów na wysoko postawione czynniki, dostrajają się dobrze do ustalonych poglądów i przyzwyczajęń umysłów artystycznie niewykształconych, gdyż oparte są na ideach, które umysłem takim łatwiej jest przyswoić sobie, niż np. koncepcje czystego racjonalizmu. Zresztą nader to częste w dziejach zjawisko, że ludzie w polityce rewolucyjni, w innych dziedzinach mają zamiłowanie konserwatywne, lgną do dawności, tradycji, do tego co jest ustalone oddawna, a zwłaszcza nie rozumieją potrzeby, aby się zmieniały formy sztuki. Ale i ta sprawa nie przedstawia się w Italii zbyt czarno; wzrastają bowiem szeregi twórczych sił architektonicznych wśród młodego pokolenia, dając w swych pracach wyraz zdecydowanej postawie artystycznej. Przekonać się o tym można z prac wystawianych corocznie na t. zw. „Littoriali dell'architettura”. Littoriali — to rodzaj wewnętrznej włoskiej olimpiady, organizowanej dla młodzieży politechnicznej, uniwersyteckiej i innych wyższych szkół, a wykazującej wyniki pracy we wszystkich niemal dziedzinach nauk, sztuki i sportu. Ponieważ współzawodniczą na nich studenci wszystkich szkół architektonicznych Italii, więc wystawione prace umożliwiają dokładne porównanie poziomu i wykształcenia zawodowego różnych grup, ocenę wpływu poszczególnych szkół i zorientowanie się co do wartości metod nauczania. Tak np. w szkole rzymskiej występują jako charakterystyczne jej znamiona: akademickość i klasycyzm rozwiązań; odczuć można w większości prac piętno wpływu Piacentiniego.

Inne wrażenie daje szkoła mediolańska, tutaj projekty odznaczają się swobodnym i odważnym traktowaniem tematów, widać w nich dobitnie wyrażającą się wolę przyszłych architektów, skierowaną ku zdobyciu własnej fizjonomii artystycznej, widać tu wrażliwość na zdobycze nowoczesne i duże obojętność na dzisiejszym stanem architektury w świecie zagranicznym. Są to rezultaty metody, stosowanej w tej szkole, gdzie projektowaniu pozostawiona jest zupełna swoboda, bez wywierania jakiegokolwiek presji dla zachowania określonych tendencji.

Ostatnio wzmocniła się pozycja dążeń racjonalistycznych w architekturze wskutek niespodziewanego obrotu rzeczy, jaki się dokonał w związku z autarkizacją życia gospodarczego w Italii. W ciągu ostatnich kilku miesięcy odbyła się wraz z potężną propagandą na rzecz autarkii również i organizacja odpowiedniego przedstawienia wszelkich gałęzi przemysłu na produkcję, dostosowaną najbardziej do wymagań autarkicznych. Cała prasa zajmowała się rozpatrywaniem odnośnym zagadnień, oddając głos licznym fachowcom, którzy w zakresie swoich zawodów proponowali własne rozwiązania. Ze szczególnym przejęciem roztrząsana była sprawa autarkii w budownictwie. Zasadniczym materiałem anty-autarkicznym jest dla Italii żelazo. Brak żelaza w budownictwie oznaczałby zupełny przewrót w architekturze, gdyż



Dom Faszyistów. Como. Arch. G. Terragni

fol. autora

dotychczasowe zasadnicze konstrukcje, oparte na żelaznym lub żelbetowym szkielecie, musiałyby być zastąpione czymś innym. Z rozważań na ten temat zrodziły się pewne pomysły, około których rozwinęła się polemika, wkraczająca w dziedzinę artystyczną. Odegrała tu głównie rolę konieczność, która powstała pod wpływem tego, że władze wstrzymały zatwierdzenie wszystkich projektów, zawierających konstrukcje nawet żelazobetonowe o zbyt dużym procencie żelaza. Miało to w skutku wstrzymanie robót budowlanych, a zatem widoczny zastój w budownictwie. Skorzystali z tego stanu rzeczy tradycjoniści i wystąpili z ideą nawrotu do dawnej architektury. Skoro — dowodzili — nie będzie się używało żelaza, ani żelbetu, a trzeba używać materiałów rodzimych, nie więc prostszego, jak wrócić do dawnych pełnych konstrukcji ścian z rodzimych cegieł i kamieni. Coraz szersze więc zastosowanie w budowie (nawet elementów nośnych) powinien znaleźć marmur. Propagandzie tej dał ze swego stanowiska artystyczne pogłębienie sam Piacenti, przemawiając w szeregu artykułów za nawrotem do klasycyzmu; proponując jednak klasycyzm pojęty bardzo racjonalnie, a zastosowany jedynie w jego „esencjonalnych” wartościach. W rezultacie tego ruchu propagandowego, pojawiła się tendencja do rozpowszechnienia marmuru, jako materiału zasadniczego. Niektórzy architekci wyrażali sąd, że jest to doskonały moment dla wznoszenia budynków wyjątkowo luksusowych. Domy mieszkalne projektowane w zastosowaniu do tych tendencji przedstawiały istną osobliwość, bynajmniej nie dodatnią. Pewne stropy łukowe, osiągały grubość niemal konstrukcji rzymskich, tym samym grubość muru wzrosła parokrotnie w stosunku do grubości normalnie stosowanych. Gdy w ten sposób czyniono zadość zasadzie autarkii, ujawniły się ekonomicznie ujemne skutki jak: przedłużenie czasu wykonania i zwiększenie kosztów robocizny. Przy ściślejszym jednak zbadaniu sprawy, okazało się ze studiów, dokonanych przez arch. Carlo Broggi, że z 5 miliardów lirów, wydawanych rocznie w Italii na budownictwo, tylko 10% odplywa za granicę, podczas gdy inne przemysły oddają zagranicy sumy znacznie większe. Stwierdzono nadto, że import żelaza jest o 70 milionów lirów mniejszy niż import drzewa. Ze wszystkich rozważań i obliczeń wynikło ostatecznie, że plany zmierzające do zupełnego wyrugowania żelaza z budownictwa nie mają uzasadnienia

i że systemy budowlane, oparte na konstrukcjach żelbetowych należą w Italii do najbardziej ekonomicznych. Zrozumiano, że jeśli w budownictwie ma być uwzględniony nakaz autarkiczny, to przede wszystkim w zakresie kosztów budowlanych. Nabrał więc wagi postulat budowania naprawdę racjonalnego: wznoszenia domów mieszkalnych prostych i skromnych poza miastem lub na jego peryferiach, rugowania raczej niepotrzebnego luksusu niż żelaza, zerwania z marnotrawstwem materiałów, które służą tylko do tego, aby nadać przeciwnym budynkom pozory pałaców i podnieść na tej podstawie ceny mieszkań. Aby ułatwić realizację tych postulatów, arch. Broggi podał projekt, że należy koszt wszystkich materiałów budowlanych ustalić w walucie zagranicznej, lub złocie, w stosunku do tego, jaki udział w ich fabrykacji ma importowany materiał.

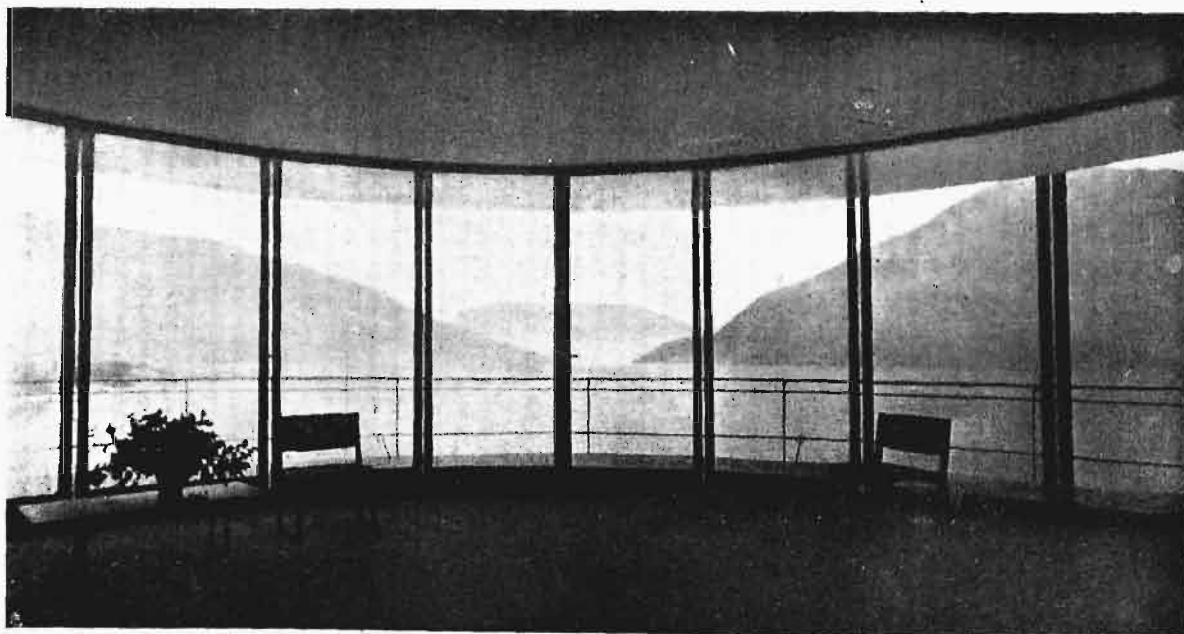
Propozycje te, które wyszły z kół architektów i inżynierów kierunku racjonalnego, były poparte ciekawą argumentacją zasadniczą. Potępiono jak najenergiczniej tendencję do cofania się wstecz z lęku przed trudnościami, do poświęcania — z racji autarkii — wartości estetycznych, do uszczuplania środków i systemów konstrukcyjnych; wskazywano zaś na to, że bodziec, pochodzący od konieczności autarkicznych, może i powinien działać w sensie przeciwnym, t. j. twórczym. Autarkia, która zmusza do ścisłej kontroli wszystkiego, co było, powinna zmusić do usilnych poszukiwań, do otwarcia nowych dróg rozwoju technicznego, do pomysłów udoskonaleń.

Logika zaś rozwoju upoważnia do przewidywania, że rozwój nowych środków technicznych, uwieńczony będzie stworzeniem estetycznych form nowego rodzaju, organicznie związanych z całością nowych warunków życia.

JERZY MÜNZER.

Zdjęcia z wydawnictwa: *Architettura Italiana*. Agnoldomenico Pica

Wnętrze wili nad Lago Maggiore. Arch. L. Wett





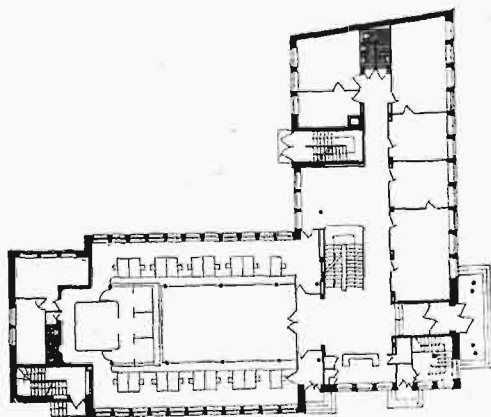
Gmach B.G.K. w Wilnie. Arch. Arch. Stanisław Gałęzowski, Jerzy Pańkowski

fol. Jan Bulhak

G M A C H B. G. K. W W I L N I E

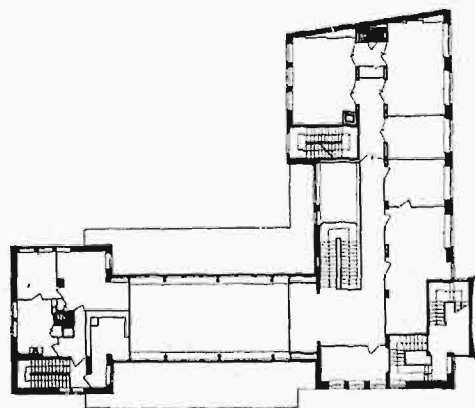
ARCH. ARCH. STANISŁAW GAŁĘZOWSKI, JERZY PAŃKOWSKI

Budowa własnego gmachu dla Oddziału Wileńskiego B. G. K. została uchwalona przez Radę Nadzorczą Banku Gospodarstwa Krajowego dnia 15 czerwca 1936 r. Projekt nowego gmachu został opracowany przez arch. arch. Stanisława Gałęzowskiego i Jerzego Pańkowskiego; do robót budowlanych przystąpiono dnia 1 sierpnia 1937 r. Wykonanie ich powierzono miejscowym przedsiębiorstwom wileńskim.



Rzut parteru

1:600



Rzut piętra

1:600



Fragment wejścia z rzeźbą
art. rzeźb. Godziszewskiego



Widok gmachu od strony
pawilonu z salą operacyjną

Gmach bankowy jest budowlą o szkieletie żelbetowym, posadowioną na płycie żelbetowej, ze stropami i dachami również żelbetowymi. Elewacja frontowa została obłożona piaskowcem rejowskim, cokół szarym granitem; elewacje skrzydła i podwórzowe tynkowane są terazytem. Na ryzalicie umieszczona jest rzeźba dłuta art. rzeźbiarza Tadeusza Godziszewskiego, a malowidła ścienne w sali operacyjnej wykonane zostały przez art. malarza prof. Ludomira Śleńdzińskiego. Ogólna kubatura gmachu wynosi 9,3 tys m³, ogólny koszt budowy okrągło 700 tys. zł. Roboty budowlane i instalacyjne wykonała firma M. Łempicki S. A. Warszawa



Widok na salę operacyjną z hallu pierwszego piętra. Malowidła prof. L. Śleńdzińskiego. Klatka schodowa i poczekalnia.



fol. Zdanowski



Gmach B. G. K. w Wilnie. Arch. Arch. Stanisław Gałęzowski, Jerzy Pańkowski



Gmach P. K. O. w Wilnie. Arch. Arch. Zbigniew Puget, Juliusz Żórawski

fol. Zdanowski

G M A C H P. K. O. W W I L N I E
A R C H. A R C H. Z B I G N I E W P U G E T, J U L I U S Z Ż Ó R A W S K I

Konstrukcja budynku biurowego mieszana: ściany zewnętrzne z cegły, wewnątrz szkielet żelbetowy. Stropy żelbetowe. Budynek mieszkalny ceglany, stropy Kleina. Elewacja budynku biurowego wyłożona piaskowcem szydłowieckim. Cokół i portal — granit Zdzilów. Elewacja budynku mieszkalnego wyprawa z zaprawą szlachetną, częściowo wyłożona piaskowcem trembowelskim.



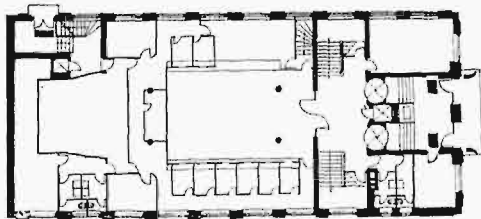
Gabinet dyrektora

lot. Jan Bulhak

Wnętrze przedsionek i hall z klatkami schodowymi wyłożony marmurami krajowymi. Posadzka z sali kasowej — mozaika terrakotowa. Ludy z marmurów krajowych. Ściany w tynku fileowanym, sufit — sztablatura. Słupy w sali kasowej obłożone stiukiem. Wszystkie roboty kamieniarskie wykonała firma J. Weber w Warszawie. Okna, drzwi, okiennice, żelazna, ścianki kas, poręcze schodów zostały obłożone antykorodalem. Turnikiety z antykorodalu.

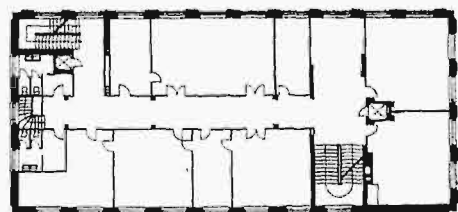
Gabinet dyrektora i salę konferencyjną wybito materiałami wileńskimi. Meble gabinetu orzech mawoty, sali konferencyjnej czarny dąb wyk. firma M. Oszurko, Wilno.

Roboty budowlane i instalacyjne wyk. firma M. Łempicki S. A. Warszawa. Budowę rozpoczęto w październiku 1936 r., ukończono w grudniu 1937 r.



Rzut parteru

1:600



Rzut piętra

1:600

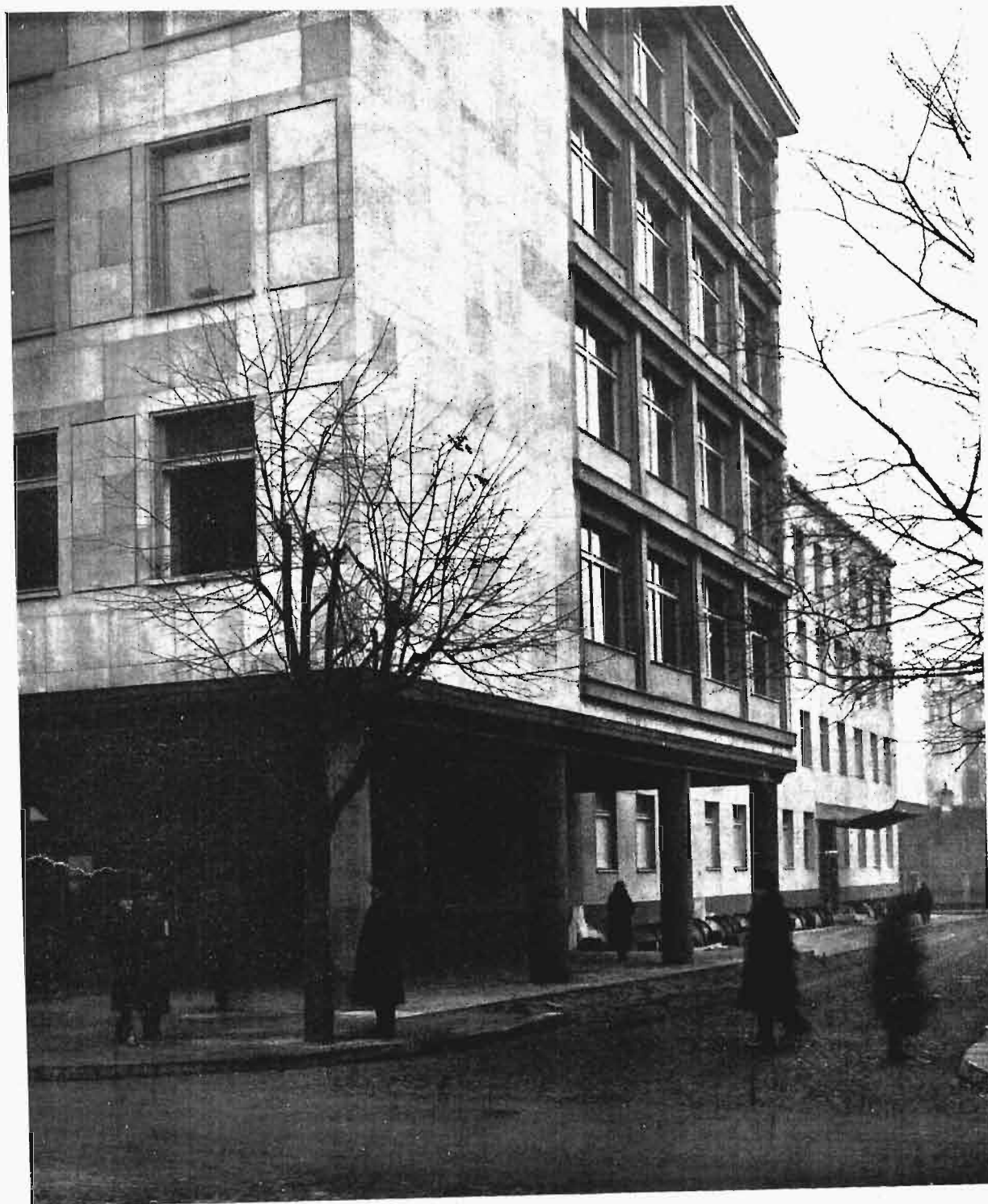


Fragment sali operacyjnej. Malarstwo prof. L. Śleńdziński



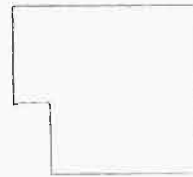
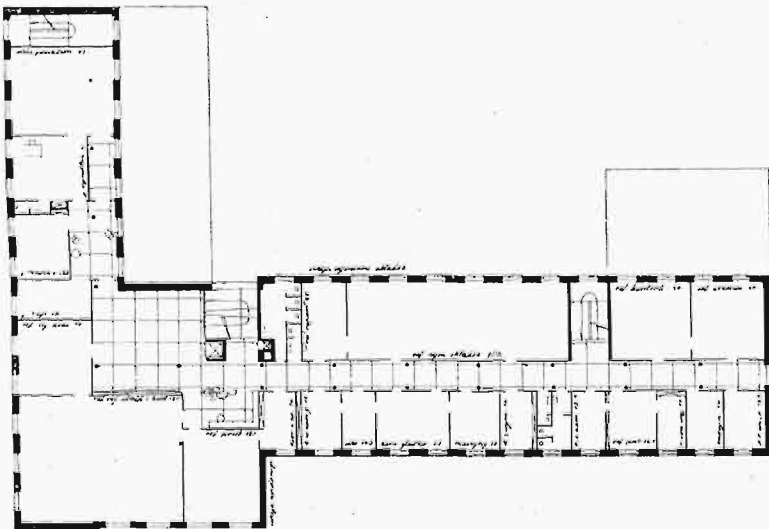
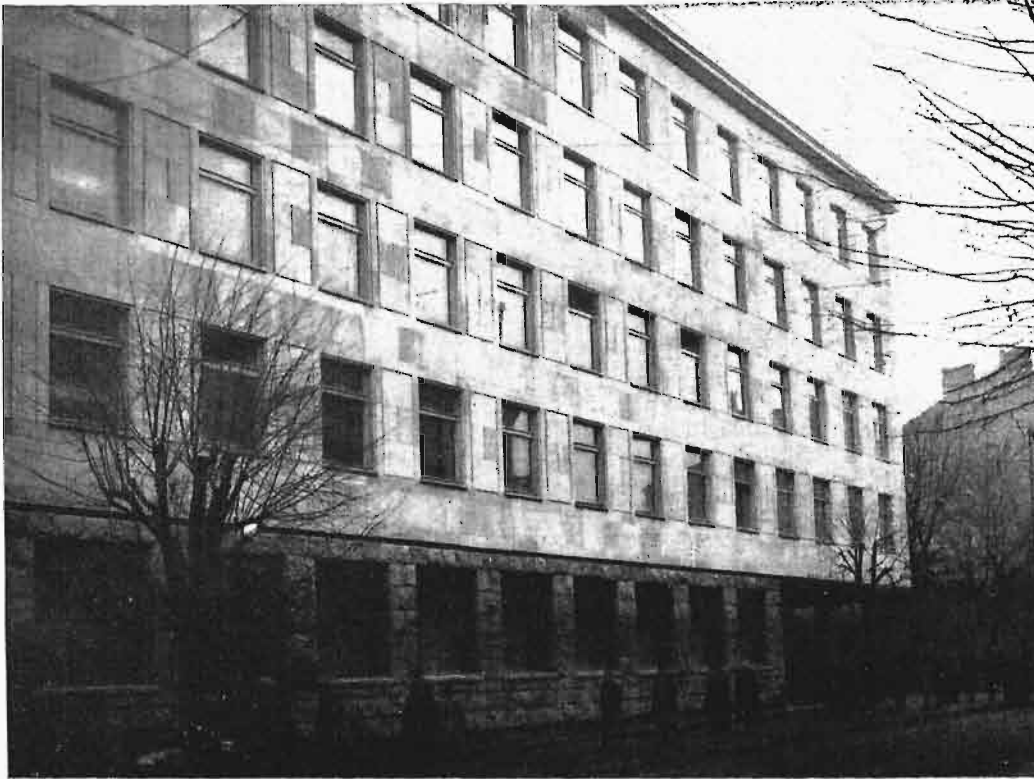
Fragment klatki schodowej.

fol. E. i B. Zdanowscy

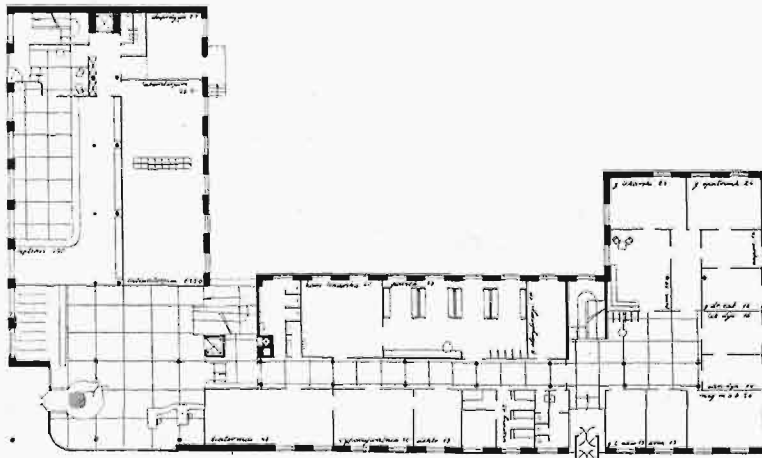


fol. Jan Bulhak

GMACH UBEZPIECZALNI SPOŁECZNEJ W WILNIE
ARCH. ARCH. STANISŁAW MURCZYŃSKI, JERZY SOŁTAN



Handwritten signature and date:
 J. W. 1937.



Rzut parteru
i piętra 1:600



fol. Jan Bulhak

F r a g m e n t s a l i k o n f e r e n c y j n e j i g a b i n e t u d y r e k t o r a





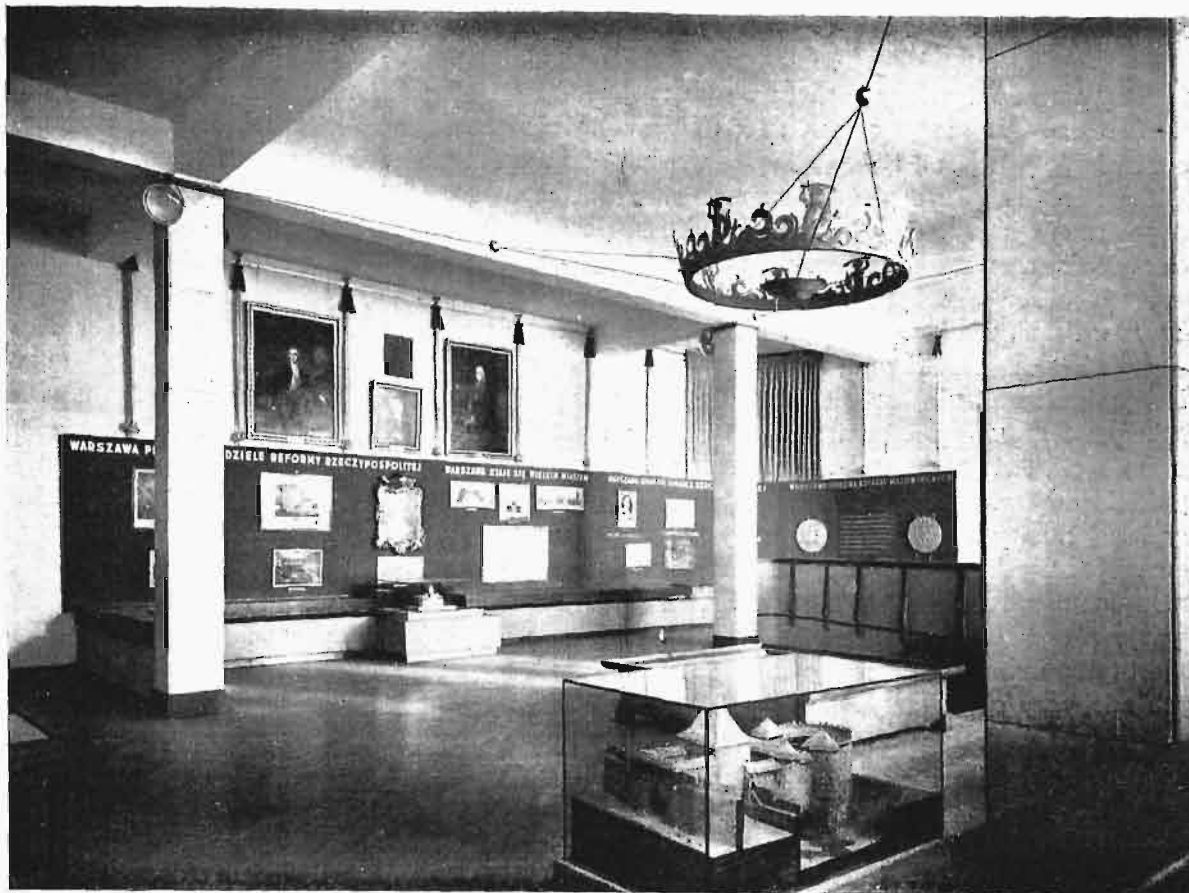
fol. Cz. Olszewski

Fragment hallu na dole. Stanisław Zamecznik, Tadeusz Filipczak. Syrenę rzeźbił—art. rzeźb. Stanisław Sikora. Malarstwo—Eugeniusz Markowski

WYSTAWA „WARSZAWA W CZERAZ, DZIS I JUTRO”

KIER. ARTYST. ARCH. JANUSZ OSTROWSKI PRZY WSPÓLPRACY T. FILIPCZAKA

Wystawa została zorganizowana z inicjatywy Prezydenta miasta Stefana Starzyńskiego przez Zarząd Miejski m. st. Warszawy. Temat wystawy, obejmujący zakres prac poszczególnych wydziałów i biur Zarządu Miejskiego został przetransponowany na zagadnienia ogólne, dające w sumie bliższe pojęcie o organizacji mechanizmu miejskiego.



Sala: „Warszawa w okresie Królestwa” Arch. T. Głogowski

fol. Cz. Olszewski

Dyrektorem wystawy był dyr. dr Stanisław Lorentz. Kierownictwo artystyczne prowadził inż. arch. Janusz Ostrowski przy współpracy Tadeusza Filipczaka. Praca kierownictwa artystycznego polegała na skonfrontowaniu otrzymanego materiału treściowego z możliwościami technicznymi, rozpatrzeniu go w zależności od wymagań transpozycji plastycznej i następnie przekazaniu z ogólnymi wskazówkami technicznymi i plastycznymi kierownikom działów i ich artystycznym przedstawicielom, zaangażowanym w porozumieniu z kierownictwem artystycznym. Następnym etapem pracy było rozpatrzenie szkiców przedstawionych przez poszczególnych przedstawicieli artystycznych, które obejmowały ogólną koncepcję plastyczną ujęcia programu działu w formy wystawowe. Szkice te, uzgodnione wspólnie przez kierownictwo i projektodawcę były podstawą do rozplanowania wystawy i podziału na stoiska dla poszczególnych zagadnień — działów. Na podkładach w skali 1:50, sporządzonych przez kierownictwo dla poszczególnych stoisk, a dostarczonych wraz ze wskazówkami technicznymi i plastycznymi poszczególnym przedstawicielom artystycznym, sporządzano szczegółowe projekty stoisk. Projekt zatwierdzony przez kierownictwo, mógł być realizowany. W czasie realizacji stoisk pod kierownictwem poszczególnych przedstawicieli artystycznych działów ogólne kierownictwo artystyczne czuwało nad konsekwentnym i metodycznym przeprowadzeniem zasadniczej myśli kompozycyjnej wystawy z uwzględnieniem wymagań plastycznych i programowych. Dociągnięcie wyrazu plastycznego poszczególnych stoisk i koordynacja ich w zespole, konsekwentne przeprowadzenie nici ideowej przez całą wystawę i uwzględnienie jej w poszczególnych zagadnieniach, trudności techniczne wynikłe z zupełnego nieprzygotowania budynku do tego rodzaju wystaw, ogrom wystawy liczącej 2.400 m², krótki, 2-miesięczny termin wymagałby wyjątkowego zgrania między ogólnym kierownictwem wystawy a poszczególnymi przedstawicielami artystycznymi. Fachowe umiejętności i doświadczenie wystawowe tych ostatnich pozwoliło w końcu osiągnąć zupełnie zadawalający rezultat.

Kierownictwo artystyczne wystawy prowadził inż. arch. Janusz Ostrowski przy współpracy w ogólnych pracach Tadeusza Filipczaka oraz przy współpracy, którą w poszczególnych działach prowadzili: arch. St. Albrecht, arch. J. Alchimowicz, prof. Bogdanowicz, J. Dmowski, arch. A. Domański, T. Filipczak, arch. T. Głogowski, arch. J. Hryniewiecki, arch. Z. Ichnatowicz, J. Kozierowski, T. Kasprzycki, M. Korkowska, prof. E. Ligaszewski, arch. T. Miazek, arch. J. Mucharski, arch. L. Makowiecki, J. Przyłuski, arch. J. Romański, arch. Z. Stępiński, A. Stypiński, arch. E. Szparkowski, St. Zakrzewski, St. Zamecznik.

P R O P A G A N D A M I A S T A

Popularność wystawy „Warszawa wczoraj, dziś i jutro“ potwierdza charakterystyczny dla współczesnej cywilizacji objaw, że do świadomości szerokiego ogółu, przeładowanej nadmiarem atakujących ją na każdym kroku wrażeń, dobrze zorganizowane przedsięwzięcie propagandowe może z pożytkiem dla społeczeństwa wtłoczyć pewne kategorie wiadomości i podnieść do poziomu spraw ważnych problemy, które pozostawione normalnemu biegowi rzeczy pozostałyby zapoznane. Stosowanie narzędzia propagandy do popularyzowania i forsowania pewnych celów nie stoi jeszcze u nas w żadnym stosunku do istniejących możliwości i potrzeb. Nawet w dziedzinie handlu, który pozbawiony środków propagandowych, będzie nosobieniem niemego kupca - kaleki i nie wyjdzie poza granice prymitywnego sklepikarstwa, istnieje u nas niechęć, brak zaufania i zrozumienia dla spraw propagandy. Cóż dopiero mówić o życiu państwowym i społecznym, na terenie którego poczynania propagandowe są u nas w okresie ząbkowania, chociaż przykłady z zewnątrz dobitnie wskazują, jak olbrzymie osiągnięcia możliwe są dzięki odpowiednio przeprowadzonej akcji propagandowej. O ile sprawa popularności tej czy innej nazwy związków salicylowych łączy się wyłącznie niemal z wielkością obrotów wytwórczej firmy farmaceutycznej i nie wychodzi poza granice interesów jednostki, o tyle zainteresowanie opinii publicznej pewnymi zagadnieniami życia zbiorowego, w obecnych warunkach, wydaje się palącą koniecznością. Trzeba nareszcie skończyć z przesądem, że propaganda to jest tylko pewna forma naciągania, i że z tego tytułu nie licuje z powagą zagadnień dotyczących zdobyczy cywilizacji i kultury.

Na tym większe uznanie zasługuje impreza wystawowa w Muzeum Narodowym. Teza programowa wystawy:

„Taka Warszawa była,

— taka jest,

— a taka może być, jeżeli do tego wszyscy wspólnym wysiłkiem będziemy dążyć“.

Salą Opieki Społecznej. J. Przyłuski. życie finansowe stolicy — J. Kozierowski

fol. Z. Chomentowska





fol. Cz. Olszewski

Sale: Regionu, Regulacji, Budowy ulic. Arch. Arch. St. Albrecht, Z. Inhatowicz, T. Miazek i Z. Stępiński

— zupełnie wyczerpująco ilustruje cel i sens dydaktyczny tego przedsięwzięcia. Trudno wymagać, żeby mieszkańiec milionowego miasta mógł się wyczerpująco orientować w skomplikowanym mechanizmie tej ogromnej maszyny. Trudno się dziwić, że odnosi się z niechęcią do wszelkich świadczeń na rzecz miasta, a z upodobaniem krytykuje błoto na chodnikach lub braki komunikacji. Upłynęło dużo wody od czasów, kiedy świadome swoich interesów mieszczaństwo sprężyste rządziło życiem średniowiecznego miasta. W miarę narastania liczby ludności, zatracano się poczucie wspólnej własności gromady. Współczesny mieszkaniec wielkiego miasta traktuje je raczej jak tymczasowy hotel niż jak własny dom, wołałby mało płacić, a móc dużo wymagać. Wystawa w Muzeum Narodowym ma na celu nawiązanie tego zagubionego kontaktu mieszkańców z miastem, wytworzenie pozytywnego stosunku uczuciowego mas, bez którego trudno sobie wyobrazić pomyślny rozwój jakichkolwiek zbiorowych przedsięwzięć.

Miasto nie przestaje być organizmem żywym, wymagającym ciągłej troski o planowanie jego przyszłości. Dotyczy to zarówno instytucji i urzędzeń użyteczności publicznej jak i architektury miasta.

Z pewną zazdrością oglądamy się wstecz do czasów, kiedy ukończenie obrazu przez Cimabue wywoływało żywiołową manifestację, a konkurs na elewację Santa Maria del Fiore nieomal wojnę domową. Defetystom mogłoby się zdawać, że współcześnie żadne wydarzenie z dziedziny architektury nie potrafi zainteresować szerszego ogółu. Tak nie jest — zainteresowanie sprawami plastyki jest dosyć duże, tylko drzemie pod skorupą zblazowania szybkim rytmem wielkomięjskiego życia. Jednak o polichromii Starego Miasta wszyscy w swoim czasie mówili, trzeba było również widzieć flumy zwiedzające odrestaurowane mury na Podwalu, arsenał lub choćby łok na wystawie Szwedzkiego Wnętrza. Dziesiątki tysięcy ludzi, przewijających się przez sale wystawy w Muzeum Narodowym dają pewność, że najszerzy ogół zawsze można zdobyć dla pozytywnej sprawy, tylko trzeba poczynić odpowiednie wysiłki. Po-



S a l a : O g r o d y i Z o o . A r c h . J . H r y n i e w i e c k i

fol. Cz. Olszewsk

święcił więcej uwagi sprawie propagandy w ogóle, aby podkreślić, że dziedzina ta nie jest u nas dostatecznie wykorzystana dla popularyzacji i obrony interesów architektury, że kiedy chodzi o dobro architektury, o uświadomienie szerokim masom jej dezyderatów, wysiłek propagandowy powinien być udziałem świata architektonicznego, bez oglądania się na inicjatywę z zewnątrz.

W aktualnym wypadku miasto zrobiło bardzo dużo. Olbrzymi zakres materiału zgromadzonego w podziemiach muzeum, może zadowolić nie tylko przeciętnego laika, lecz nawet poinformować z grubsza osoby interesujące się specjalnie pewnymi działami gospodarki miejskiej. Zwiedzając wystawę odnosi się nawet wrażenie pewnego przedławiania materiałem, czy może nie dostatecznej selekcji, gdyż kosztem przetrzebienia nadmiaru plansz i wykresów dałoby się może uzyskać mniej chaotyczne wrażenie pewnej syntetycznej całości, która w obecnej sytuacji jest trudne do uchwycenia.

Nie byłoby tu na miejscu referować szczegółowo sposobu, w jaki poszczególne działy organizmu miejskiego reprezentowane są na wystawie, nie czułbym się również na siłach w ramach tego artykułu omówić wyniki pracy Biura Regulacji oraz zamierzenia w dziedzinie inwestycji projektowanych przez miasto. Przypuszczam, że sprawy te należałoby potraktować obszerniej, gdyż tego wymaga powaga tematu. Nie od rzeczy jednak będzie poświęcić trochę uwagi formie palstycznej wystawy, zagadnienie to wkracza bowiem w dziedzinę zjawisk architektonicznych.

Zorganizowanie wystawy w lokalu nie przystosowanym do tego celu musi nastęcać szereg trudności. Może szczególnie jaskrawo rzuci się to w oczy w podziemiach muzeum. Trudno przede wszystkim logicznie podzielić materiał wystawowy między szereg luźno połączonych między sobą pomieszczeń, a jeszcze trudniej w tych warunkach o jakies efektowne rozwiązanie plastyczne. Podziemia Muzeum Narodowego wydają się dość niewdzięcznym terenem do urządzania wystaw okolicznościowych i należy przypuszczać, że zagadnienie to może wyczerpująco rozwiązać dopiero zbudowanie odpowiednio zaprojektowanych urządzeń wystawowych. Znacznie już lepiej zdały egzamin sale głównej kreslarni Politechniki Warszawskiej na wystawie „Ligi Drogowej“ lub sale we wschodnim skrzydle Muzeum Narodowego

na wystawie „Polacy Zagranicą“, podczas gdy na jesiennej „Wystawie Radiowej“ lub na omawianej wystawie „Warszawa wczoraj, dziś i jutro“ publiczność jest zmuszona przebywać coś w rodzaju labiryntu, gdzie jedynym ratunkiem przed błędzeniem są niezawsze wystarczające strzałki, wskazujące kierunek ruchu. Jeżeli do tego dodamy towarzyszący dużej frekwencji publiczności tłok, to oczywiste stają się straty, wynikające z niemożności skoncentrowania całej uwagi na wystawionych eksponatach.

Stosunkowo najwięcej przestrzeni wolnej pozostawiono w sali honorowej, poświęconej Warszawie-wczoraj. Trzy ściany skomponowane bardzo starannie, czwarta, na prawo od wejścia, jest już trochę chaotyczna. Naogół jednak odczuwa się jedność kompozycji wnętrza, osiągniętą w sposób przekonywujący zupełnie prostymi środkami. Może nawet powściągliwość w operowaniu materiałem posunięto zbyt daleko, za dużo juty i bejcowanej sosny, co kolorystycznie daje efekt zakurzonej szarości.

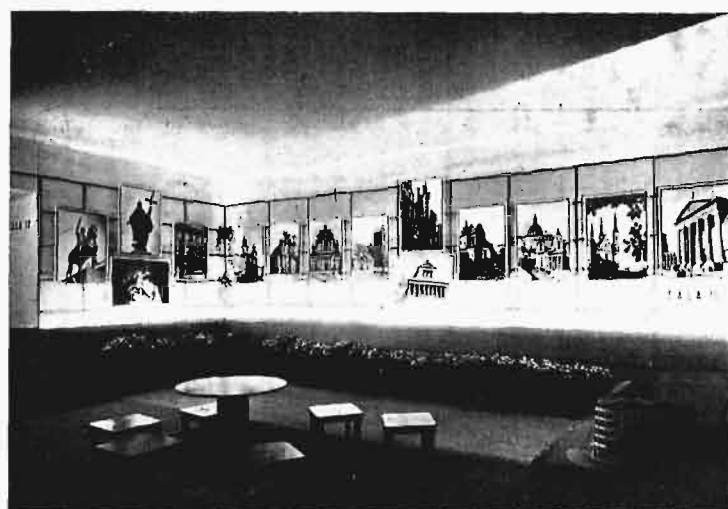
To samo zestawienie kolorów zostało zastosowane w sali 2-giej. Nie widać tu specjalnego wysiłku w poszukiwaniu jakiejś ciekawszej koncepcji kompozycyjnej — ściany „uporządkowano“ przy pomocy buraczkowego tła, podzielono żółtymi szarfami i zawieszono obrazami i fotografiami. Efekt może trochę zbliżony do przeciętnego salonu malarskiego. Odnoszę wrażenie, że właśnie temat „walk o niepodległość“ nadawał się do zobrazowania w sposób żywszy, z większą ekspresją.

W sali 3-ciej: „Warszawa jako ośrodek naukowy i arty-



fol. Cz. Olszewski

Ścianka z ogólnym inwestycyjnym programem. Arch. E. Szparkowski



Sala: Kościoły i Pomniki. Kierownictwo artystyczne fot. Cz. Olszewski



Sala: Mosty i Bulwary. Arch. St. Albrecht fot. Cz. Olszewski



fol. Z. Tomaszewska

Czytelnia Związku Wydawców Dzienników i Czasopism.
St. Zamecznik. T. Filipczak. Malarstwo. E. Markowski



fol. Cz. Olszewski

Sala Nadzoru Budowlanego. Arch. A. Domański.

styczny" dostajemy się w gąszcz modeli, makiet, fotomontażów i wykresów, które przytłaczają przede wszystkim swoją liczbą. Ściany podzielone kratką listew, wytapetowane są od podłogi do sufitu, i chociaż w niektórych sytuacjach, jak dajmy na to w czasie choroby, można z przyjemnością studiować poszczególne detale tapety na ścianie, trudno to jednak robić w przejściu przez salę wystawową, nad której obejrzeniem poświęca się kilka, lub najwyżej kilkanaście minut. Każdy fragment z osobna jest przynajmniej poprawnie skomponowany, natomiast całość, z pewną dozą przesady, można by porównać do diabelskiego młyna.

W następnej sali: „Oświata i wychowanie“ materiał jest ugrupowany bardziej systematycznie, ściany podzielono czarnymi pionowymi słupkami, między którymi umieszczono plansze fotomontażowe w dużej skali. Daje się tu zaobserwować ujemne zjawisko, które występuje zresztą również w szeregu następnych sal, polegające na tym, że tematy o zupełnie niewspółmiernym znaczeniu, podane są widzowi na identycznych półmiskach. Powitanie wojska powracającego z manewrów, uniwersytety powszechne i kino miejskie potraktowane są równorzędnie, natomiast sprawa szkolnictwa powszechnego i średniego niedociągnięta, schowana na ciemnych ścianach międzyokiennych. Odczuwa się brak programu w kierunku zaakcentowania rzeczy najważniejszych, brak hierarchii tematów, do tego stopnia, że można przejść przez salę, nie zdając sobie bezpośrednio sprawy, jakie zagadnienie jest na danym odcinku przedmiotem propagandy.

Nawet w sali poświęconej „Opiece społecznej“, gdzie widać tendencję do uzyskania wrażenia pewnego rytmu przestrzennego, przez ustawienie zachodzących na siebie skośnie ekranów, problem racjonalnej plastyki wnętrza wystawowego nie został wyczerpująco rozwiązany. Wprawdzie całość zagadnienia opieki społecznej i opieki nad zdrowiem mieszkańców została w sposób przekonywujący podzielona na poszczególne poddziały, a każdy ekran znowu na szereg plansz poświęconych poszczególnym odcinkom zagadnienia, jednak i w tym bardzo systematycznym ujęciu trudno doszukać się właściwej osi kompozycyjnej. Osoba wchodząca do sali nie jest zasugerowaną w zad-



fol. Cz. Olszewski

Sala: Warszawa stolicą Polski Współczesnej. St. Zamecznik. T. Filipezak. Malarstwo — E. Markowski.

nym stopniu treścią zagadnienia, które ma być jej przedstawione, natomiast widzi przed sobą zębatą perspektywę długiej sali, której rytmicznie połamane ściany w równie rytmiczny sposób podzielone są na szereg mniejszych odcinków. Pomimo, że poszczególne plansze stoją na wysokim poziomie sztuki graficznej, pierwszy rzut oka na salę nie zachęca bynajmniej do szczegółowego przeglądu długiego ich szeregu.

Prawdopodobnie można by było unikać tej bezkierunkowości kompozycyjnej w układzie wnętrza, gdyby szata plastyczna poszczególnych sal była traktowana w sposób raczej zbliżony do dekoracji teatralnych, mających za zadanie ułatwić inscenizację pewnego tematu i uwypuklających jego ideową treść.

Sala 6-ta obrazująca życie finansowe stolicy wypadła znowu słabiej. Środek zastawiono dekoracją o ciekawym kształcie, ale o niewiadomym przeznaczeniu. Zaciemnia ona skutecznie i tak dosyć trudny do odcyfrowania porządek eksponatów na ścianach.

Może się to wydać zabawne, ale efekt dużej ekspresji w ujęciu tematu został w pewnej mierze osiągnięty w sali Agrilu, prawdopodobnie zresztą trochę przypadkowo, przez umieszczenie w niej baru mlecznego. Choć i tu nie poskąpiono odpowiedniej porcji mądrych wykresów, jednak mały, wesoły barek, w którym strzelają korki od butelek z „Laktorolem“ okazał się świetną formą ujęcia ideoplastycznego sprawy aprowizacji miasta.

Świadomą pracę kompozycyjną i racjonalne podejście do tematu uwieńczone doskonałym rezultatem widać w pokoiku poświęconym ogrodnictwu miejskiemu. Oczywiście miły nastrój tej chłodnej i aromatycznej oazy utrzymywał się w pełni dopóki nie zwiędły kwiaty.

Przykładem poprawnego ujęcia tematu, w zakresie odpowiadającym celowi omawianej wystawy, może służyć salka tramwajów i autobusów. Pięć przejrzystych plansz, podanych we właściwej skali, pozwala zwiedzającemu, nie ruszając się z miejsca zapoznać się z zasadniczymi problemami komunikacji miejskiej. Gdyby jeszcze pistacjowy model „metra“ był



Sala Elektrowni. Arch. Arch. T. Miazek, Z. Stępiński
 fot. Cz. Olszewski
 Sala Rzemiosła i Przemysłu. St. Zamecznik, T. Filipczak



zastąpiony jakimś ciekawszym, lub poprostu modelami kursujących obecnie w Warszawie tramwajów i autobusów, sala ta mogłaby służyć wzorem dydaktycznego umiaru i celowości.

Również w sali mostów uzyskany został efekt jedności tematu, może bez specjalnych wysiłków w kierunku plastycznego zorganizowania wnętrza, ale z niewątpliwym pożytkiem dla zwiedzającego, którego wzrok nie błąka się tu wśród nadmiaru obiektów do oglądania, jak to ma miejsce choćby w dziale planowania miasta.

Sala 10-ta poświęcona: „Urbanistycznemu rozwojowi miasta, polityce terenowej i warunkom komunikacji“ byłaby może „łatwiejsza“ do zwiedzania, gdyby była podzielona na jakieś poddziały, chociażby w sposób zastosowany w sali 5-tej. W obecnym stanie laik może się dziwić, poco tyle planów obok siebie wisi, chociaż wszystkie są planami tejże samej Warszawy. Sens ich nie jest sam przez się tak oczywisty, jak choćby sens plansz w dziale tramwajów i autobusów, a ilość zbyt duża, żeby można było uchwycić związek poszczególnych zagadnień między sobą. Ciekawe w ujęciu są duże plansze perspektywiczne, chociaż może zbyt mało mówią o urbanistycznym znaczeniu zagadnień, które mają obrazować.

Osobne miejsce należałoby poświęcić hallowi wejściowemu przy dolnej części wystawy, który jest zupełnie pozytywnym osiągnięciem w dziedzinie plastyki wnętrza. Fragment ściany z żygaczem na wprost wejścia jest dobrze skomponowany z uwzględnieniem waloru rysunku, barwy i materiału. Kuta miedź w zestawieniu z surową wyprawą, bieżąca woda i zieleni dają bardzo szczęśliwe zestawienie. Dobrym pomysłem było wykorzystanie długiej kiszki hallu



fol. Cz. Olszewski

Sala Elekrowni. Arch. Arch. T. Miazek, Z. Stępiński



fol. Foto-Plat

Sala Inspekcji Handlowej. Arch. Arch. L. Makowiecki, J. Romański



fol. Foto-Plat

Sala Straży Ogniovej. M. Kotkowska



fol. Z. Chomentowska

Bar Agrilu. Arch. A. Stypiński
Sala Zakładu Oczyszczania
Miasta. J. Kozierowski

do zainstalowania ekranów z automatycznie zmienianymi przezroczkami. Interesujący i niebanalny efekt świetlny osiągnięty został na przeciwnej ścianie przez wmontowanie sznurów zielonych lamp o przytłumionym przez abażurki blasku. Całość robi wrażenie racjonalnie wyreżyserowanego miejsca wypoczynku po trudach zwiedzenia wystawy.

Pomimo pewnych niedociągnięć, czy może nieporozumień z dziedziny ideoplastyki, po przejściu wystawy trudno nie ocenić dużego wysiłku, jaki włożyli organizatorzy w celu uzyskania możliwie estetycznej oprawy dla swoich eksponatów. Jak już wspominałem wyżej, zgrzeszyli może zbyt dużą gorliwością, jeśli chodzi o ilość materiału i zapewne nie wszystkim autorom wewnątrz udało się wybronić swoje postulaty plastyczne, przed zalewem nadmiaru dóbr ziemskich. Ale na ten temat istnieją zwykle duże różnice poglądów — podobno w/g niektórych „znawców“ propagandy we wspaniale skomponowanych wnętrzach polskiego pawilonu na Wystawie Paryskiej „nie było do oglądania“.

ZBIGNIEW CZECH.



WYSTAWA: „WARSZAWA
WCZORAJ, DZIŚ I JUTRO”
KIEROWNICTWO
ARTYSTYCZNE:
ARCH. JANUSZ OSTROWSKI
PRZY WSPÓŁPRACY
TADEUSZA FILIPCZAKA

KONKURS NA PROJEKT POMNIKA — KAPLICY W RARAŃCZY.

Departament Budownictwa Min. Spraw Wojsk. w porozumieniu z Komitetem uczczenia pamięci poległych pod Rarańczą — ogłosił zamknięty konkurs na projekt szkicowy pomnika na polu bitwy pod Rarańczą.

Program konkursu przewidywał, ze względu na potrzeby religijne miejscowej ludności polskiej, połączenie pomnika-mauzoleum z kaplicą, która, stanowiąc filię kościoła rzymsko-katolickiego, czyniłaby zadość wszelkim wymaganiom kultu dla około 200 wiernych. W podziemiach tej kaplicy, lub w inny sposób, przewidywał program złożenie szczątków około 200 legionistów bohaterów z pod Rarańczy, ekshumowanych z miejscowego cmentarza i mogił rozsianych po okolicznych polach.

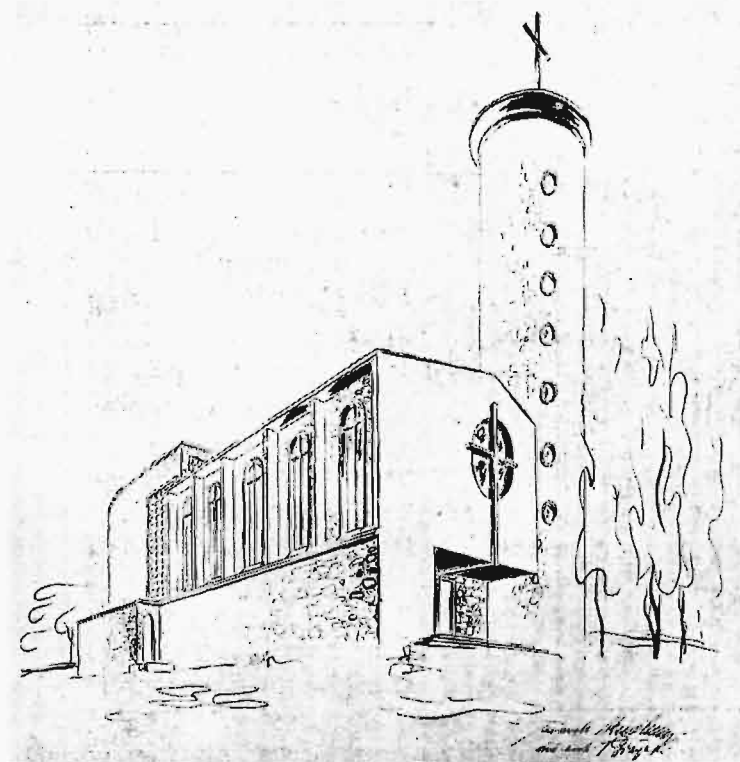
Usytuowanie pomnika-kaplicy przewidziano przy drodze. Jako materiał do budowy obrano piaskowiec w części dziki, a częściowo obrabiany.

Na konkurs złożono cztery prace: arch. arch. A. Króla i T. Giżyckiego, K. Tołoczki, J. Lisieckiego i J. Kraussa oraz S. Brukalskiego.

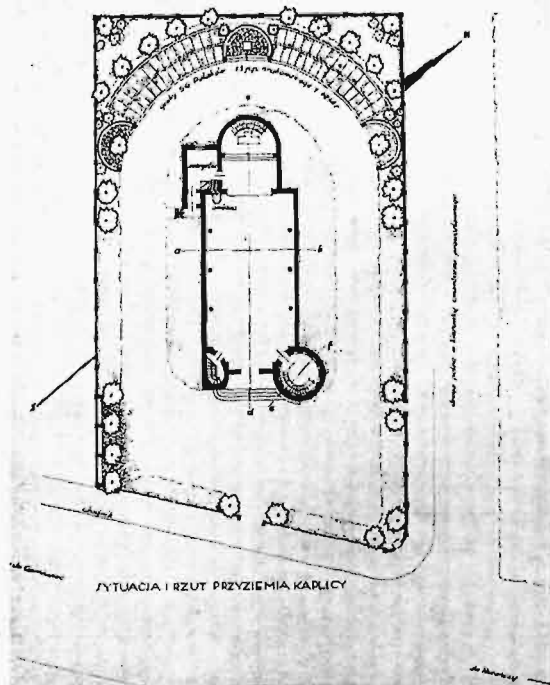
Prace te zostały rozpatrzone przed Sądem Konkursowym oraz przez przedstawicieli Komitetu uczczenia pamięci poległych.

Z pośród złożonych projektów praca architektów A. Króla i Giżyckiego, rozwiązując pomnik w formie kościoła dla normalnych czynności religijnych, najbardziej dostosowała się do warunków programu i stosunków miejscowych. Pomieszczenie szeregu trumien-urn przewidziane zostało w stojącej obok kościoła wieży, która tą drogą, będąc dominującym akcentem plastycznym kompozycji staje się jednocześnie grobowcem poległych. Projekt przy zupełnej prostocie surowego materiału kamiennego łączy w sobie przejrzystość rzutu z celowością budowy. Z tego względu został zakwalifikowany do realizacji po wprowadzeniu niewielkich zmian, jakie wynikną z miejscowych warunków.

PRACA PRZEZNACZONA DO REALIZACJI, ARCH. ARCH. A. KRÓL, T. GIŻYCKI



Perspektywa



Rzut poziomy

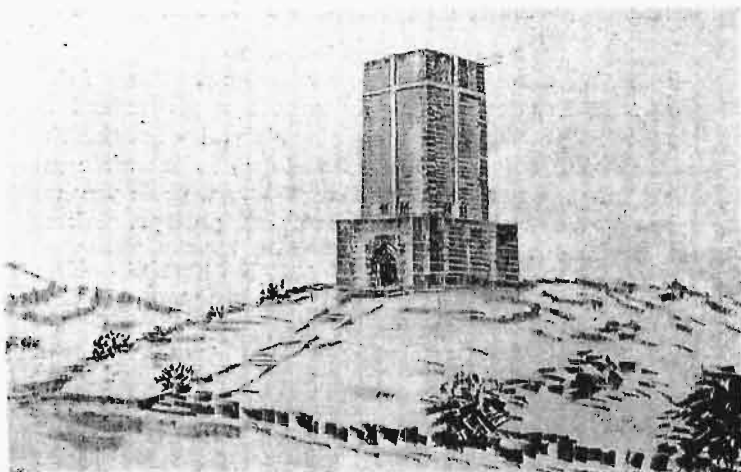
1 : 400

Projekt arch. Tołłoczki ujmuje ideę pomnika w formie mauzoleum, w którym umieszczona jest kaplica dla kultu religijnego. Projekt ten o charakterze monumentalnym uzyskany zresztą prostotą i lakonicznością form — mniej odpowiada swemu drugiemu przeznaczeniu jako kościół.

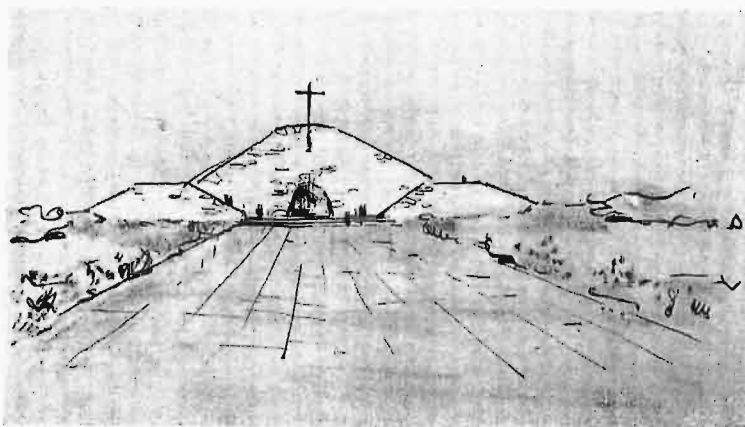
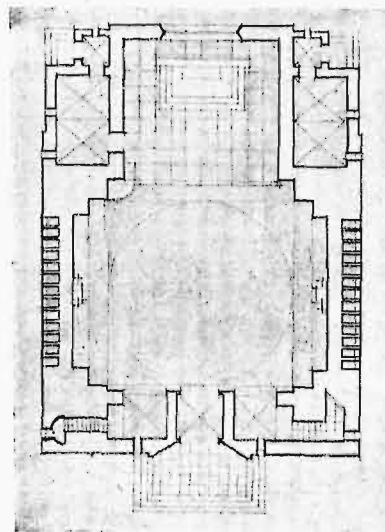
Projekt architektów J. Lisieckiego i J. Kraussa rozwiązuje pomnik w postaci kurhanu, nawiązując do zwyczaju czczenia bohaterów, przekazanego tradycją zamierzchłej przeszłości w licznych przykładach, szczególnie na Podolu. Projekt ten przy cennym wskrzeszeniu dawnych zwyczajów nie daje jednak możliwości wyzyskania go dla celów kultu religijnego.

Projekt arch. Brukalskiego odznacza się ciekawym rozwiązaniem zagadnienia i bogactwem koncepcji. Podkreśla swym centralnym założeniem kontemplacyjność pomnika nie uwzględnia jednak jego kościelnego przeznaczenia.

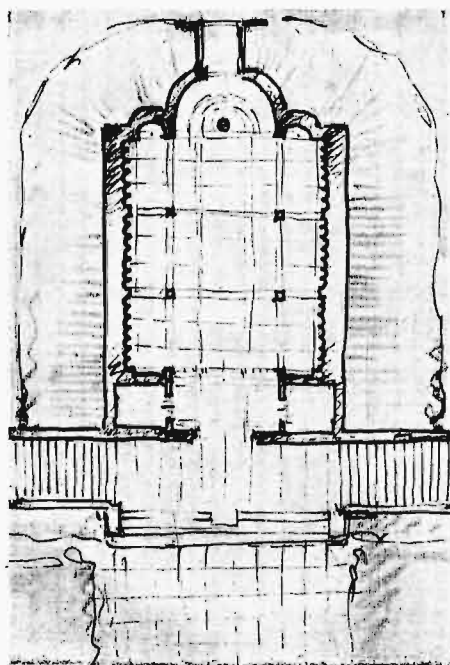
Ogłoszony konkurs skromny pod względem ilości złożonych prac, z uwagi na różnorodność interpretowania idei pomnika-kaplicy należy uznać za udany w swym ogólnym rezultacie.

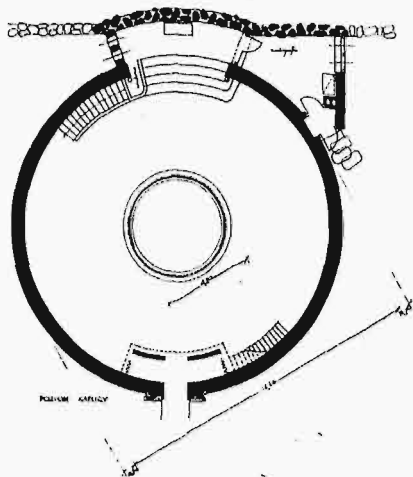


P R A C A A R C H. K. T O Ł Ł O C Z K I



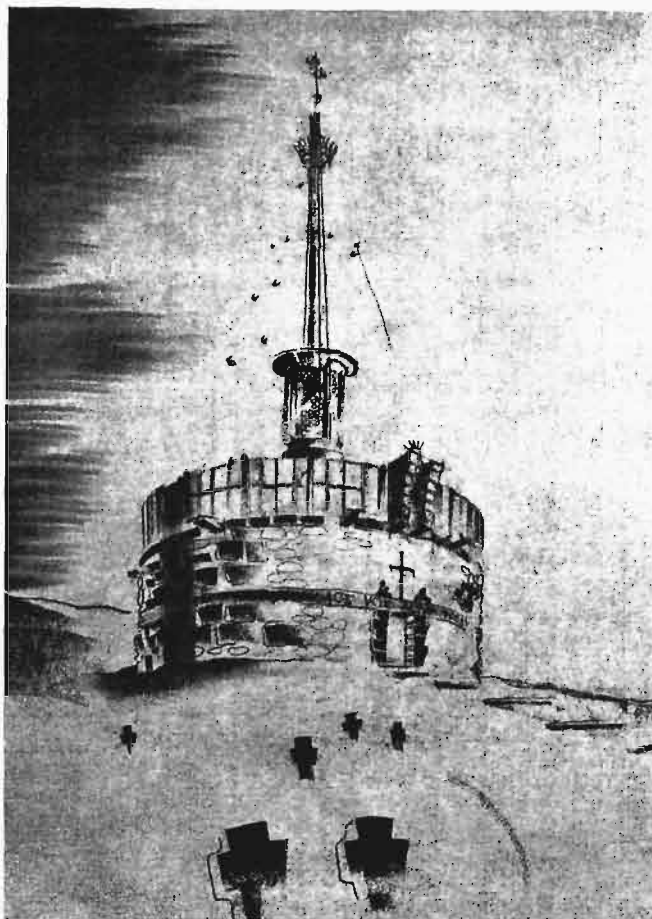
P R A C A A R C H. A R C H. J. L I S I E C K I E G O I J. K R A U S S A





Rzuty w skali

1 : 400



PRZEGLĄD CZASOPISM ZAGRANICZNYCH

BIUROWE I HANDLOWE DOMY. BANKI.

Bank w Tokio. Mały front. Jedna sala operacyjna.
Arch. Y. Sekine:

„*Kentiku Sekai*“ 4. 1938.

Magazyny Evansa w Londynie. Syt. narożna 5 kondygnacyj. Schody ruchome. Konstr. szkieletowa.
Arch. Louis Blanc.

„*L'Ossature Metallique*“ 1. 1938.

BUDYNKI UŻYTECZNOŚCI PUBLICZNEJ.

Dom Frontu Pracy w Essen. 165 pomieszczeń biurowych, sala narad, sala konferencyjna, dwa mieszkania, sala restauracyjna i zebrań oraz garaże i piwnica. Arch. Graessner i Kahmann.

„*Moderne Bauformen*“ 5. 1938.

Ambasada czeska w Ankarze. Syt. W ogrodzie. Rezydencja i biuro.

Styl 3—4. 1938.

HALE. HANGARY.

Hangar lotniska w Mediolanie.

„*Rasegna di Architettura*“ 5. 1938.

HOTELE, PENSJONATY.

Hotel turystyczny w Val Martello w Alpach.

„*Slovensky Stavitel*“ 4. 1938.

Hotele. Umieblowanie. Wyposażenie. Sytuacja.

„*Edilizia Moderna*“ 27, 28. 1938.

KOMUNIKACJA.

Port lotniczy w Mediolanie.

„*Casabella*“ 122. 1938.

KONSTRUKCJE.

Hangar samolotowy w Mediolanie rozpiętość 44,80 metr. Konstrukcje żelbet. Inż. P. Nervi.

„*Casabella*“ 124. 1938.

KOŚCIOŁY, ŚWIĄTYNIE.

Kościół św. Marcina w Stuttgarcie (ewangelicki) z salą zebrań gminnych i konferencyjną, loggia. Wykonany z kamienia obrobionego. Strop drewniany. Arch. Karl Gonser.

„*Baugilde*“ 13. 1938.

Kościół na 1000 osób w Finlandii (wiejski jednonawowy).

„*Arkitekten*“ 5. 1938.

MEBLE.

Krzesła, fotele, leżaki — gięte. Ogrodowe. Mieszkalne.

„*Kentiku Sekai*“ 4. 1938.

MIESZKALNE DOMY.

Dom wiejski pod Hamburgiem i inne. Z ogrodami.

„*Deutsche Bauzeitung*“ März 1938.

Małe domki letniskowe w Holandii liczne i ciekawe przykłady.

„*De 8 en Opbouw*“ 7. 1938.

Wille. Arch. Frank Lloyd Wright. Wnętrze.
„Architectural Record“ 6. 1938.

Czynszowe domy na Węgrzech.
„Tér es Forma“ 6. 1938.

DWORCE.

Dworzec lotniczy w Mediolanie.
Dworzec kolejowy reprezentacyjny w Rzymie.
„Rassegna di Archit.“ 5. 1938.

PRZEMYSŁOWE BUDYNKI.

Stacja obsługi Fiata w Budapeszcie.
„Tér es Forma“ 4. 1938.
Fabryka rur metalowych w Turynie.
„Rassegna di Architettura“ 6. 1938.

SZPITALA.

Szpitala — szkice ogólny. Plany porównawcze. Szpitale dla zakaźnych. Sale operacyjne. Kliniki chirurgiczne. Szpitale ginekologiczne. Radiologia. Szpitale specjalne. Sanatoria. Prewentoria. Sale chorych.

„L'Architecture d'aujourd'hui“ 5. 1938.

Klinika położnicza w Viborgu. Syt. za miastem. Kompleks 7 budynków 6-cio kondygnacyjnych. Pokoje 6-cio, trzy, dwu i jednoosobowe. Arch. Uno Ullberg i Ragnar Ypyä.
„Arkitekten“ 4. 1938.

SPORTOWE BUDYNKI.

Kryta hala sportowa w Cleveland na 9700 widzów (do 12.500) arena 84 × 194 stóp.
„Architectural Record“ 5. 1938.

SZKOŁY.

Szkoła początkowa w Düsseldorfie. Arch. prof. Fritz Becker. Koedukacyjna sala gimn. w oddzielnym budynku. Sala zebrań.
„Moderne Bauformen“ 5. 1938.

Zeszyt specjalny poświęcony szkołom: szkoły we Francji, Anglii, Szwecji, Czechosłowacji. Szkoły średnie i wyższe. Szkoły specjalne. Umieblowanie i wyposażenie szkół i internatów.
„L'Architecture d'Aujourd'hui“ 8. 1938.

Szkoła dla 1200 uczniów w Bellmore N. York. U. S. A. z salą imprez i halą gimnastyczną i inne szkoły.
„Architectural Record“ 5. 1938.

TEATRY, KINA, AUDYT.

Teatr w Pineapple i na Waikiki (wyspy południowe U. S. A.).
„Architectural Record“ 4. 1938.

Konkurs na teatr w Turynie.
„Casabella“ 124. 1938.

URBANISTYKA.

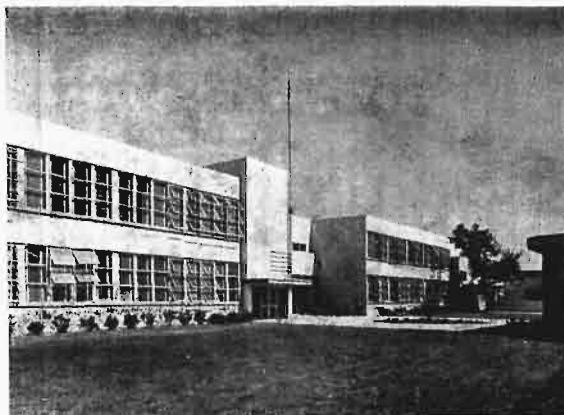
Kopenhaga — Deutsche Bauzeitung 3. 1938.
„Deutsche Bauzeitung“ Mai. 1938.

Wyjaśnienie: W związku z publikacją w zeszycie szóstym „Architektury i Budownictwa” Elewatora Zbożowego w Gdyni wyjaśniamy, że wszelkie prace projektodawcze, techniczno budowlane, związane z przeznaczeniem obiektu wykonał inż. M. Paszkowski. Udział Inż. Arch. Szmidta ograniczył się do opracowania strony plastyczno-architektonicznej budynku.



Hangar żelbetowy w Italii.
Inż. P. L. Nervi,

„Casabella“ 4. 1938.



Szkoła pod Paryżem.
Arch. B-cia Niemmons.

„L'Architecture d'Aujourd'hui“ 8. 1938.



Hala sportowa w Cleveland.
Arch. Record, 5. 1938.

„Arch. Record“ 5. 1938.

WNĘTRZA.

Wnętrze urzędu pocztowego w Neapolu.
Wnętrze mieszkalne. Pokoje dziecienny, mieszkalny i inne.

„De 8 en Ophouw“ 3. 1938.

Kominki.

„Architectural Record“ 6. 1938.

